



Revista

TÓPICOS de CULTURA

América Latina y El Caribe



Depósito Legal: MI2021000134

ISSN: En trámite

Vol 1 N° 1

Enero - Abril 2021

Revista
TÓPICOS de CULTURA América Latina y El Caribe
Centro de Investigaciones Culturales Mariano Picón Salas



La portada hace referencia a un petroglifo venezolano ubicado en el municipio Colina, estado Falcón – Venezuela; específicamente en la Estación de playa de Cucuruchú, próxima a la población de Taratara.

Sobre ese petroglifo nos comenta nuestro amigo Camilo Morón, historiador y etnólogo “pienso que es la representación de Yucahú, el Señor de la Yuca, también es la constelación de Orión, el principio masculino de la creación. Lo que está representado es la diadema en la parte superior, los ojos y la nariz en la intermedia y la boca, en la parte inferior.”

Los petroglifos, conocidos también como arte rupestre, son diseños simbólicos grabados en rocas por nuestros antepasados.

Un fragmento de ese petroglifo lo hemos utilizado para el logo de nuestra Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe, como una forma de valorar la memoria de nuestros pueblos originarios y velar por la preservación de ese patrimonio.

Diseño artístico de Rovimar Serrano, 2021

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas
Subdirección de Investigación y Postgrado
Coordinación General de Investigación
Centro de Investigaciones Culturales “Mariano Picón Salas” (CIMAPISA)
Av. José Antonio Páez. El Paraíso, Caracas - Venezuela
Zona Postal 1010 Teléfono: 58 (212) 451 37 81
Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe
Depósito Legal: MI2021000134
Correo electrónico: revistatopicosdecultura@gmail.com
Diagramación y arte final: Rovimar Serrano Gómez
Revisión: Jenny González



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.S



Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Rector: Dr. Raúl López Sayagoe

Vicerrectora de Docencia: Dra. Doris Pérez

Vicerrectora de Investigación y Postgrado: Dra. Moraima Esteves

Vicerrectora de Extensión: Dra. María Teresa Centeno

Secretaria: Dra. Liuval Moreno de Tovar

Instituto Pedagógico de Caracas

Director (E): Dr. Juan Acosta Boll

Subdirectora de Docencia (E): Dra. Caritza León

Subdirectora de Investigación y Postgrado (E): Dra. Zulay Pérez

Subdirector de Extensión (E): Dr. Humberto González Rosario

Secretaria (E): Dra. Sol Ángel Martínez

Coordinadora General de Investigación: Dra. Arismar Marcano

Centro de Investigaciones Culturales “Mariano Picón Salas”

Coordinadora: Dra. Noemí Frías Durán

Comité Académico

- Dra. Márcia Almada** - Universidade Federal de Minas Gerais, **Brasil**
Dra. Maria Regina Emery Quites - Universidade Federal de Minas Gerais, **Brasil**
Prof. Michel Bonnefoy - Miembro del Comité Editorial de LOM Ediciones, **Chile**
Dra. Aura Marina Orta – Universidad Audiovisual de Venezuela, **Venezuela**
Dra. Iris Salcedo - Universidad Latinoamericana y del Caribe, **Venezuela**
Dr. Maury Márquez - Universidad Latinoamericana y del Caribe, **Venezuela**
Dr. Raimundo Mijares - Universidad Latinoamericana y del Caribe, **Venezuela**
Dr. Víctor González - Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez,
Venezuela
Dra. Sergia Cadenas - Universidad Simón Bolívar, **Venezuela**

Consejo Editorial

- Dr. Ronny Velázquez** - Instituto Hondureño de Antropología e Historia, **Honduras**
Dra. Jenny González - Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, **Brasil**
Dr. Luis Alvarenga - Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, **El Salvador**
Dr. Juan Antonio Córdova - Observatorio Regional de Políticas Culturales de
Antofagasta, **Chile**
Dra. Noemí Frías - Universidad Pedagógica Experimental Libertador, **Venezuela**

Editora

- Dra. Rovimar Serrano** - Universidad Pedagógica Experimental Libertador, **Venezuela**

Revisión

- Dra. Jenny González** - Universidade Federal de Minas Gerais, **Brasil**

Revista **TÓPICOS DE CULTURA:** América Latina y El Caribe

La Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe, es un medio digital de difusión de avances y resultados de investigaciones, ensayos, informes, reseñas, reportes, crónicas, homenajes y entrevistas, desde una mirada amplia inter y transdisciplinaria donde se da cabida a investigadoras, investigadores, cultoras, cultores y otras personas vinculadas al mundo de vida en el extenso campo de la cultura y el pensamiento de América Latina y El Caribe.

Es una publicación cuatrimestral editada por el Centro de Investigaciones Culturales “Mariano Picón Salas”, con un arbitraje realizado por un comité de pares académicos a través de dictámenes doble ciego y con un comité científico internacional; de acceso gratuito; donde se puede publicar en los siguientes idiomas: español, portugués, inglés y alemán. La Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe posee la siguiente estructura:

Editorial: es un texto cuyo fin será realizar comentarios generales relacionados con la temática de la revista o del acontecer cultural latinoamericano y caribeño y/o describir sucintamente las publicaciones desarrolladas en el periodo de cada número de la revista por parte de uno o más miembros que pertenezcan al equipo editorial.

Artículos: son textos originales e inéditos. Su extensión oscilará entre 8.000 y 12.000 palabras (de 15 a 25 cuartillas), incluidos texto de cuadros o tablas, mapas, gráficos, figuras, bibliografía y notas. En la parte superior se deberá colocar el título, en las siguientes líneas autor(a) con su correo electrónico, código OrcID e institución de filiación. Además, debe incluir un resumen de 150 palabras acompañado de sus palabras clave.

Dando la palabra: es una sección dedicada a entrevistas, relatos de vida, homenajes a investigadores (as), artistas, cultores (as) y afines, cuyo trabajo tenga vinculación con el propósito de la revista. Su extensión estará entre 2.500 y 5.000 palabras, (de 5 a 10 cuartillas).

Ensayos: textos de reflexión o resultados de investigación con temas relacionados con la propuesta de la revista. Su extensión oscilará entre 8.000 y 12.000 palabras (de 15 a 25 cuartillas), En esta sección se incluyen **Ensayos visuales:** lo visual es protagonista, por lo tanto, acá se presentan imágenes, grabados, fotografías,

dibujos, acompañados de una parte textual que explica brevemente la relación entre imagen y texto, siempre con tema acorde con la propuesta de la revista. Su extensión será entre 1.500 y 3.000 palabras (de 3 a 6 cuartillas).

Resúmenes ampliados: son textos que presentan resultados parciales de investigaciones donde se destaquen las contribuciones básicas en la temática estudiada. Su extensión estará entre 1.500 y 3.000 palabras (de 3 a 6 cuartillas).

Reseñas de libros, revistas, tesis, trabajos de grado o ascenso, páginas web o eventos. Son textos donde se presenta un análisis crítico y reflexivo sobre los temas que aborda la revista. Su extensión estará entre 1.500 y 2.500 palabras (de 3 a 5 cuartillas).

Normas para la Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe

Los artículos deben ser inéditos y producto de investigaciones originales.

Se considerarán para publicación trabajos relacionados con todas las ramas de la cultura. Todos los trabajos deben ser originales e inéditos y no haber sido publicados ni estar siendo arbitrados en otras revistas.

Se presentará con una redacción clara, a espacio y medio, en papel blanco tamaño carta. En cada página se dejará un margen de 3 centímetros de cada lado, y con tipo de letra Times New Román, tamaño 12.

El encabezamiento de los artículos debe incluir el título, en la siguiente línea y a la derecha el nombre del autor o autores e inmediatamente, correo electrónico, código OrcID e institución a la que pertenece.

Las normas de redacción, presentación de tablas y gráficos, citas, señalamientos de autores, referencias bibliográficas y otros aspectos afines deben hacerse en el sistema de las Normas UPEL para Venezuela y normas APA para extranjeros. Si contiene imágenes, mapas, cartogramas, cuadros o figuras en general, estas serán colocadas si poseen una buena calidad.

El cuerpo de los artículos y de los resúmenes ampliados constará al menos de las siguientes partes: Introducción, metodología, resultados, conclusiones y referencias. Los ensayos con: Introducción, desarrollo y conclusión. Las reseñas de eventos, libros, revistas, muestras museísticas u otras; así como las entrevistas, homenajes y relatos de

vida, deben contener título, descripción, información descriptiva y aportes al campo de la cultura latinoamericana y caribeña.

El sistema de arbitraje utilizado por el Consejo Editorial seguirá el criterio denominado “doble ciego”, es decir, los autores no conocen quien los arbitra y estos últimos no conocen la identidad del autor.

Los documentos serán enviados al correo revistatopicosdecultura@gmail.com, luego el remitente recibirá un mensaje con la aceptación correspondiente para ser publicado, en caso que sea aceptado por el cuerpo de árbitros.

Las opiniones expresadas por las y los colaboradores son de exclusiva responsabilidad de la autora o del autor y no necesariamente representan la opinión del Comité Editorial de la Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe.

Contenido

Editorial

Memorias del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe. Un espacio concebido por la Dra. Ángela Beatriz Calzadilla 12

Noemí Frías Durán
Rovimar Serrano Gómez

Artículos

LAS EXPERIENCIAS ÓPTIMAS APUESTAN POR LA TRADICIÓN, EN LOS DIABLOS DANZANTES DE YARE. PERSPECTIVA DE ANÁLISIS DESDE LO ONTOLÓGICO 17

THE OPTIMAL EXPERIENCES BET ON TRADITION, IN THE DANCING DEVILS OF YARE. PERSPECTIVE OF ANALYSIS FROM THE ONTOLOGICAL

Gustavo E. Solórzano G.

CREENCIAS, SENTIDOS Y SIGNIFICADOS EN LA OBRA PICTÓRICA DE CARLOS MORGADO: UN ESTUDIO AUTOBIOGRÁFICO 35

BELIEFS, SENSES AND MEANINGS IN THE PICTORIAL WORK OF CARLOS MORGADO: AN AUTOBIOGRAPHICAL STUDY

Carlos José Morgado Delgado

MÚSICA INDÍGENA: DESCOLONIZANDO DESDE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LO ORIGINARIO 62

INDIGENOUS MUSIC: DECOLONIZING FROM THE RESEARCH ON THE ORIGINAL 65

Lisbehet Torcatty
Henry Vallejo

"TESOUROS VIVOS": EXPERIÊNCIA NO CEARÁ 80

"LIVING TREASURES": EXPERIENCE IN CEARÁ

Fábio Mendes Zarattini

INTERPRETACIÓN ESPIRITUAL DE UNA VOZ ANCESTRAL GUARANÍ 92

SPIRITUAL INTERPRETATION OF AN ANCESTRAL GUARANÍ VOICE

María Elena González Barradas

Dando la Palabra

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS 102

WE ARE WHAT WE EAT AND PRODUCE

Jesús Mujica Rojas

Ensayo

EL HUMANISMO GEOGRÁFICO DE FRANCISCO TAMAYO 134

THE GEOGRAPHIC HUMANISM OF FRANCISCO TAMAYO

Manuel Bermúdez †

Resúmenes Ampliados

ALCANCE E DESAFIOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL - PROPOSTAS CONTEMPORÂNEAS 139

SCOPE AND CHALLENGES OF IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE - CONTEMPORARY PROPOSALS

Adriano de Souza Bueno

A IMATERIALIDADE DO MATERIAL E A MATERIALIDADE DO IMATERIAL: OS DESAFIOS DO REGISTRO E DA DOCUMENTAÇÃO DE BENS DO PATRIMÔNIO PARA A PROMOÇÃO DA SUA PRESERVAÇÃO 144

THE IMMATERIALITY OF THE MATERIAL AND THE MATERIALITY OF THE IMMATERIAL: THE CHALLENGES OF REGISTRATION AND DOCUMENTATION OF HERITAGE GOODS FOR THE PROMOTION OF ITS PRESERVATION

Alice Almeida Gontijo

PATRIMONIALIZACIÓN DE LA CULTURA MATERIAL E INMATERIAL Y SU VINCULACIÓN CON LA MEMORIA E IDENTIDAD COLECTIVA 149

HERITAGE OF TANGIBLE AND INTANGIBLE CULTURE AND ITS LINK TO COLLECTIVE MEMORY AND IDENTITY

María Walls Ramírez

A TÉCNICA PRESENTE NAS OBRAS AUDIOVISUAIS E A FRAGILIDADE DAS MÍDIAS DIGITAIS 157

THE TECHNIQUE PRESENT IN AUDIOVISUAL WORKS AND THE FRAGILITY OF DIGITAL MEDIA

Eduardo dos Santos Oliveira

QUAL HISTÓRIA DA PERFORMANCE NÓS ESTAMOS DEIXANDO? 161

WHAT STORY OF PERFORMANCE ARE WE LEAVING?

Juliana Pereira Sales Caetano

QUILOMBO SOUZA: PATRIMÔNIO CULTURAL DE BELO HORIZONTE 165

QUILOMBO SOUZA: BELO HORIZONTE CULTURAL HERITAGE

Marco Antônio Silva

ALCANCES E DESAFIOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA 171

REACHES AND CHALLENGES OF IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE: PAMPULHA'S MUSEUM OF ART

Maria Tereza Dantas Moura

CRUZEIROS COM MARTÍRIOS EM MINAS GERAIS 179

CRUISES WITH MARTÍRIOS IN MINAS GERAIS

Daniela Cristina Ayala Lacerda

UMA REFLEXÃO SOBRE O ENSINO PATRIMONIAL, A PRESERVAÇÃO E AS PRÁTICAS CULTURAIS 205

A REFLECTION ON HERITAGE EDUCATION, PRESERVATION AND CULTURAL PRACTICES 204

Nayane Coelho de Laia

Eloiza Mara de Paula Rossoni

RENDA BÁSICA UNIVERSAL E O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: TEORIA E IMPACTO NA PRESERVAÇÃO DOS SABERES 209

UNIVERSAL BASIC INCOME AND IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE: THEORY AND IMPACT ON THE PRESERVATION OF KNOWLEDGE

Rachel Myrrha de Paula e Silva Neves

CINEMATECA PARAENSE: DEZ ANOS DE PESQUISA EM CINEMA E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL 215

CINEMATECA PARAENSE: TEN YEARS OF RESEARCH IN CINEMA AND PRESERVATION OF AUDIOVISUAL HERITAGE

Ramiro Quaresma

REFLEXÕES ACERCA DO SIMBÓLICO DA PAISAGEM: APAGAMENTOS NO LARGO DO ROSÁRIO DO CURRAL DEL REI 220

REFLECTIONS ABOUT THE LANDSCAPE SYMBOLIC: DELETIONS ON THE ROSARY OF CURRAL DEL REI

Tiago da Cunha Rosa

Reseña

I Encuentro Bicultural Brasil- Venezuela “Miradas Subjetivas e intersubjetivas de la Investigación Social”. Un espacio en línea para profundizar sobre el Patrimonio Cultural Material e Inmaterial latinoamericano y caribeño 229

I Bicultural Encounter Brazil-Venezuela "Looks Subjectivity and Intersubjectivity of Social Research". An online space to delve into the Material and Intangible Cultural Heritage of Latin America and the Caribbean

Noemi Frías Durán

Rovimar Serrano

Jenny González

Editorial

Memorias del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe. Un espacio concebido por la Dra. Ángela Beatriz Calzadilla

La Revista Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe, apertura su primer número en formato digital e invita cordialmente, desde ese calor y afectividad latinoamericano y caribeño característico de la Patria Grande Nuestramericana a, investigadores, escritores, poetas de esta y otras latitudes a compartir sus saberes en nuestro espacio editorial.

Sustentada en la “memoria colectiva” que emerge impregnada desde y con significativa cotidianidad, entretejiendo vivencias, saberes, creatividad, sueños, anhelos que poco a poco construyen el mundo de vida de un sinfín de actores sociales. Desde diversas escalas espaciales, iniciamos el recorrido histórico que circunda en torno a esta propuesta editorial, avizorada desde el ingenio e intelecto de la Dra. Ángela Beatriz Calzadilla.

En el año 2005 se inician los estudios en el Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe, en el Instituto Pedagógico de Caracas- Universidad Pedagógica Experimental Libertador, diseñado y creado por la Doctora en Ciencias Sociales y Filosofía, Ángela Beatriz Calzadilla a sus esplendorosos 75 años. Rebelde, irreverente, ingeniosa y creativa, concibió el Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe. La obra de Beatriz, como le gusta que la llamen, es pionera en Venezuela. Coherente con su personalidad, este espacio académico inspirado en el saber popular, comunitario y complejo que constituye el mundo de la “cotidianidad”, se orienta hacia la inter y transdisciplinariedad como es en sí misma, la génesis cultural e identitaria de la Patria Nuestramericana.

Para el 2006 acompañada de un grupo de docentes e intelectuales de la UPEL-IPC, acuerdan crear un ente difusor para las investigaciones de los estudiantes, profesores e invitados de otros espacios universitarios ubicados en diferentes escalas geográficas. El formato seleccionado fue libro impreso, al cual intitularon “Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe”, de él se editaron tres números (2006-2007-2008) financiados por el propio equipo editorial. Simultáneo a este proceso, la vena creativa e inspiradora de la Dra. Ángela Beatriz Calzadilla nuevamente es protagonista al concebir el Centro de

Investigación Cultural “Mariano Picón Salas” - CIMAPISA, con el respaldo inicial por dos líneas de investigación: “Génesis, producción y distribución del producto cultural latinoamericano y caribeño”; “Rescate, conservación y gestión cultural del patrimonio tangible e intangible latinoamericano y caribeño”; al que posteriormente se incorporan: “Cultura e Identidad” y “Violencia epistémica”. Trilogía en total interacción: Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y Caribe - Centro de Investigación Cultural “Mariano Picón Salas”- Tópicos de Cultura: América Latina y El Caribe; derivada desde la concepción integral, compleja y transdisciplinaria de los procesos culturales e identitarios, presente en la artista visual, que permanentemente emerge en la Dra. Ángela Beatriz Calzadilla, quién interpreta el contexto social a partir de la semiótica de la imagen.

Han transcurrido 16 años del nacimiento de ese niño consentido: el Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe, que a su vez, ha procreado alrededor de 100 tesis doctorales, alojadas en CIMAPISA, lo que demanda un ente divulgativo que conserve la génesis de la inter y transdisciplinaria, así como, trascender el ámbito exclusivamente universitario, donde el espacio comunitario, popular, ancestral, artístico y patrimonial, sigue constituyendo la génesis del compartir y debatir saberes. Se incorpora una nueva arista, la temporalidad que nos abriga en el presente marcado por: las redes sociales, la virtualidad y la Covid-19 convertida en pandemia.

La premisa antes referida ha propiciado en visualizar la alternativa de convertir el formato libro como inicialmente apareció Tópicos de Cultura, en Revista Digital, ajustándose a la demanda de la actual temporalidad en la cual la interacción virtual constituye el punto de anclaje comunicacional por excelencia. Se ofrece siguiendo esta línea editorial con diversidad de secciones, coherente con el entramado de saberes y las múltiples dimensiones para socializarlo y compartirlo, siempre orientado hacia la “descolonización del pensamiento”.

En este sentido, para este primer número se han compilado cinco **artículos**; iniciando con la investigación de Gustavo Solórzano, quien analiza y presenta aspectos teóricos sobre las experiencias óptimas o emociones positivas que emergen de sus creencias y sistemas de valores que se encuentran en el perfil cultural de la comunidad de promeseras/os y demás miembros sociales que participan y conviven con la celebración de Corpus Christi y los Diablos Danzantes de Yare. Luego, el investigador, Carlos Morgado nos presenta su estudio autobiográfico relacionado con su faceta como artista plástico, con más de 60 años dedicado a plasmar la historia de la Cofradía de los Diablos danzantes en San Francisco de Yare, evidenciando la necesidad de resguardar y conservar

ese patrimonio y la memoria colectiva que allí se teje. Seguidamente Lisbehet Torcatty y Henry Vallejo nos muestran una nueva mirada que busca la revitalización y resignificación del pensamiento de nuestros pueblos originarios, circunscribiendo su investigación hacia el arte sonoro y su representación estética presentes en la cosmovisión de la vida aborígen. Continuamos en esta sección con Fábio Mendes Zarattini, quien nos da un paseo por la experiencia de los Tesoros Vivos de la cultura de Ceará, como ejemplo de preservación y protección del Patrimonio Cultural Inmaterial en la región, Mendes analiza algunos de los marcos legales que contemplan y sustentan los tesoros vivientes en ese lugar y su aplicación en otros estados brasileños como Pernambuco, Alagoas, Bahía y Minas Gerais. Y finalmente presentamos el trabajo de María Barradas, quien realiza un análisis literario a parte de la obra de la poetisa, Alba Eiragí Duarte, la primera mujer indígena que busca, a través de sus textos, sensibilizar sobre la valiosa cultura Guaraní; y que fue galardonada con el nombramiento como miembro activo de la Sociedad de Escritores del Paraguay.

En la sección **Dando la Palabra** tenemos como invitado a Jesús Mujica, Premio Nacional de Cultura en la Mención Saberes Tradicionales (Venezuela, 2019 – 2020), quien nos regala nueve crónicas que narran los secretos ancestrales del oficio cerámico en Venezuela, adentrándonos en esa línea de tiempo construida por nuestros antepasados, donde se atesoran los secretos de la alfarería venezolana.

Para la sección **Ensayos** presentamos un texto *post mortem* de Manuel Bermúdez, destacado académico, profesor, semiólogo y escritor de amplia trayectoria en Venezuela, quien nos dejó una obra de gran valor en el campo de la docencia, de los estudios literarios y de la comunicación. Aquí presentamos su ensayo “El Humanismo Geográfico de Francisco Tamayo”, pinceladas que recurren a metáforas para destacar la trascendencia teórica de ese gran hombre, creando un marco de referencia para destacar los postulados y axiomas que se unen a la moralidad y a las buenas prácticas de ese gran hombre.

En la sección de **Resúmenes ampliados** se encuentran doce investigaciones producto del trabajo llevado a cabo en el Seminario en línea denominado: Registro, Documentación y Archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial, facilitado por la profesora Jenny González, fruto del esfuerzo conjunto con profesores que se encuentran en Brasil, Venezuela y Alemania, el cual tuvo como propósito abordar técnicas y estrategias de registro, documentación y archivo de las diversas manifestaciones de la cultura material e inmaterial.

Para finalizar, en la sección de **Reseñas**, ofrecemos algunos detalles del I Encuentro Bicultural Brasil- Venezuela “Miradas Subjetividad e intersubjetividad de la Investigación Social” a cargo de las profesoras Noemí Frías, Jenny González y Rovimar Serrano. Actividad que se constituyó como uno de los detonantes de un trabajo colectivo para profundizar sobre el Patrimonio Cultural Material e Inmaterial latinoamericano y caribeño.

Noemí Frías Durán
Coordinadora Doctorado en Cultura
para América Latina y El Caribe

Rovimar Serrano Gómez
Editora

ARTÍCULOS

LAS EXPERIENCIAS ÓPTIMAS APUESTAN POR LA TRADICIÓN, EN LOS DIABLOS DANZANTES DE YARE. PERSPECTIVA DE ANÁLISIS DESDE LO ONTOLÓGICO

THE OPTIMAL EXPERIENCES BET ON
TRADITION, IN THE DANCING DEVILS OF
YARE. PERSPECTIVE OF ANALYSIS FROM
THE ONTOLOGICAL

Recibido: 29.01.2021
Aprobado: 20.03.2021

Gustavo E. Solórzano G.

gustasolo54@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0002-4024-9535>

Universidad Latinoamericana y del Caribe

Resumen: La manifestación cultural Cofradía Diablos Danzantes de Yare Patrimonio cultural Inmaterial de la humanidad, símbolo representativo de la identidad cultural nacional de Venezuela, permanentemente demanda diferentes tipos de iniciativas, acciones, investigaciones, que promuevan su fortalecimiento (Declaración de San Antonio, 1996), debido a factores transculturizantes a nivel inter y nacional, que impactan desfavorablemente las manifestaciones culturales tradicionales que caracterizan al país. En el estudio realizado se develó que el vivenciar Experiencias Óptimas (emociones positivas) anima en sus actores la participación y permanencia en la cofradía. La investigación se enmarcó en el paradigma cualitativo-socioconstruccionista; apoyada con la metodología biográfica-narrativa, la etnográfica y la hermenéutica; con las técnicas de la observación participante, la entrevista cualitativa y grupos de discusión. Con los aportes de la investigación se espera contribuir con la salvaguarda de tan importante Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, como lo recomienda la UNESCO.

Palabras clave: Patrimonio Cultural, Identidad cultural, Experiencias óptimas, Participación, Permanencia de la tradición.

Summary: The cultural manifestation Cofradía Diablos Danzantes de Yare Intangible cultural heritage of humanity, a representative symbol of the national cultural identity of Venezuela, permanently demands different types of initiatives, actions, investigations, that promote its strengthening (Declaration of San Antonio, 1996), due to to cross-cultural factors at the inter and national level, which adversely impact the traditional cultural manifestations that characterize the country. In the study carried out, it was revealed that experiencing Optimal Experiences (positive emotions) encourages participation and permanence in the brotherhood in its actors. The research was framed in the qualitative-socio-constructionist paradigm; supported with the biographical-narrative, ethnographic and hermeneutic methodology; with the techniques of participant observation, qualitative interview and discussion groups. With the research contributions, it is expected to contribute to the safeguarding of such an important Intangible Cultural Heritage of Humanity, as recommended by UNESCO.

Keywords: Cultural Heritage, Cultural identity of Venezuela, Optimal Experiences, Participation, Permanence of the tradition.

Resumo: A manifestação cultural Cofradía Diablos Danzantes de Yare Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade, símbolo representativo da identidade cultural nacional da Venezuela, exige permanentemente diferentes tipos de iniciativas, ações, pesquisas, que promovam seu fortalecimento (Declaração de San Antonio, 1996), devido a fatores transculturais em nível internacional e internacional, que impactam negativamente as manifestações culturais tradicionais que caracterizam o país. No estudo realizado, foi possível perceber que vivenciar Experiências Ótimas (emoções positivas) favorece a participação e a permanência na irmandade de seus atores. A pesquisa foi enquadrada no paradigma qualitativo-sócio-construcionista; apoiado na metodologia biográfico-narrativa, etnográfica e hermenêutica; com as técnicas de observação participante, entrevista qualitativa e grupos de discussão. Com as contribuições da pesquisa, espera-se contribuir para a salvaguarda de um tão importante Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, preconizado pela UNESCO.

Palavras-chave: Patrimônio cultural, identidade cultural, experiências ótimas, participação, permanência da tradição.

Zusammenfassung: Die kulturelle Manifestation Cofradía Diablos Danzantes de Yare Immaterielles Kulturerbe der Menschheit, ein repräsentatives Symbol der nationalen kulturellen Identität Venezuelas, verlangt permanent nach verschiedenen Arten von Initiativen, Aktionen, Untersuchungen, die ihre Stärkung fördern (Deklaration von San Antonio, 1996), aufgrund von interkulturellen Faktoren auf inter- und nationaler Ebene, die sich negativ auf die traditionellen kulturellen Manifestationen auswirken, die das Land charakterisieren. In der durchgeführten Studie zeigte sich, dass das Erleben optimaler Erfahrungen (positive Emotionen) die Teilnahme und Beständigkeit in der Bruderschaft bei ihren Akteuren fördert. Die Forschung wurde im qualitativ-soziokonstruktivistischen Paradigma gerahmt; unterstützt durch die biographisch-narrative, ethnographische und hermeneutische Methodologie; mit den Techniken der teilnehmenden Beobachtung, des qualitativen Interviews und der Diskussionsgruppen. Mit den Forschungsbeiträgen wird erwartet, dass sie zur Sicherung eines so wichtigen Immateriellen Kulturerbes der Menschheit beitragen, wie es die UNESCO empfiehlt

Stichwörter: Kulturelles Erbe, Kulturelle Identität, Optimale Erfahrungen, Teilhabe, Dauerhaftigkeit der Tradition.

Introducción

Los hallazgos que a continuación se presentarán forman parte de los resultados de la investigación: **LA COFRAÍDA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR DE LOS DIABLOS DANZANTES DE YARE: PERSPECTIVA DE COMPRENSIÓN, DESDE SUS ACTORES SOCIALES**, realizada para optar al Doctorado en Patrimonio Cultural que dicta la Universidad Latinoamericana y del Caribe (ULAC).

Desde el punto de vista de lo ontológico, en la investigación cualitativa, entre otros aspectos; el sentimiento, los valores, las emociones, expresiones que caracterizan a los actores de una determinada tradición cultural a estudiar, representan parte del perfil

cultural que los caracterizan, que junto a la disposición de actuar, participar en dicha comunidad, por los motivos que los animen, serían parte de los temas que habrían que analizar para poder comprender la dinámica y lo que acontece en dichos escenarios sociales-culturales, el porqué de sus actuaciones y motivaciones, otras interrogantes. Guba, 1991). En el presente artículo se darán a conocer parte de los hallazgos develados por la investigación antes citada en el cual se hace referencia al tema de la experiencias óptimas aspecto presente en el seno de la tradición cultural del estudio que constituye un nuevo enfoque o aspecto a analizar, resaltar como conocimiento de lo que acontece en dicha convivencia sociocultural religiosa, para lo cual se propusieron como objetivos de la investigación los siguientes: **Objetivo General:** Comprender lo que acontece en la Expresión Cultural Diablos Danzantes de Yare, desde la perspectiva de sus actores sociales, para contribuir con el fortalecimiento de dicha tradición. **Objetivos Específicos:** -Reflexionar sobre los aspectos socio-culturales que conforman e interactúan en la Cofradía Diablos Danzantes de Yare - Describir los estados Psicoemocional que vivencian los actores de los Diablos Danzantes de Yare durante su participación en el desarrollo de la actividad cultural -Interpretar los motivos que promueven en las y los actores de los Diablos Danzantes, su participación en la celebración de Corpus Christi.

Metodología

Para el abordaje de la investigación se optó por una investigación enmarcada en el paradigma cualitativo socio-construccionista, desmarcándose del paradigma positivista que enfatiza la acción de investigar en los aspectos técnicos y procedimentales y no le da suficiente importancia a los asuntos humanos, por lo que, se enfatizó en observar las relaciones intersubjetivas, las valoraciones, motivaciones, sentimientos y emociones, la simbolización, significados y creencias que conforman el perfil cultural de la comunidad de promeseras/os y demás miembros sociales que participan y conviven con la celebración de Corpus Christi y los Diablos Danzantes de Yare (Martínez, 2009). Así mismo, con los hallazgos que fueron emergiendo durante el desarrollo preliminar de la investigación se procedió a identificar los temas presentes en la comunidad del estudio y dado el carácter emergente del paradigma cualitativo se realizó la investigación considerando los objetivos antes citados. Para la obtención de la información y demás conocimientos sobre los diablos de Yare, se requirió de las metodologías: etnográfica, biografía-narrativa y la hermenéutica; se utilizaron las técnicas de la observación participante, la entrevista cualitativa, que permitió conocer las historias de vidas, relatos

y vivencias que los diferentes actores, promeseras y promeseros abordados, dispusieron ofrecer con sus testimonios, dando a conocer; los sentimientos, subjetividades, creencias, actitudes de agradecimiento, de respeto y devoción que muestran sobre las bondades y posibilidades milagrosa del Santísimo Sacramento (Goetz, 1988; Gutiérrez, 1989; Guba, 1991). Por otra parte, se requirió de la autorización de los actores de la investigación para publicar sus nombres propios, testimonios y entrevistas siguiendo lo establecido en el Capítulo II (Consentimiento Informado) del Código de Ética para la vida (Código de Ética, 2010) que autoriza al investigador el poder publicar los datos de los actores entrevistados. La observación participante, entendida como la forma de obtener información basándose en el análisis de documentos y bibliografías especializadas sobre el tema cultural, en entrevistas a actores e informantes del estudio, de la participación y observación directa e introspección del investigador (Valles, 2000).

En cuanto a la entrevista cualitativa, se buscó acceder a la perspectiva de los informantes-actores, para captar la complejidad de sus percepciones y experiencias individuales, comprender sus categorías mentales, sus formas de juzgar y interpretar su realidad, sentimientos expresados y los motivos que los animan a participar y comportarse adecuadamente en la celebración de Corpus Christi y en su acontecer cotidiano. Las entrevistas se caracterizaron como una conversación normal, provocada por el investigador donde utilizaba un esquema flexible y no estandarizado de interrogación; donde los entrevistados tenían la libertad de expresarse con su propio modo de sentir, con sus propias palabras. (Ameigeiras, 2006; Galindo, 1998). Para la interpretación y análisis de las circunstancias e interacciones que caracterizan la celebración y para captar lo que expresaban los informantes en cada encuentro participativo y en otras situaciones dentro del ambiente de la celebración, fue necesario ejercitar la práctica hermenéutica como lo señala Murcia (2008) entendiendo que la hermenéutica en sus últimas tendencias, amplía su aplicación hacia la comprensión de contextos mucho más amplios a aquello enmarcados en los signos lingüísticos y escritos, otorgando la posibilidad de búsqueda en todos los actos comunicativos del ser humano.

Dimensiones paradigmáticas asumidas en esta investigación

En esta investigación se tomaron los planteamientos de Guba (1991) en relación con las dimensiones de los paradigmas; este autor considera que las acciones investigativas y de la vida cotidiana están determinadas por las creencias, valores e influencias culturales que poseen los individuos y el investigador; en tal sentido, reafirma que el hecho científico va estar determinado por las características socio culturales que

posee el investigador y la relación que existe entre el investigador y los actores a investigar. El autor establece que derivado de lo antes escrito, los paradigmas que caracterizarán la búsqueda del conocimiento se conforman de tres dimensiones:

- a- Lo Ontológico, ¿cómo eres diablo?** que sería lo relacionado con las características que distinguen el escenario, los sujetos o población que se va a investigar y los diferentes elementos que interactúan en dicha realidad. En el caso de la investigación realizada se conoció que existe una multiplicidad de aspectos que determinan los motivos que animan a los promeseros a participar permanentemente en la cofradía, se determinó que los actores que dinamizan y fortalecen la realización y desarrollo de la celebración de la tradición no se limita exclusivamente a la actuación de los promeseros, sino que, la comunidad en general de la localidad y demás instituciones gubernamentales actúan, disponen voluntades y recursos para enaltecer la celebración; otras interacciones con diferentes aspectos y actores que fueron develados, analizados, interpretados y son presentados como partes de los hallazgos encontrados.
- b- Lo epistemológico, y mi encuentro con el diablo;** está referido a la relación que se establece entre el investigador y lo que va a investigar. Esta dimensión estuvo determinada por la relación histórica cultural del investigador y la interrelación que éste ha tenido desde muy temprana edad hasta la actualidad, asistiendo a la celebración de la tradición y ahora como principiante de etnólogo, investigador. Esta dimensión en la investigación, se detalla en el contenido que encierra el subtítulo **Diablo cómo te quiero;** es notorio afirmar que tal circunstancia fue de mucha utilidad debido que el investigador conocía y tenía buenas relaciones con varios miembros de la Cofradía desde tiempos atrás, donde en diferentes oportunidades compartieron la realizaciones de actividades culturales que se organizan en víspera de Corpus Christi y en otras fechas; todo lo cual resultó favorable para cumplir las tareas investigativas desarrolladas.
- c- Lo metodológico, ¿cómo comprenderte diablo?;** para Guba (1991), es la dimensión que incluye a las acciones, métodos, técnicas y demás recursos utilizados para buscar las informaciones, el conocimiento. las metodologías; biografía-narrativa, la entrevista cualitativa y la hermenéutica aplicadas, resultaron apropiadas para el estudio de las características socio culturales de los actores que interactuaron, y demás aspectos presentes en el escenario de la investigación lo que permitió cumplir con los objetivos y expectativas que fueron surgiendo durante el desarrollo

del estudio.

¿Promesera/ro por promesa?

Uno de los aspectos que constituye la génesis de la celebración del Corpus Christi, la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento de los Diablos Danzantes de Yare, es el ofrecimiento de pago de promesa por personas o devotos de ambos sexos de la religión católica, que se aprecia como parte de las prácticas religiosas de los pueblos de América, transmitida por la Iglesia Católica desde la conquista hasta nuestros tiempos (Marzal, 2002).

En el caso de Venezuela, las primeras versiones sobre la celebración de Corpus Christi se dieron en el estado Falcón y en las costas de estado Aragua específicamente Chuao y sus alrededores, según los resultados de las investigaciones de Alemán (1997). La celebración de Corpus Christie en Yare, es promovida por la Iglesia Católica con el apoyo y consentimiento de los vecinos de las localidades, las instituciones gubernamentales (Consejo Legislativo del estado Miranda, el Instituto de Patrimonio cultural, las autoridades locales del municipio, otras.), actores como artesanías/os, artistas plásticos, fotógrafas/os, investigadoras/es, medios de comunicación, visitantes de otros lugares de Venezuela y de otros países, comerciantes, otros.

Alemán (1997), expone en su trabajo que los fundamentos de orientación religiosa-católica que caracterizan la participación de los devotos-promeseras/os para poder formar parte de la Cofradía de los Diablos Danzantes o adoradores del Santísimo Sacramento, debían cumplir entre otros requisitos religiosos: el estar bautizado, confirmado, confesado, instrucciones dadas por Jesucristo en su andar por la Tierra, según San Juan, cuando todos los seres humanos clamaban el pan ofrecido por Jesucristo, hecho ocurrido durante la Pascua de resurrección, entre otros, donde se observan los primeros acontecimientos que establecen la relación de la celebración de la tradición (Corpus Christi) con la presencia del demonio; la cita relacionada con los sucesos comentados forma parte de las orientaciones religiosas que habitantes de Chuao han transmitido de generación en generación de forma oral a sus familiares y demás personas de la comunidad.

Geertz (1926) visualiza la religión como un sistema cultural. En primer lugar señala que la religión es, para el creyente, una perspectiva, una manera de ver la vida y de construir el mundo, por lo que cree vivir la verdadera realidad. Que la perspectiva

religiosa sirve para hallar sentido a la vida. En segundo lugar, considera que la perspectiva opera por el sistema simbólico de cada religión (creencias, ritos, sistemas de organización y su ética), todo lo cual contribuye a interiorizar y afianzar lo religioso en el creyente. En tercer lugar, los creyentes aceptan su perspectiva religiosa por la autoridad de Dios independientemente del tipo de religión. En tal sentido la perspectiva religiosa se mantiene por los ritos que afianzan la fe al procurar el intercambio entre el creyente y el Dios.

Para Mendoza (2014) lo que inspira el estilo de comportamiento de muchas personas, está orientado por la religión que se practica, en el caso de los diablos de Yare, desde el punto de vista cristiano, uno de los aspectos que orienta su comportamiento tanto religioso como social, es hacer el bien y adorar a Dios por sobre todas las cosas, fomentar la convivencia entre los miembros del grupo, actuar con responsabilidad durante su participación en la celebración de Corpus Christi y en su rutina cotidiana; y al entrar en contacto e interactuar con el Santísimo Sacramento (Dios) dentro de las circunstancias de lo sobrenatural los individuos modifican sus conductas y aceptan cumplir los mandamientos católicos y las normas que le exige la Cofradía.

Otro aspecto considerado por Geertz (1926), es distinguir como elemento propio de la cultura religiosa los estados de ánimos, emociones positivas, las motivaciones y la concepción global del sentido donde establece que la religión se sustenta por la aceptación de lo sagrado de ella y por la práctica ritual.

Así mismo Marzal (2002), define la religión como un sistema de creencias, de ritos, de forma de organización, de normas éticas y de sentimientos y emociones, por cuyos medios los seres humanos se relacionan con lo divino y encuentran un sentido trascendente de la vida. Los aspectos señalados por los autores citados contribuyen a entender, en cierta forma, parte de los fundamentos que rigen el comportamiento religioso en las y los promeseros de los Diablos de Yare, el carácter colectivo en esa comunidad religiosa, las actividades que realizan donde le rinden culto al Santísimo Sacramento representado en los diferentes rituales, la vivencias de emociones que experimentan cuando participan en los actos ceremoniales, el sentido mágico, sobrenatural que dicen sentir en ciertos momentos de sus prácticas religiosas, el carácter sagrado que le atribuyen a la celebración, el cumplimiento de los requisitos para poder ser juramentados como promeseras/os, otros. Todo el adoctrinamiento religioso que se transmite por instrucciones, de generación en generación donde se mantiene la práctica religiosa

aceptando lo irracional y atribuyéndole de maneras sumisas y convencidas a una entidad suprema, Dios, la posibilidad de ayuda para resolver ciertos problemas de manera milagrosa, como lo podemos observar en el relato expresado durante la entrevista a un promesero donde manifiesta de forma emotiva y convincente el haber sido favorecido por la gracia de Dios. Seguidamente se expondrá el testimonio del Sr. Pablo Azuaje (Capataz Mayor de la Danza) donde se manifiesta la actitud devocional antes citada.

-En una oportunidad cuando mi hija tenía año y medio me le dio una enfermedad muy peligrosa, bronconeumonía pulmonar que me la estaba matando, yo y mi mujer (sic) nos trasladamos al hospital de Santa Teresa del Tuy y el médico que nos atendió, viendo lo grave del asunto, optó por enviarnos a la niña para Caracas y no nos daba esperanza alguna de que la muchacha se me salvara, que no llegaría viva posiblemente, sin embargo yo invoqué al Santísimo para que la niña se me curara, a mí me invadió una enorme fe, como si el Santísimo me alertara y le dije a la mujer, -tate tranquila que el Santísimo está con nosotros y mi muchacha va a salir bien de esta, cuando llegamos al hospital de Caracas el médico que nos recibió quedó asombrado por la fortaleza y aguante que había tenido la niña durante el trayecto, -todo ello gracias al Santísimo, -ahí está la muchacha, ya me ha dado dos nietos y va palante. -Yo tengo una gran fe y por eso pago con mucha devoción mi promesa y cumpla lo mejor que puedo mi responsabilidad como el capataz mayor. Yare, 14 de febrero del 2015.

Un diablo feliz es un diablo feliz en sí mismo

Teóricos como (Geertz, 1926; Marzal, 2002 y Eliade, 2007), advierten en su análisis sobre las dimensiones presentes en la práctica religiosa la presencia de emociones, destacando que hasta entonces no sabían de estudios empíricos sobre dicha dimensión, en tal sentido se reafirma que uno de los aspectos develado en la investigación fue detectar que durante los rituales o celebración de Corpus Christi sus actores experimentan Experiencias Óptimas y Emociones Positivas y que estas constituyen parte de los motivos de satisfacción y gratitud para continuar participando en dicha manifestación. Tema que por lo novedoso de su contenido se teorizará a continuación y donde se expone la relación con las vivencias emocionales que experimentan las y los promeseros o Diablos Danzantes de Yare durante su participación en el Corpus Christi, observadas durante el desarrollo de la investigación.

En esta investigación, el análisis de la experimentación de emociones por las y los promeseros o Diablos de Yare se realizó siguiendo las orientaciones teóricas de la Psicología Positiva que han venido desarrollando los psicólogos Seligman (2011), Csikszentmihalyi (2010), y de los resultados de las investigaciones que se citarán a

continuación:

Las experiencias óptimas siguen bailando al diablo

La Psicología Positiva, Antecedente de la Experiencia Óptima (*Flow o Fluir*)

La expresión Experiencia Óptima y los aspectos que conforman la teoría que la sustenta surgen producto de la dinámica evolutiva que experimenta la psicología en su constante búsqueda por atender las problemática de salud psicosocial que aqueja al hombre constantemente, moldea su visión de solución sumando aportes producidos en las diferentes corrientes o escuelas psicológicas, tales como el psicoanálisis, el conductismo, el cognitivismo, los humanistas, otras (perspectiva sincrónica y diacrónica) Seligman (2011).

La psicología Positiva es una rama de la psicología que se orienta por el estudio científico de las experiencias positivas y los rasgos individuales positivos, las acciones, instituciones y estrategias, que facilitan su desarrollo. Siendo su interés el ofrecer nuevos aportes de solución a la psicología clínica que opta por aliviar el sufrimiento. (Seligman, 2011).

Es el psicólogo Martin Seligman, quien propuso a mediados de 1998, resultado de sus constantes reflexiones científicas, el estudio de las fortalezas y virtudes humanas (Psicología Positiva) como nueva visión de promoción de salud y bienestar. La teoría y práctica psicológica estudia científicamente las fortalezas y potencialidades con la perspectiva de alcanzar la felicidad, considera que el temperamento es uno de los promotores más importante de los niveles de felicidad en el ser humano, por lo que dedica sus esfuerzos y estudio a la fortaleza del carácter, que como rasgo o característica psicológica al presentarse en determinado momento y circunstancia, conlleva a resultados positivos, tales como emociones positivas autotélicas que actúan como protector contra la enfermedad Seligman (2011).

La felicidad y otros sentimientos de bienestar forman parte de las emociones positivas, se caracterizan por ser actitudes que surgen cuando acontece algo que es importante para la persona. En la actualidad se afirma que las emociones positivas potencian la salud y el bienestar, favorecen el crecimiento personal, permitiendo sentimientos de alegría con la propia vida, se tiene esperanza, se es optimista y más feliz. Inclusive se afirma que la risa, la felicidad y el buen humor ayudan a mantener y recuperar la salud Seligman (2011).

De los planteamientos expuestos en el marco de la psicología positiva, se identifican tres tipos importantes de felicidad, las cuales no se consideran absolutas ni las únicas. En el caso de los análisis relacionados con la investigación, la tercera felicidad señalada por Seligman “Vida con Sentido” (*Meaningful life*), es la más duradera de las tres y se trata de buscar aquello en lo que creemos y de poner todas nuestras fuerzas a su servicio. La obra de caridad, la de sonreír al vecino, la afiliación religiosa. Sentirse parte de acciones e instituciones positivas-democracia-familia, educación, otros Seligman (2011).

Teniendo interés en lo planteado por Seligman el psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi (1988), emprende la investigación “La Felicidad, La Experiencia Óptima y los Valores Espirituales” de Csikszentmihalyi (2010 hechas en la Universidad de Chicago, EEUU; de donde surge el nombre de fluidez (*flow*), que es el estado de gratificaciones que se alcanza cuando las personas se sienten totalmente involucrados con la actividad que están realizando, sostiene en su teoría del flujo, que el bienestar radica en la actividad humana en sí y no en la consecución de la meta final, en tal sentido define a dicho estado, “experiencia óptima” o *flow-fluir* como un momento de conciencia que comienza a enfocar la atención en una meta clara y definida, donde la persona se siente envuelta, concentrada, absorbida por la tarea y las horas pasan casi sin notarlo, donde pierde la noción del tiempo y se experimenta una enorme satisfacción.

Cuando fluimos no es que seamos felices, porque para experimentar la felicidad debemos centrarnos en nuestro todo interno, y esto distraería la atención de la tarea que tenemos entre manos. Sólo después de que se ha completado la tarea tenemos tiempo para mirar hacia atrás, considerar lo que sucedió y es entonces cuando nos vemos inundados de gratitud por la plenitud de esa experiencia, es entonces cuando podemos afirmar que somos retrospectivamente felices, pero no se puede ser feliz sin las experiencias de flujo (Seligman, 2011).

A continuación, se presenta un resumen del testimonio del Sr. Pablo Azuaje donde se registra un estado emocional similar al planteamiento del teórico antes citado.

-Yo visito los altares que algunas familias han hecho, les rezo oraciones que no puedo decirles aquí, les bendigo los altares o santuarios, pido porque todo les salga bien, -les enciendo velas para que los libre del mal y que todo el año les vaya bien. Al final de la jornada por la tarde, cansado y todo pero lleno de alegría, satisfacción le doy gracias al Santísimo por haberme permitido pagar promesa un año más. (Yare, 3 de enero del 2015).

En el relato del Sr. Pablo se percibe un gesto de felicidad, que es generado por el

deber cumplido, por la realización de la actividad programada, por observar la participación de otras personas en torno a la celebración, por el deseo de bienestar hacia las otras personas que él pregona, acciones que caracterizan una actitud ética y de compromiso propio con disposición, devoción, disfrute y bienestar psicológico, metas de tipo intrínsecos que realiza el informante por voluntad propia.

Las investigaciones realizadas por la psicología positiva durante las últimas décadas han demostrado que, entre otras cosas que tienen relación directa con el bienestar subjetivo en las personas, es el adoptar valores éticos como objetivos vitales y ponerlos en práctica, actitud observada en el caso del Sr. Pablo Azuaje y en otras/os promeseros.

Así mismo se afirma que el adoptar valores éticos y practicarlos son metas intrínsecas que se asumen por sí mismo, por el disfrute y bienestar psicológico que producen y que dotan de sentido a las vidas humanas y favorecen el crecimiento personal. Las y los promeseros o Diablos de Yare durante las entrevistas mostraban una actitud positiva, de agradecimiento, satisfacción por pertenecer a la Cofradía, por el cumplimiento de la promesa; se les notaba optimistas, parecían sentirse felices.

De los estudios realizados considerados como referencia sobre el tema de la Experiencia Óptima, se establece que la verdadera felicidad deriva de la identificación y el cultivo de las fortalezas más importantes de las personas y de su uso cotidiano en el trabajo, el amor, el ocio y la educación de los hijos” (Seligman, 2011). Con los objetivos de la investigación se buscaba saber si la felicidad, definida como humor positivo, está más relacionada con la religiosidad y el altruismo que con los valores materiales.

El estudio se realizó sobre una muestra representativa de adolescentes, a escala nacional en los Estados Unidos (856 entrevistados, 28000 respuestas). Las preguntas a responder llevaban a conocer en qué medida una ideología con carácter religioso o con carácter altruista puede contribuir al establecimiento de momentos de felicidad. Se utilizó el método de muestreo de experiencia (ESM) para obtener una medida de variación que permitiera examinar de qué manera puede cambiar el humor (felicidad), según la actividad que estaban realizando los estudiados. Los análisis dieron entre otros resultados, que el porcentaje de tiempo pasado con humor positivo (feliz) está más relacionado con la religiosidad y el altruismo que con los valores materialistas.

En este orden de ideas, tenemos a (Sanabria, 2011). Quien enmarcó su investigación titulada: La Experiencia Óptima (*flow*) en la práctica religiosa cristiana, (estudio en una

muestra española), en la Psicología Positiva, en el interés científico por el descubrimiento de los comportamientos que favorecen el bienestar psicológico de las personas en general, y centró su interés en el estudio de las experiencias positivas que se pueden derivar de las prácticas religiosas (cristianas), en personas creyentes (religiosas y laicas). Se recurre al concepto de *flow* o experiencia óptima definido por Csikszentmihalyi (2010), que está relacionado con el bienestar psicológico integral. Se trató de saber el grado y condición en que la práctica religiosa cristiana produce un alto nivel de realización personal en los creyentes y cuáles son sus características.

Se plantearon las siguientes hipótesis:- La práctica religiosa produce *flow* con alta frecuencia. –Se espera observar mayor y mejor *flow* en los grupos religiosos que en los grupos laicos. –Que el *flow* vivenciado por los grupos del estudio son similares a los encontrados en investigaciones previas relacionadas con el tema. –Que el *flow* religioso producirá sentimientos de bienestar subjetivo. La población de la investigación fue de 119 personas voluntarias, clasificadas en fieles laicos y fieles religiosos, tomando en consideración otras características socio-cultural-religiosas de dichas personas. Se aplicó el cuestionario FQ (*Flow Questionnaire*) utilizado por Csikszentmihalyi en su estudio, adaptándolo al español.

Entre otras conclusiones obtenidas están las siguientes: Se confirmó que la práctica religiosa genera *flow* (experiencia óptima). Quedó demostrado que los religiosos tienen más *flow* que los laicos, y son más conscientes de sus habilidades para la práctica religiosa, tienen mayor motivación intrínseca y se sienten más satisfechos que los laicos. Los resultados de las investigaciones antes citadas, concluyen que las prácticas religiosas constituyen espacios donde se vivencian Experiencias Óptimas-humor positivo-felicidad, con frecuencia.

En la investigación de los Diablos Danzantes de Yare los resultados son similares a los de las investigaciones antes citadas, conclusión que se sustenta en los testimonios dado por las y los promeseros donde afirman sentir estados emocionales positivos (Experiencias Óptimas) cuando participan en los rituales que conforman la celebración de Corpus Christi, durante su preparación previa a la celebración y al final de la jornada, y en el caso de artesanos, artistas plástico, durante el trabajo que realizan en sus talleres.

A continuación, se expondrán varios testimonios por promeseros donde con mucha expresividad manifiestan sus vivencias emocionales experimentadas durante la realización de los rituales y en otras actividades cotidianas; e imagen que muestra

momentos de concentración, devoción, por promesero artesano elaborando sus obras. Sus testimonios son una muestra de cómo la vivencia de momentos emocionales de satisfacción y experimentación de emociones positivas se hacen presente en ellos cuando participan en los rituales y otros momentos dentro de la celebración de Corpus Christi.

Testimonio sobre lo Psicoemocional vivenciado por los actores de la Cofradía

Los testimonios siguientes, corresponden a las vivencias experimentadas por los señores Pablo Azuaje Primer Capataz de la Danza y del Sr. Ernesto Herrera Presidente de la Cofradía del Santísimo Sacramento de los Diablos de Yare, donde estas personas expresan haber sentido estados emocionales, característicos del estar experimentando Experiencias Óptimas.

Sr. Pablo Azuaje -Cuando voy al cementerio el jueves de Corpus Christi, como a las ocho y media de la mañana me pasa lo que siento cuando estoy frente a la iglesia, me da una tembladera y danzo agitadamente, -le pido al cajero que le dé sin parar – (emocionado y avivando la mirada) es que le danzo a los caídos y siento una gran satisfacción, hay gente que dice que somos unos verdaderos diablos. Yare 16 de febrero 2015.

Durante el relato del Sr. Pablo, en su rostro se le notaba muy emocionado, se le veía en sus ojos expresión de felicidad, gozo y mucha satisfacción por lo que contaba.

La entrevista con el Sr. Pablo permitió observar que el hecho de ser entrevistado le generaba interés y alegría, lo que permite afirmar que no solo durante la participación de los rituales de la celebración los promeseros sienten emociones positivas, sino que también cuando son tomados en cuenta para hablar sobre la celebración por investigadores, periodistas y por otras personas que le muestran interés por conocer aspectos relacionados con los Diablos Danzantes.

Otro testimonio que confirma lo antes observado en el Sr. Pablo Azuaje, se aprecia en lo que a continuación expone el Sr. Ernesto Herrera.

-Cuando llega la hora final de Corpus Christi, a las 12 pm, comienza aquella nostalgia de que ya se van esos dos días esperados por todos nosotros, (el informante llora muy emocionado cuando habla de la culminación de la jornada),- uno comienza a buscar en el almanaque la fecha del día de Corpus del año que viene y a partir de allí comienza a trabajar para el siguiente año. -cuando yo estaba nuevo con mi esposa, mi mamá le dijo a ella - acostúmbrate a esto, cuando viene el Corpus el niño (yo) se olvida de todo, (mientras narra la historia, el informante llora emocionado), y yendo más allá, mi abuelo José siendo presidente de la Cofradía me decía –Ernesto, el Santísimo Sacramento, para él todo ese día es sagrado, ni con mujeres, él me transmitió el compromiso,

la devoción y el amor por esta manifestación, mi abuelo para mí fue un hombre inolvidable.

-A partir del jueves santo como que cambia mi metabolismo, se comienza a acelerar los preparativos para el Corpus venidero, se visitan los artesanos para ver cómo van sus trabajos, las máscaras, -algunos promeseros se hacen sus máscaras y así pasan los dos meses y llega el Corpus y no nos damos cuenta. -Cuando uno comienza a bailar uno se eleva, se entrega, se llena de todo por el Santísimo Sacramento (Sr. Ernesto Herrera, Yare 14 de abril del 2014).

En la narración del Sr. Ernesto Herrera se presentan parte de las situaciones que señala Csikszentmihalyi (2010), cuando define el vivenciar experiencia óptima o *flow-fluir*, como un estado de conciencia que comienza a enfocar la atención en una meta clara y definida, donde la persona se encuentra envuelta, concentrada, absorbida por la tarea y las horas pasan casi sin notarlo. Otra de las actitudes que se observan en el Sr. Ernesto Herrera es la satisfacción que muestra mientras narra sus vivencias y la alegría que dice sentir por haber cumplido su promesa, la emoción se hace evidente mientras habla, con muestra de nostalgia y goce a la vez.

En sus declaraciones el Sr. Herrera refleja la devoción, compromiso y ética que siente por el Santísimo Sacramento, actitud que denota la alegría y felicidad que genera en él dicha relación donde afirma de forma comprometida y gozosa -para el Santísimo todo ese día es sagrado. A continuación, en la foto 1 se muestra imagen del artesano-promesero Juan Morgado en su taller, pintando una máscara donde se observa la actitud absorta, disfrute y de concentración mientras realiza la actividad.



Foto 1. Juan Morgado en su taller, Yare, Foto del autor, 2016

Testimonio del Sr. Juan Morgado- casi no salgo del taller, estando pintando mi mamá me decía mire hijo usted no come, se va a convertir en santo,- ven a comer. Es que cuando estoy pintando me olvido de todo, me concentro en los colores que voy degradando buscando que la máscara se vea más grotesca, más diabólica, la máscara me hace meter en el trabajo y no me da hambre, mi mamá insistía –ven a comer Juan,-se me olvida todo, cuando logro lo buscado siento mucha felicidad, le pongo más amor a lo que estoy haciendo, más creatividad Paso mucho tiempo elaborando máscaras que son para el comercio, unas para los promeseros que me la solicitan y las de mi uso personal que utilizo para pagar la promesa durante la celebración de Corpus Christi. Yare, año 2016.

La forma cómo el Sr. Juan Morgado expresa su testimonio y los aspectos relatados lo ubican en un estado de concentración, absorto, disfrutando lo que está haciendo, momentos similares a cuando se está fluyendo, vivenciado estado emocional positivo.

Concretando el tema, surge lo que Csikszentmihalyi (2011) denomina la Experiencia Autotélica como el elemento clave de una Experiencia Óptima por el hecho de constituir un fin en sí mismo.

Lo Autotélica se deriva de las palabras griegas auto que significa en sí mismo y telos que equivale a finalidad, se trata de una actividad que se contiene en sí misma, que se ejecuta sin esperar recompensa alguna, sino que simplemente el hacerlo genera en sí recompensas gratificantes, aunque la actividad al principio se realizaba por otras razones. (Csikszentmihalyi, 2011).

Al relacionar el principio de la experiencia óptima antes comentado y la investigación, se develó que muchas de las personas que se incorporan a la Cofradía de los Diablos Danzantes de Yare como promeseros, al principio lo hacen por haber recibido él o algún familiar la sanación de una enfermedad o la resolución de un determinado problema por parte del Santísimo Sacramento, ayuda solicitada por el propio afectado o por otro familiar a dicha divinidad, y en agradecimiento a Dios decidieron ofrecer la promesa de danzar al Santísimo durante la celebración de Corpus Christi, indefinidamente o por un determinado tiempo.

Analizando lo dicho o testimonios de los promeseros entrevistados, se develó que, aparte de participar en la celebración de Corpus Christi por la promesa inicialmente ofrecida, estos señalan que durante su participación y actuación en los diferentes rituales y actividades que cumplen durante la celebración, vivencian profundas satisfacciones espirituales, emocionales, generadoras de alegría, goce, felicidad, que evidencia la presencia de experiencias intrínsecamente gratificantes, las cuales a partir de sus

vivencias han comenzado a formar parte de los motivos de mayor importancia personal, que fortalecen la participación y permanencia de los promeseros. Es decir que el participar en la celebración se convierte en un fin en sí mismo.

Es importante aclarar que, junto a las vivencias de experiencias óptimas como factor que promueve la permanencia de los promeseros, existen otros motivos tales como el reconocimiento social de la comunidad local, de visitantes nacionales y extranjeros; instituciones gubernamentales e instituciones internacionales como la UNESCO, así como los compromisos tradicionales que se establecen entre los viejos y nuevas/os promeseros de mantener la Cofradía.

Lo antes aclarado responde a las expectativas que llevaron a la búsqueda por comprender por qué las personas, realizan actividades sin importar las posibles recompensas, reconocimiento social o satisfacciones materiales en nuestro quehacer cotidiano y cuando se participa en expresiones culturales tradicionales-religiosas como la del estudio, aspecto que inquietaba al investigador, que al asociarla con los hallazgos dio respuesta a la interrogante planteada en la investigación, que estaba relacionada con el tema. Es decir, que la mayor recompensa que obtiene una persona cuando realiza una determinada actividad en muchos casos, está en realizarla en sí misma, ya que al hacerla le genera ciertos retos, expectativas, exigencias, circunstancias generadoras de momentos interesantes, con ciertas exigencias, emocionalmente agradables consideradas dentro de la visión psicológica positiva como experiencias intrínsecas gratificantes.

De igual forma se considera relevante la combinación de las metodologías que incluye el paradigma de la investigación cualitativa-socioconstruccionista, utilizadas en la investigación (la etnografía, la biografía -narrativa y la hermenéutica), que permitió obtener informaciones de fuentes primaria, cuando el investigador se involucró e interactuó directamente en el escenario de la investigación, lo que le da validez y veracidad a los hallazgos develados, que eran necesarios conocer, analizar, comprender e interpretar sobre lo que acontece dentro de la tradición cultural del estudio.

En el caso de los Diablos Danzantes de Yare, los resultados aportan una nueva visión sobre la comprensión de las actitudes presentes en los promeseros en cuanto a los motivos que animan su participación permanente en la celebración de Corpus Christi, que hasta entonces no se habían tomado en cuenta: lo emocional, la interioridad del individuo, su sentir, y su relación con la obtención de satisfacciones gratificantes intrínsecas, a parte

de las otras razones por las cuales se promesan y se mantienen activo dentro de la Cofradía.

Conclusión

El haber relacionado parte de los análisis para comprender lo que acontece en la Cofradía de los Diablos Danzantes de Yare con las experiencias óptimas, humor positivo, emociones gratificantes, fluir, resulta en un aporte teórico nuevo, debido a que dichas vivencias promueven en sus actores estados de confort, alegría y ganas de seguir participando con mayor interés y entusiasmo en las actividades relacionadas con la tradición del estudio; lo que repercute en su fortalecimiento, consolidación y permanencia. De allí la expresión **“las experiencias óptimas apuestan por el fortalecimiento de la tradición, de los Diablos Danzantes de Yare y la identidad cultural de Venezuela al diablo”**.

Referencias

- Ameigeiras, A. (2006). *El abordaje etnográfico en la investigación social*. En estrategias de investigación cualitativa. (Irene Vasilachis, Coord.). España: Gedisa Editorial.
- Alemán, C. E. (1997). *Corpus Christi y San Juan Bautista*. Dos manifestaciones rituales en la comunidad Afro venezolana de Chuao. Editorial arte. Caracas, Venezuela. Fundación Bigott.
- Aguirre, A. B. (1977). *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Grupo editor Alfaomega. México
- Csikszentmihalyi, M. (2011). *Fluir (Flow)*. Una psicología de la felicidad. Editorial Kairós. Barcelona España.
- Csikszentmihalyi, M Patton. (2010). *La felicidad, la experiencia óptima y los valores espirituales: Estudio empírico acerca de los adolescentes*. Universidad de Chicago. Recuperado de: www.fun-humanismo_ciencia.es/felicida/ninos/ninos8.htm (Consulta: 2014 abril 5)
- Código de Ética para la Vida*, (2010). Editado por el Ministerio del Poder Popular para la Ciencia, Tecnología e Industrias Intermedias. Caracas –Venezuela.
- Durkeim, (2003). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Edición, Introducción y notas de Santiago González N. Madrid, España.
- Declaración de San Antonio* (1996). Recuperado de: http://www.revistaamericapatrimonio.org/cartas_recomenda/la_declaracion_de_san_antonio_1996... [Consulta: 2015 mayo 27].
- Eliade, M. Couliano, I. P. (2007). *Diccionario de las religiones*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. España
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo Profano*. Guadarrama/punto omega. 4ta. Edición. Barcelona. España.

- Guba. E. G. (1991). *The alternative paradigm dialog. In the Paradigm Dialog*. Newbury Park California: Recuperado de: Documento en línea SAGE. Traducción: Prof. A. María de Núñez. [Consulta: 2013, febrero 8]
- Galindo, C, I, J. (1998) *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*. Editorial: Litográfica Ingramex. SADECV. México D.F
- Gutiérrez, L, Denis, L. (1989) “*La etnografía como metodología de investigación*”. UNE “Simón Rodríguez”. Doctorado en Educación. Caracas-Venezuela.
- Goetz, J.P. Le Compte. M.D. (1988) *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Ediciones Morata. S.A. Madrid. España. **Mendoza, J. (2014) El sentido de la vida, según las religiones. Recuperado de: <https://prezi.com/cn51ut-veznz/el-sentido-de-la-vida-segun-las-religiones/> [Consulta: 2016, octubre 10]**
- Mendoza, J. (2014) *El sentido de la vida, según las religiones*. Recuperado de: <https://prezi.com/cn51ut-veznz/el-sentido-de-la-vida-segun-las-religiones/> [Consulta: 2016, octubre 10]
- Martínez, M.M. (2009). *Epistemología y metodología cualitativa*. En las ciencias sociales. México: Trillas.
- Márquez, E. (2009) *La Perspectiva Epistemológica Cualitativa en la Formación de docentes en investigación educativa*. Revista de investigación N-66
- Murcia, P, N, (2008). *Investigación Cualitativa*. “La Complementariedad”. Editorial Kinesis. Colombia.
- Marzal, M. M. (2002). *Tierra encantada*. Tratado de antropología religiosa de América Latina. Editorial Trotta Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Seligman, M. (2011). *La auténtica felicidad*. Ediciones: B.S.A. Barcelona (España)

**CREENCIAS, SENTIDOS Y SIGNIFICADOS
EN LA OBRA PICTÓRICA DE CARLOS MORGADO:
UN ESTUDIO AUTOBIOGRÁFICO**

**BELIEFS, SENSES AND MEANINGS IN THE
PICTORIAL WORK OF CARLOS MORGADO:
AN AUTOBIOGRAPHICAL STUDY**

Recibido: 10.02.2021
Aprobado: 29.03.2021

Carlos José Morgado Delgado
cmorgadodelgado05@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1004-3966>
Universidad Latinoamericana y del Caribe

Resumen: El presente artículo trata sobre una mirada introspectiva de las visiones, creencias y percepciones presentes en mi obra pictórica como artista plástico, experiencia vivida desde los años 1960 hasta el presente. Esta autobiografía intenta colocar un escenario que conecta con los estudios relacionados con el Patrimonio Cultural Inmaterial, centrados en este caso desde el socio-construccionismo, conocimiento donde fluye con facilidad lo experiencial al facilitar la vinculación enunciativa de los participantes y sus explicaciones interpretativas, donde las dimensiones epistemológicas y metodológicas forman parte del estudio de una dinámica sociocultural en interacción con los diferentes actores sociales que actúan y transmiten los saberes patrimoniales. Las complejidades formalizadas y orientadas en esta investigación son transformadas en identidades que se expresan desde lo inmaterial con el rito, el mito, el sincretismo, causando euforia y emociones transmitidas a través del lienzo en el espacio y tiempo del Corpus Christi en la enunciación pictórica como autor.

Palabras clave: Autobiografía, Patrimonio Cultural Inmaterial, Corpus Christi, Identidad, Patrimonio Pictórico.

Abstract: This article deals with an introspective look at the visions, beliefs and perceptions present in my pictorial work as a plastic artist, an experience lived from the 1960s to the present. This autobiography tries to place a setting that connects with the studies related to the Intangible Cultural Heritage, focused in this case from the socio-constructionism, knowledge where the experiential flows easily by facilitating the enunciative connection of the participants and their interpretive explanations, where the Epistemological and methodological dimensions are part of the study of a sociocultural dynamics in interaction with the different social actors that act and transmit heritage knowledge. The complexities formalized and oriented in this research are transformed into identities that are expressed from the immaterial with rite, myth, syncretism, causing euphoria and emotions transmitted through the canvas in the space and time of Corpus Christi in pictorial enunciation as Author.

Keywords: Autobiography, Intangible Cultural Heritage, Corpus Christi, Identity, Pictorial Heritage.

Resumo: O artigo aborda se a partir de olhares introspectivas das visões, crenças e percepções na minha obra nas artes visuais, experiência vivida da década de 1960 até o presente. Essa autobiografia visa estabelecer um cenário que possa se conectar com os estudos relacionados com o Patrimônio Cultural Imaterial, focados, nesse caso, no

socioconstruccionismo, conocimiento onde o vivencial flui facilitando a conexão enunciativa dos participantes e suas explicações interpretativas, onde o as dimensões epistemológica e metodológica fazem parte do estudo de uma dinâmica sociocultural em interação com os diferentes atores sociais que atuam e transmitem conhecimentos patrimoniais. As complexidades formalizadas e orientadas nesta pesquisa se transformam em identidades que se expressam desde o imaterial com o rito, o mito, o sincretismo, provocando euforia e emoções transmitidas pela tela no espaço e no tempo de Corpus Christi na enunciação pictórica como autor.

Palavras-chave: Autobiografia, Patrimônio Cultural Imaterial, Corpus Christi, Identidade, Patrimônio pictórico.

Zusammenfassung: Dieser Artikel befasst sich mit einem introspektiven Blick auf die Visionen, Überzeugungen und Wahrnehmungen, die in meiner bildnerischen Arbeit als plastischer Künstler präsent sind, eine Erfahrung, die ich von den 1960er Jahren bis heute gemacht habe. Diese Autobiographie versucht, einen Rahmen zu setzen, der sich mit den Studien zum Immateriellen Kulturerbe verbindet, in diesem Fall fokussiert auf den Soziokonstruktivismus, Wissen, in dem das Erfahrbare leicht fließt, indem es die enunziative Verbindung der Teilnehmer und ihre interpretativen Erklärungen erleichtert, wo die epistemologischen und methodologischen Dimensionen Teil der Studie einer soziokulturellen Dynamik in Interaktion mit den verschiedenen sozialen Akteuren sind, die handeln und das Wissen über das Erbe weitergeben. Die in dieser Forschung formalisierten und orientierten Komplexitäten werden in Identitäten umgewandelt, die aus dem Immateriellen mit Ritus, Mythos, Synkretismus ausgedrückt werden und Euphorie und Emotionen verursachen, die durch die Leinwand im Raum und in der Zeit von Fronleichnam in bildlicher Äußerung als Autor übertragen werden.

Stichwörter: Autobiografie, Immaterielles Kulturerbe, Fronleichnam, Identität, Bildliches Erbe.

Introducción

Siendo un niño pude ver, sentir y expresar la importancia que han tenido siempre los Diablos Danzantes del pueblo de San Francisco de Yare, la cual se ha mantenido de generación en generación, haciendo posible su permanencia en el tiempo. La toma de los espacios públicos de intervención en la memoria colectiva con el arte pictórico como manera de expresar mi realidad; ni siquiera imaginaba el grado de importancia ni el compromiso que esto acarrearía, después de medio siglo, en la interacción sociocultural y política del pueblo de San Francisco de Yare del estado Bolivariano de Miranda. No solo como proyección del significado de cada obra sino también de contribución al plan de salvaguarda tanto local, como regional, nacional e internacionalmente a la manifestación más antigua del continente americano; en mi decidida voluntad de pintar la cofradía, sus expresiones, hechos y acontecimientos, para ser interpretados por todo público.

En ese mismo orden de ideas, Ferrarotti (1976) expresa que:

Se entiende como documento personal a aquél que recoge y expresa espontáneamente la forma como un individuo considera la situación social en la cual participa y las experiencias en las cuales está involucrado. Las autobiografías, las cartas, los protocolos de entrevista transcritos fielmente pueden considerarse documentos personales.¹

Por lo antes mencionado, consideré importante tratar de clarificar muchos detalles en cuanto a la narración de mi historia de vida; donde siguen ocurriendo cosas importantes, a medida que surgen nuevos elementos que casi había olvidado, cuando apenas era un niño con un deseo inmenso de ser pintor, despertando emociones en un mundo de inquietudes y luego convertirlas en una realidad artística que forma parte de mi arraigo personal cultural, de identidad social de Diablos Danzantes del pueblo de San Francisco de Yare.

El Corpus Christi: santuario devoción y origen

Haciendo un poco de historia, podemos decir que esta celebración se realiza en día de *Hábeas Christi*, festividad de la iglesia católica en la que se conmemora la presencia de Cristo Sacramental en la eucaristía. Esta fecha fue instaurada en el siglo VIII, con motivos de hechos milagrosos, tales como el llamado “Milagro de Bolsena”, reflejando la duda de un sacerdote en cuanto a la transformación del pan y el vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo. El mencionado sacerdote fue testigo presencial de un hecho trascendental para él que corroboraba los hechos de los cuales él dudaba, al observar que de la hostia consagrada emanaba sangre.

Otro de los hechos milagrosos, fue la visión de “Juliana de Cornejon”, quien hace saber al Obispo de Lieja, “Roberto de Torote”, la revelación que le fue hecha en cuanto a celebrar, en una fecha especial, la conmemoración del sacramento de la eucaristía, esta celebración es confirmada mediante una bula del Papa Urbano IV, cuyo redactor fue Santo Tomas de Aquino (1.264). Esta festividad se celebra el jueves después del domingo de la Santísima Trinidad. (Ortiz: 1982, p. 21).

¹E de Dampierre. Le sociologue et J'analyse des documents personnels. Annales (1975: 442-452 citado por Poirier es al, 1983: 84).

Desde sus inicios hasta la presente la festividad de Corpus Christi, se ha caracterizado por ejecutar procesiones en las calles donde participaban multitudes; esta situación guarda relación con el comienzo de la primavera, en el hemisferio Norte.

Origen de los Diablos del Corpus Christi

El origen de la danza de los Diablos se remonta a la España del siglo XVII con las procesiones del Santísimo, a las cuales asistían reyes y monarcas. Más tarde, a fines del siglo XVIII, los gigantes, la tarasca y los diablos fueron desapareciendo en la capital porque habían sido prohibidos en Europa, donde se consideró que habían perdido su significado simbólico.

Al igual que muchas de nuestras manifestaciones, el evangelio logró instaurarse después de múltiples fracasos y sólo alrededor de 27 años de la llegada de los españoles; luego de muchas vicisitudes y rechazos por parte de la población aborigen, es que comienza a aceptarse entre los habitantes originarios. En el año 1553, el Papa Clemente VII crea el arzobispado de Coro de Venezuela, la acción - misión a gran escala comenzó en el año 1560. Las mismas dieron mucha importancia a las celebraciones de carácter popular, convirtiéndose el auto sacramental en relatos y vivencias teatrales populares que escenificaban la vida de Cristo, lo cual permitió que el pueblo participara de manera más directa y comprendieran mejor el significado de cada festividad de Corpus Cristi (1280), siguiéndole Sevilla, en 1282, Barcelona, en 1319 y Gerona en 1320.

En conversación con el señor Hugo Díaz, “Maestro Honorario de la Universidad de las Artes” (UNEARTE), el día 3 de febrero de 2018, me informó que en tiempos de la colonia no se llamaban Diablos de Yare, ya que esta era una danza aborigen para agradecer las cosechas y en ella se colocaban máscaras de animales de granjas. Lo que originó este ritual fue que años atrás hubo una gran sequía donde se estaban perdiendo las cosechas, los animales se estaban muriendo de peste y los ríos se estaban secando.

Un presbítero de origen italiano, le manifestó a los hacendados de “Villa la Palma” (nombre que tenía anteriormente San Francisco de Yare) que en su pueblo, Nueva Cádiz, hubo algo parecido, al secarse las cosechas y los lagos tenían miedo de que todo desapareciera por la falta de lluvia, y los indígenas decidieron hacer una gran danza al Dios de las cosechas, del viento y del agua, con la mera casualidad que ese día jueves en el que la iglesia celebraba el Corpus Christi por el almanaque Gregoriano, llovió con truenos, relámpagos y centellas, y los ríos volvieron a su cauce, la peste desapareció y las cosechas progresaron.

Los hacendados de “Villa la Palma” se pusieron todos de acuerdo junto con sus esclavos y organizaron una gran danza con máscaras de figuras de animales de granjas, de selvas, como cochinos, perros, burros, entre otros, en ese día del Corpus Christi. Los Presbíteros de la iglesia, viendo que nadie entraba a la iglesia para la misa del Santísimo, ya que todo el pueblo estaba afuera danzando, deciden dar la misa en la puerta de la iglesia pues era más lucrativo, porque afuera estaba todo el mundo, para poder recoger el diezmo o la limosna.

De lo antes mencionado, años después, lograron, mejorando la tradición de Villa la Palma, hacer esta celebración en San Francisco de Yare y los promeseros concibieron las dos fiestas en una sola, o sea la religiosa y la pagana de la iglesia en el año 1718. Lo que llevó a las familias a ver la importancia de esta manifestación como una manera de descanso y de disfrute. Al respecto señalan Gómez y Pirela (2007):

La fiesta de Corpus Christi se celebra cada año, durante los meses de mayo o junio dependiendo de la Semana Santa. Dicha fecha cambia de manera sistemática dentro del calendario religioso, fórmula tradicional que utilizan los promeseros de Yare, para precisar el día correspondiente a la celebración de Corpus, es contando 9 jueves siguientes después del Jueves Santo, siguiendo la antigua tradición de la iglesia católica. (p. 7)

Por tal razón en la promoción de esta celebración, también se debe percibir el interés de carácter económico y de sometimiento social de la mano de obra la indígena y africana, por lo que se buscaba su conversión a la religión católica, como paso fundamental para satisfacer los propósitos de resignación y la garantía de mayor rendimiento para la producción, en términos económicos. A esta mano de obra, le fue impuesta además del bautismo, la obligatoria asistencia a los servicios religiosos dominicales, el conocimiento de la doctrina cristiana y oraciones; así como su participación en las celebraciones devocionales públicas que establecieron las nuevas autoridades políticas y religiosas.

Al respecto, Acosta Saignes (1984) expresa lo siguiente:

...Indígenas, morenos libres y esclavos, pudieron integrarse a las hermandades y cofradías religiosas. Bajo la atenta mirada de misioneros y amos, la población no europea pudo incorporarse a la cofradía del Santísimo Sacramento, Corpus Christi, estimulada durante el período colonial por los misioneros de las diferentes órdenes religiosas que dedicaron sus esfuerzos a la evangelización de las diferentes regiones del país, siguiendo las disposiciones de las Leyes de Indias (p. 34).

En el contexto de la cultura latinoamericana y caribeña, existe múltiples ejemplos de formas de expresión visual, arraigadas desde la época de las cavernas, como arte rupestre, colonial, los petroglifos, y artes populares que se construyen de manera rudimentaria, con el objetivo de alertar, motivar e informar a sus comunidades de algún hecho precedente, histórico o relevante al conocimiento que, al revisar la historia cuyo abordaje se ha centrado en visiones limitadas, en categorizarlas, secuestradas dentro de las “Bellas Artes”, generando con ello exclusión en el desarrollo de un análisis sesgados que, a su vez, ha conducido a visualizar los ritos y las fiestas populares fuera de una visión estética, del sentir del pueblo que tiene su principal referente y apoyo en el arte popular.

Por otra parte, al observar e interpretar el sentir de nuestras manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, producidas a través de las manos de los hacedores, creadores del arte visual con emoción, amor y creatividad nos identificamos y nos trasladamos al pasado de nuestros abuelos, y culturas ancestrales como los DDY, que han sido proyectados de acuerdo al significado de religiosidad que, a pesar de las embestidas culturales y el inexorable paso del tiempo, ha podido mantenerse de generación en generación, formando parte de los sentimientos de un pueblo, que se resiste ante los procesos de aculturación que nos llega siempre de manera arbitraria, tomando todo a su paso y creando identidades inestables y poco confiables, donde ya había una cultura establecida.

Para ubicar geográficamente el lugar donde se desarrolla la manifestación de los DDY, refieren Gómez y Pirela (2007) que:

El estado bolivariano de Miranda es una región especial con evidente mezcla de culturas, creencias y tradiciones llegadas desde tiempos antiguos; sus habitantes muestran con orgullo rasgos del mestizaje proveniente del coloniaje, que expresado en los rituales populares como: la danza, la música, el baile, los tambores y el teatro, le brindan un carácter exclusivo a la localidad. En tal sentido, Miranda es uno de los estados centrales con mayor potencial cultural de Venezuela, además es la región donde se desarrollan diferentes fiestas con características específicas, con una marcada influencia africana, europea e indígena de elementos peculiares. (p. 3)

Antecedentes Históricos y Localización Geográfica

Con las cofradías el pueblo se apropió de Corpus Christi quienes, desde la zona central de Venezuela, han llegado a la UNESCO en París para que su legado patrimonial sea reconocido e incluido en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Considero que lo más importante que hizo posible este reconocimiento de carácter mundial ha sido la perseverancia y decidida manera para proteger nuestra identidad lo cual marco la diferencia para poder mantenerse en el tiempo y espacio en Venezuela, partiendo de que tenemos 11 Cofradías las cuales todas forman parte de una misma religiosidad cada una en sus espacios o territorios aportaron de acuerdo a su realidad social sus valiosos contenido históricos que también forman parte de ese colonialismo brutal que originó todas estas expresiones de carácter emergente y en defensa de su protección ante los desastre creados por las culturas dominantes como símbolo de nuestra diversidad cultural.

A partir de allí nosotros como venezolanos celebramos fervientemente el hecho de la primera inscripción a nuestra manifestación, una de las más importantes de nuestro país por el ingreso a la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en la UNESCO, París (2003), demostrando así la riqueza que posee nuestra diversidad cultural que se ha expresado más allá de nuestro alcance geográfico, donde las obras pictóricas han significado un sistema de salvaguarda al haber participado durante medio siglo de manera constante en su caracterización de personajes, comportamientos, las indumentarias o trajes que antes eran de dril, corcha o saco y que ahora en la modernidad hay transformaciones

En San Francisco de Yare, al igual que en otras regiones del país, se celebra anualmente el noveno jueves después del Jueves Santo involucrando a todos los cofrades para así pagar su promesa, podemos ver que existen promeseros que se han juramentado de por vida para rendirle culto al Santísimo Sacramento como motivo de devoción y respeto y redención absoluta para fortalecer el bien y rechazar todo lo negativo producto del mal.

Desde mi infancia allá por los años 1960 observaba a mi hermano Juan Morgado crear nuevos diseños en la máscara de Yare, que aparte de innovador e inédito le permitió llegar hacer uno de los más importantes hacedores de máscara, lo que ha ocasionado que hoy día en la Casa de Los Diablos Danzantes de Yare, jóvenes promeseros en su mayoría estén utilizando sus ideas, conocimientos y diseños al haber sido alumnos de su taller. En tal sentido, ahora la mayoría construyen sus propias máscaras y otros las manda hacer con el “Maestro artesano Juan Morgado,” que aparte de ser el artesano más viejo en este arte conocido universalmente que solo existe en San Francisco de Yare. El hecho de tener una máscara hecha por él es motivo de orgullo por ser patrimonio de Yare, Venezuela y del

mundo; actualmente es el único artista que aun vive y sigue creando sus impresionantes máscaras.

En San Francisco de Yare, estado Bolivariano de Miranda – Venezuela, los promeseros al acercarse el día del Corpus Christi se dirigen a la Casa de la Cofradía donde eligen nuevas máscaras y guardan la del año anterior, ya que la misma después de ser bailada posee efectos mágicos y milagrosos. Por tal motivo para ellos es más importante guardarlas en sus casas como amuleto o protección y así crear una gran colección en lo personal que en un futuro podría convertirse en El Museo de la Máscara de Yare. Es importante destacar, que no son todos los danzantes que guardan año tras año sus máscaras, esto podemos verlo después de concluir el Corpus Christi en horas de la tarde algunos promeseros vendiendo sus máscaras a los turistas.

Al paso del tiempo la indumentaria ha sufrido algunos cambios los cuales pude observar que al principio fueron de corcha, dril o tela estampada, los cambios se produjeron no como algunos expresan que esto se dio a partir de la toma de posesión del escritor Rómulo Gallegos como presidente de la República de Venezuela, la intención de Juan Liscano, quien era para la época Secretario de la Cultura por Presidencia, el querer uniformarlos a todos lo que hoy día es un hecho real. Tuvieron que pasar muchos años para que esto fuese una realidad y creo que a partir de los años 90 es cuando se unifica totalmente llevar el traje de color rojo. Para ellos lo más importante era cumplir con su promesa sin importarle de qué color era su traje. Esta perseverancia les condujo a la máxima elevación ante los ojos del mundo apoyado por las políticas culturales del Estado y del Gobierno Bolivariano de Venezuela.

De lo antes planteado, siendo más específicos con la población donde se genera el objeto de estudio, el historiador Domínguez (1984), al referirse a la población de Yare y sus diablos, nos cuenta que, geográficamente dentro del territorio mirandino se encuentra la población de San Francisco de Paula de Yare, fundada en el año de 1714.

El libro parroquial más antiguo encontrado en este pueblo por el obispo Mariano Martí es de 1818, quien señala de las características de la localidad lo siguiente: “No es del todo llano. No está el pueblo muy bien formado, ni arregladas las calles. Este terreno es cálido, aunque no tanto como las sabanas de Ocumare; y no obstante es sano”. Actualmente el pueblo de San Francisco de Yare cuenta con una serie de valores históricos, socioculturales, arquitectónicos, costumbres tradicionales y un ambiente

natural de gran atracción turística. Para fines del año 1975, contaba con una población de más de 3.695 habitantes, su vida económica depende básicamente de la agricultura.

Ubicado en Valles del Tuy, a una distancia de unos 70 kilómetros al Sur de la ciudad de Caracas, Distrito Federal, capital de la República Bolivariana de Venezuela. Anteriormente, la población era conocida con el nombre de San Nicolás de Barí de Yare. En la actualidad, se denomina simplemente San Francisco de Yare. Pueblo de pequeñas extensiones, donde predomina un clima caluroso, y personas con gran calidad humana.

De acuerdo a la historia del pueblo, el señor Sebastián Cádiz comenta que Yare se funda al momento mismo de la conquista por los españoles en el 1714; y el nombre de Yare² se produce al encontrarse con el “Cacique Yare” y el nombre de San Francisco de Paula de Yare, produciendo una combinación de palabras; y es a partir de allí que surge este nuevo nombre, ya que los españoles comienzan a dominar a nuestros indígenas con la cruz y la religión. El indio Yare no se entrega a los conquistadores, sino que se va a las montañas del río Tuy, donde estas haciendas estaban colmadas de espinas de Uña de Gato, lo que le permitió refugiarse y proteger a su gente.

San Francisco de Yare es uno de los municipios autónomos en los cuales se divide el estado Bolivariano de Miranda – Venezuela, en 21 municipios, ubicado en la parte suroeste de esta entidad federal, que se fragmenta en dos parroquias: San Francisco de Yare y San Antonio de Yare que es la capital, posee una extensión de 131 km y en la actualidad posee una población aproximada de 51.000 habitantes, según el censo del 2017. Por otra parte, se debe señalar que el municipio Simón Bolívar anteriormente era parte del municipio Tomás Lander, logrando separarse e independizarse en el año 1992, para hoy día ser municipio autónomo Simón Bolívar.

Se encuentra ubicado en los Valles del Tuy medio, es atravesado en su centro en dirección sur-norte por el contaminado río Tuy. El área se caracteriza por una planicie con elevaciones que no superan los 250 msnm, además se encuentran dos importantes reservas de agua potable, el Embalse Lagartijo y el Embalse de Quebrada Seca, los cuales surten agua para los Valles del Tuy y Caracas. Además, está conformado por las Comunas

² La palabra Yare significa jugo de yuca amarga, que contiene ácido prúsico venenoso. Con tal yuca después de habersele extraído el jugo por medio del sebucán o cualquier otro procedimiento, se elabora el casabe que es una especie de torta. El casabe es un sustento de origen indígena. Algunos estudiosos afirman que la palabra Yare proviene del nombre de un cacique que comandó al grupo indígena de los Quiriquire que habitaban en la zona central de nuestro país.

en construcción:

Quiriquire

Akapaury

Vencedores de la Pica

Fortaleza Yarence

Geografía, límites:

Por el norte: municipio Cristóbal Rojas

Por el sur: municipio Tomás Lander

Por el este: municipio Independencia

Por el oeste: municipio Urdaneta

Declaratoria de los Diablos Danzantes del Corpus Christi

De acuerdo a las palabras expresadas por el señor Presidente de la Cofradía de los DDY, Ernesto Herrera³, la declaratoria del Corpus Christi de Venezuela, junto con otras 11 Cofradías del país, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, es aprobada en Francia, París, el 6 de diciembre de 2012, luego de varios días de debates y confusiones, y, por casualidad, se produce esta declaratoria por parte del comité evaluador intergubernamental en Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura (UNESCO), exactamente un día jueves, día en que se realiza en Venezuela la manifestación del Corpus Christi, reconocimiento que nos proyecta como identidad del pueblo venezolano.

Con esa decisión, la UNESCO estableció que considera como un bien “intangible”, que concierne a la humanidad entera, la tradición que cada año mantiene viva 11 cofradías en San Francisco de Yare (estado Miranda); Turiamo, Cata, Ocumare de la Costa, Cuyagua y Chuao (estado Aragua); San Millán y Patanemo (estado Carabobo); Naiguatá (estado Vargas); San Rafael de Orituco (estado Guárico) y Tinaquillo (estado Cojedes). Once cofradías que se distribuyen casi todas a lo largo de la costa central del caribe venezolano.

La expresión cultural de los DDY, como Patrimonio Cultural de la Humanidad, para poder alcanzar la declaratoria debió cumplir cinco requisitos:

- 1- Haberse transmitido de generación en generación.
- 2- Participación de sus integrantes en la elaboración del expediente.
- 3- Estar dentro del contexto de la herencia cultural de América Latina y el Caribe.

³Tomado de una conversación libre con el cultor popular, Presidente de la Cofradía de los Diablos Danzantes de Yare, Sr. Ernesto Herrera el día 15 de febrero de 2013.

- 4- Contar con el Gobierno Bolivariano para su fortalecimiento.
- 5- Estar inscrita en la lista del Patrimonio Cultural del país.

Montero (2008), expresa lo siguiente:

...La Festividad del Corpus Christi es popularmente conocida en Venezuela a través del ritual mágico religioso de los Diablos Danzantes de Yare, cuyo origen proviene de la España del siglo XVII con las procesiones del Santísimo, a las que asistían reyes y monarcas. La presencia en Venezuela de esta importante tradición se inicia en la época de la Cofradía, punto de inicio para su expansión por varias regiones del país, entre ellas: Tinaquillo, Turiamo, Nirgua, Naiguatá, Cata, Ocumare de la Costa y Canoabo. Entre esta diversidad se encuentran los Diablos de Yare. (p. 06).

En el marco de las diferentes festividades y expresiones de la cultura popular venezolana, los Diablos Danzantes de Corpus Christi constituyen una de las fiestas rituales más arraigadas. Éstas vienen a representar una expresión del mestizaje cultural, o lo que se podría denominar actualmente la diversidad cultural que caracteriza la conformación del pueblo venezolano, la cual la recrea permanentemente hasta la actualidad, al identificarla plenamente como memoria histórica.

De allí que las fiestas de los Diablos Danzantes se manifiestan en distintas localidades de la región central del país, con sus particularidades y semejanzas en cada una de ellas. Las personas que participan activamente en estos rituales danzarios pertenecen casi en su totalidad a cofradías religiosas que cumplen promesas, para lo cual se engalanan con indumentaria especial, utilizando máscaras, maracas, cencerros, entre otros accesorios que identifican la manifestación.

Una de las representaciones más conocidas de los Diablos Danzantes de Venezuela es la que se realiza en la población de San Francisco de Yare, del estado Bolivariano de Miranda. Esta festividad es un rito religioso donde los Diablos ofrecen sus danzas de agradecimiento al Santísimo Sacramento, por varias razones de índole de protección espiritual y sanación, para la salud, la fertilidad, en la siembra en relación con el invierno, a través de la ejecución de rituales, y la ejecución de la danza, se hace presente elementos de carácter simbólicos donde se muestra el triunfo del bien sobre el mal.

Las características religiosas que se observan en estas expresiones dancísticas y rituales, indican una orientación de carácter católico, pero, a la vez, permite considerar el carácter artístico en términos visuales y la presencia de elementos simbólicos, al igual que en otras representantes religiosas, dignas de ser indagadas, interpretadas y

profundamente analizadas, a los fines de conocer las características de esta celebración mágica religiosa, en perspectiva visuales a través del contexto significativo inmaterial y cultural.

Desde sus inicios hasta el presente la festividad de Corpus se ha caracterizado por ejecutar procesiones en las calles, en donde participaban multitudes; esta situación guarda relación con el comienzo de la primavera en el hemisferio norte.

Las expresiones festivas que se manifiestan en los diferentes rincones de la geografía mundial constituyen eventos que envuelven una relación resistente entre la realidad, las vivencias y la identidad de cada comunidad con su destreza y virtuosismo y lo visual para dar paso a la creación de obras pictóricas fundamentadas en la caracterización de los Diablos Danzantes de Yare. Ello a través de la visualización como componente clave, del cual no sólo se canaliza los distintos rituales, sino también la capacidad creativa de un establecido ámbito y contexto sociocultural.

En una conversación con el señor Sebastián Cádiz el día 26-01-2015, de 87 años de edad, en las inmediaciones de su casa, sector el Calvario en San Francisco de Yare del municipio Simón Bolívar, del estado Bolivariano de Miranda, este actor social expresa que la Cofradía se fundó en el año 1700, y que venían del campo, y al llegar al pueblo no le permitían tocar la Caja (o tambor) porque molestaba a los mantuanos. Por otra parte, San Francisco de Yare en 1616 pasó a formar parte de la primera provincia de Caracas con el nombre del Palmar, junto a San Sebastián de los Reyes, estado Aragua, población llanera que ha mantenido su nombre original hasta el día de hoy.

También, informa que los primeros promeseros que bailaron diablos fueron: Amador Díaz, Augusto Sanabria y Crusito Rivas, los cuales llegaron a ser capataces de los DDY.

Otro hecho importante que señala el señor Sebastián Cádiz, al considerar que el mejor tocador de Caja o tambor de los Diablos fue Julián Figuera, en el año 1947, el cual impresionó muchísimo al investigador Juan Lizcano, quien para ese entonces era Secretario de Cultura de la Presidencia, en el gobierno de Rómulo Gallegos, y quería llevárselo para Caracas para grabarlo tocando el tambor de los DDY. En entrevista realizada al señor Sebastián Cádiz, el día 12 de abril del 2014.

Otra información importante, que en relación con la manifestación existió, fue que a los Altares se les sembraban matas de rabo é ratón y otros arbustos que después de

culminado el acto de juramentación, ellos en euforia por haber sido rechazados y triunfar el bien sobre el mal, se levantan de manera violenta soltando alaridos y destrozando los arbustos colocados en los Altares que están encima de las mesas al frente de las casas, alrededor de la plaza Bolívar de Yare.

Domínguez (1984) señala que:

...en la juramentación los DDY, permanecen en silencio y toman un descanso, el Cajero permanece atento a todo lo que hace el sacerdote en el interior del templo y tan pronto éste levanta entre sus manos la Santa Custodia y hecha la bendición a los feligreses, comienza el cajero a resonar su tambor y al compás de los repiques de campana y del sonido rítmico de las maracas, cascabeles y cencerros, los Diablos comienzan a danzar nuevamente. (p. 47).

En el nivel mundial y de acuerdo a la convención de la UNESCO, para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, suscrita en París en octubre de 2003, en la que se amplió la definición en la cual no solamente los objetos tangibles como esculturas, libros, pinturas, entre otros de los patrimonios materiales se debían salvaguardar, sino también se encuentra lo inmaterial que no se puede palpar porque forma parte de la subjetividad del espíritu y saberes rituales, expresiones dancísticas, el culto entre otras, al constatar que muchas expresiones quedaban excluidas y carentes de reconocimiento y protección. El debate Internacional se ha enriquecido por cuatro importantes razones:

1. Creciente participación de puntos de vistas provenientes de diferentes zonas del planeta, con nociones diferentes a la perspectiva cultural eurocéntrica.
2. Conciencia creciente de la diversidad cultural. Incluyendo bienes culturales “intangibles” (culinaria, medicina alternativa, narración oral, juegos, canciones, danzas, música).
3. La valoración de otro tipo de vestigios, arquitectura utilitaria o productiva (molinos, industrias, acueductos, puertos, salinas, telares) etc.
4. La ampliación de la percepción del patrimonio, más allá del conjunto histórico o los ámbitos naturales, para extenderse a nociones como Rutas culturales o Paisajes culturales que comprende la relación con el territorio, el conjunto material e inmaterial integrando al paisaje natural.

En los procesos de manifestaciones culturales relacionados con el estudio de las artes plásticas, es pertinente prestar atención a aquellas manifestaciones propias, emanadas de la cultura popular, cuyas características se encuentran ubicadas dentro del plano de lo visual; sin embargo, no suelen ser reconocidas desde esta perspectiva, limitándose los análisis a la apreciación desde el punto de vista de cultura tradicional, sin observar e interpretar sus simbologías, producidas analógicamente en la ilustración del

color, movimientos y cambios dentro de la temática; por los procesos transculturizantes tanto hacia afuera como adentro de nuestro territorio y la resistencia de los artistas que, desde tiempos lejanos, proyectan su valoración pictórica como representación de las formas creativas, propias de los pueblos y en la cual se llegan a fundir diversas y diferentes culturas, en una unidad que las comprende y las integra en forma desiguales.

La Cultura y su aporte al patrimonio

Desde mi propia experiencia e historia de vida, observo que en mi país (Venezuela) poseemos diversas culturas que están representadas en los diferentes estados venezolanos, las cuales han nacido de la cotidianidad del pueblo, de sus costumbres del día a día, haciéndola mucho más rica por sus variadas formas y maneras de interpretarlas los cultores, las mismas nos identifican de manera autóctona y vienen hacer parte de nuestra existencia por que nacen del seno del pueblo y son recreadas para convertirse en parte de nuestra identidad.

La cultura etimológicamente alude al cultivo de la tierra, así como al cultivo de las artes, porque el intelecto sólo dará frutos intelectuales y aun espirituales, sólo si se cultiva apropiadamente. La cultura como conocimiento refiere igualmente a un conjunto de saberes más o menos estructurados en diversos soportes y que se atesoran por cuanto constituyen un acervo para una determinada sociedad. (Cruz, 2007, p. 99)

En las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (México, 1982), de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1995), y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998), se considera a la cultura como:

La unión de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social y engloba tanto las artes como las letras, los modos de vida, las facetas de la vida incluso, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (UNESCO, 2001, p. 4).

El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir las obras materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares, y monumentos históricos, la literatura las obras de arte y los archivos y bibliotecas (conferencia Mundial sobre políticas culturales, México, 1982)

Uno de los objetivos planteados en la presente investigación es la preservación y conservación dentro de lo que significa la *gestión del patrimonio cultural* es determinante asumir responsabilidades conjuntamente con las autoridades en materia de políticas públicas a fortalecer la identidad de nuestras manifestaciones culturales como el caso que se trae a colación de los Diablos Danzantes de Yare a perdurar en el tiempo como también lo que proyectan los actores sociales desde las artes visuales del imaginario individual y colectivo como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad declarado por la UNESCO. Donde a través de la gestión del patrimonio cultural se valore y fomente también el turismo de acuerdo a nuestras costumbres, expresiones, juegos tradicionales, nuestro arte culinario, la dulcería criolla.

Como gestores debemos tratar de profundizar en el tema de las asociaciones para conocer los fines que actúan en el ámbito de proyectar culturas en defensa de las que originan cambios violentos, de origen dudoso y efectos nocivos para la educación, la cultura, la salud y la economía. En tal sentido los proyectos culturales profesionales deben incluir las representaciones que comúnmente existen cosas propias o ajenas que nos parece importante preservar para las generaciones futuras, ese afán de preservarlas puede deberse a su valor económico real o potencial, pero más trascendente aún es ese valor que emana de nuestras propias emociones que nos hace sentir que definitivamente pertenecemos a un lugar en particular, cualquiera que sea la forma que adopten, serán parte de nuestro patrimonio.

En este sentido, “el patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos, infundiéndoles un sentimiento de continuidad e identidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. UNESCO, (p. 12, 2002).

Tan es así, que si la comunidad no lo aprueba desde el punto de vista de lo que nos identifica como pueblo soberano se puede tener la certeza que será rechazado inmediatamente, es por esta razón que la verdadera cultura que nos identifica como venezolanos latinoamericanos y caribeños es la que nace de manera natural, la cual parte de lo ancestral y es la nuestra, la que la gente reconoce y valora.

Tal es el caso que se presenta cada año y sobre todo cuando se aproxima el día de Corpus Christi, con la presencia de factores transculturizantes producidos por medios de comunicación privados que impactan desfavorablemente en nuestra identidad de los DDY, del pueblo de San Francisco de Yare, al explicar y visualizar lo siguiente:

De lo antes mencionado, en junio del año 2014, aparece en Yare, en un medio de comunicación impreso, bajo el título “Los Diablos de Yare se rinden ante una reina de belleza de nombre Daniela Kosán” en la revista Look-Caracas, 25 de septiembre de 2014. Desde allí, los medios de comunicación privados y sus efectos alienantes de transculturación, son evidencias claras al transmitir de manera irresponsable conductas que van en perjuicio de nuestras tradiciones al intentar borrar su memoria histórica. Esta Revista: LOOK – CARACAS, Editorial Televisa internacional, S.A. Impresa en Venezuela. Investiga sobre la seriedad de sus anunciantes, pero “no se responsabiliza por la información suministrada por los mismos”. (p. 86-87)

A modo de ejemplo, podemos ver las imágenes de lo que promociona esta revista:



Imagen 1. Fotografías en la Revista Look-Caracas, 25 de septiembre de 2014. De izquierda a derecha: fotografía 1: Daniela Kosan; fotografía 2: Daniela Kosan; y fotografía 3: El Rey Juan Carlos

Al respecto nos comenta el señor Ernesto Herrera, presidente de la Cofradía de los Diablos Danzantes de Yare, en relación con los medios privados de comunicación,; Ernesto Herrera manifiesta su molestia, cuando menciona que fueron engañados en su buena fe, el obispo, el Cardenal y demás miembros de la Cofradía, sobre ese reportaje:

...cuando se nos dijo que nos sacarían un reportaje importante que dignificaría nuestra organización de los Diablos de Yare; caímos en una trampa, algo que de ahora en adelante no nos volverá a ocurrir. Al aparecer la revista LOOK – CARACAS de carácter internacional donde aparece con el título de “Los Diablos de Yare se rinden ante Daniela Kozán”; revista que al llegar a mis manos y leerla, me di cuenta del error que habíamos cometido, con reportajes y fotografías que dañan la imagen de las personas trayéndonos muchos contrariedades que casi nos cuesta la declaratoria recibida en Francia - París otorgada por la UNESCO, porque desvirtuó el verdadero espíritu de religiosidad al colocar en ella argumentos que más allá de ayudarnos nos crearon problemas. Al único que nosotros le rendimos homenaje es al Santísimo Sacramento. Eso no me volverá a pasar más nunca porque ahora ya aprendí con esta

experiencia, exigiéndole a cualquiera ver el arte final, para que no nos sigan perjudicando.

En esa misma secuencia de información ilustrada tenemos a Salas en su libro titulado “En nombre del pueblo y Nación, Patrimonio, identidad y cigarro”, (2003). El cual señala:

(...) La Fundación Bigott, de la British American Tabaco (BAT) conocida en Venezuela con el nombre de C. A Cigarrera Bigott bajo cuya hegemonía y control han quedado subyugadas la Identidad y Cultura Nacional. Se abordan las estrategias de penetración y localización en el ámbito nacional, puesta en marcha por esta cigarrera, mediante la apropiación y fetichización de la cultura popular (p. 147-172).

La declaratoria por la UNESCO, París (2003), sobre la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, no es barrera suficiente para las embestidas que produce el capitalismo con sus culturas neoliberales globalizantes. En tal sentido, es desde allí donde la teoría que me ocupa será interpretada a través de la ilustración simbólica y significado del arte pictórico que el individuo socialmente interpretara y pueda reconocer como identidad.

Diablos de Yare: su reconocimiento sólo es producto de su empoderamiento

San Francisco de Yare como pueblo aferrado a sus manifestaciones y costumbres que aún persisten en su identidad popular desde la Danza de los Diablos de Yare, convertidos en expresión cultural mundial, ahora más que nunca está en estado de peligro porque representa un valor cultural muy importante, desde el punto de vista del aprovechamiento comercial. Es evidente el acecho de la industrialización, los medios de comunicación, tanto televisivo como narrado y escrito, y los componentes transculturizantes que tergiversan su realidad, para obtener beneficios y, en aras del progreso, destruir lo que tanto sudor y fe religiosa ha costado a sus promeseros (UNESCO, 2012).

Por otra parte, el origen tan significativo de esta manifestación, que viene a ser la más vieja del continente americano y la que en su haber histórico el pueblo la fue tomando desde el punto de vista cultural y popular, lo que la hace más trascendente. De acuerdo a Martin Heidegger (1974), sostener que el ser humano es un ser interpretativo, por eso, de esta manera fue como el pueblo tomó este baile al “interpretarlo” y luego expresarlo.

En tal sentido, es a partir de esa misma idea que mi investigación plantea un enfoque cualitativo crítico e interpretativo donde el arte visual ha servido como un aporte, al contribuir al plan de salvaguarda en defensa del Patrimonio Cultural Inmaterial de los DDY; cuando revisamos al teórico principal de las ciencias humanas Wilhelm Dilthey (1988), quien sostiene que no sólo los textos escritos, sino toda expresión de la vida humana. Es por ello que, el proceso hermenéutico puede ser aplicado a cualquier otra expresión que pueda tener algún significado como es el caso, de poder interpretar su caracterización.

San Francisco de Yare: escenario, espacio y tiempo de un lienzo

En los últimos cincuenta años de la historia de San Francisco de Yare, he sido partícipe del Corpus Christi al expresarme a través del arte pictórico relacionado con la manifestación, lo cual dio a conocer a la gran mayoría de integrantes de la cofradía, con sus formas de expresarse ante el Santísimo. Por otro lado, debo señalar que en un acto público fui acreditado como Padrino Honorífico de los DDY, según lo expresado textualmente por su presidente, el señor Ernesto Herrera. Esta valoración viene a ser uno de mis mayores logros, al vincularme al Patrimonio Cultural Inmaterial; ahora decretados así por la UNESCO, en Francia, París, el 6 diciembre de 2012.

Desde el punto de vista ontoepistemológico, he podido observar como los hechos simbólicos y significativos se evidencian, proyectados y narrados en acontecimientos. En primer lugar, las artes visuales han sido determinantes en mi constante dedicación y perseverancia, al transmitir toda su expresividad y formas que los caracterizan; en segundo lugar, conociendo personalmente las inquietudes de los promeseros, en las cuales me he involucrado, desde su hacer cultural, lo que hizo posible el reconocimiento a la obra plástica como un aporte importante para su declaratoria.

En ese mismo contenido dancístico, el recorrido de los DDY, por las calles, va al son del tambor, sonando al mismo tiempo sus cascabeles, maracas, collares y cencerros, al compás del incesante sonido de su ritmo ancestral, producido por su cajero principal, para luego ir a la casa de los Diablos y más tarde dirigirse al cementerio a rendirles tributos y rezos a los diablos difuntos. Donde se arrodillan y elevan sus plegarias para el descanso eterno de sus almas y levantarse de nuevo para seguir danzando con entusiasmo hasta terminar el día.

Por otra parte, sus vestimentas y máscaras en los años sesenta eran descoloridas, otras con manchas, salpicadas normalmente con los tonos blanco y negro de manera creativa por ellos mismos, también utilizaban telas de kaki o dril; sus maracas eran sin color, en estado natural, otras apenas utilizaban estos dos tonos antes mencionados; los cascabeles y collares eran hechos de forma rudimentaria con semillas de la pepa del zamuro, las peonías entre otras, pero con mucha creatividad, ilustrados en el lienzo con mi visión pictórica durante cinco décadas. Año tras año, en el marco del Corpus Christi.

Donde la puesta cultural cuenta con un escenario natural que es el pueblo mismo, intervenido por el arte en el espacio urbano, con dibujos a lápices o carboncillo, pinturas al óleo, esculturas, cerámicas, serigrafías, y artesanías con la temática de la manifestación mágica y religiosa de San Francisco de Yare, lo que ha hecho posible que hoy día se reconozcan personajes, cofrades, rituales y expresiones simbólicas producto del trabajo constante de año a año donde se involucran actores sociales de la plástica del arte popular y artesanía.

Perspectivas y visiones: maestros artesanos en la imaginaria individual y colectiva del pueblo de Yare

Gumercindo Palma, El Diablo Mayor: poeta, actor, cantor y creador de identidad Gumersindo Palma, decretado como el Diablo Mayor por una orden del Obispo Pio Bello de la Diócesis de los Teques en el estado Miranda, quien llegó a ser Patrimonio Nacional, actor, compositor de cantos de fulía, y hasta boxeador, sus creaciones de máscaras se encuentran en la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF), Av. Zuloaga, Quinta Micomicon de Caracas. Hasta su último día de aliento, estuvo creando décimas y realizando un documental sobre su vida que estaba llena siempre de alegría, sonidos y colores con un sentimiento religioso y redención al Santísimo Sacramento, del hombre que sufre por una vieja dolencia, para que llueva y sus cultivos den una buena cosecha, hasta concebir un milagro.

También, hay que hacer mención que en Semana Santa Gume, como le decíamos cariñosamente, creaba el testamento más importante del municipio Simón Bolívar en Yare: La Quema de Judas, la cual mantuvo como una tradición durante toda su vida con sentido jocosos y poético, al imprimirle su imaginación creadora, y a cada habitante de Yare le dejaba alguna prenda de vestir para identificarlo de acuerdo con su comportamiento y la personalidad de cada quien. A esta celebración, asistía toda la población para escuchar este testamento y reír a carcajadas hasta más no poder, y por

último darle candela al judas, el cual casi siempre tenía una figura relacionada con personajes políticos, comerciantes, o algún personaje que era rechazado por el pueblo.

En tal sentido, para el desarrollo de este estudio, teoría socioconstruccionista donde el actor social o sujeto participante que construye y narran los acontecimientos basándose en la historia de vida de la manifestación mágica religiosa DDY desde mi experiencia, expresada bajo el basamento de historia de vida, de acuerdo a (De Garay, 1997, p. 57) Entendiéndose desde los testimonios orales recabados a través de las entrevistas para construir en las historias de vida que son elementos claves en el método biográfico-narrativo. De allí que, la historia es admitida como una práctica importante dentro de su quehacer cultural, entendida como narraciones autobiográficas.

Por otra parte, se podría decir que las ideas claves pueden ser interpretadas con un enfoque hermenéutico, desde el paradigma socioconstruccionista, donde Gergen (1999) nos sugiere que partiendo de la interacción con actores sociales como elementos que conforman la tesis fundamentalmente del construccionismo, al poder vincular la vida social con narraciones circulantes y el modo como el sujeto se hace de las significaciones compartidas, a través de las relaciones y el intercambio de saberes en su intención de dar cuenta de la construcción del sujeto, en términos cognoscentes y simbólicos.

Sectores o epónimos que cambiaron su nombre según la cultura popular

En el municipio Simón Bolívar de San Francisco de Yare, existen espacios que mucha gente desconoce el significado de porqué se llaman como se llaman, aunque allí vive; tal es el caso del sector de “Punta Brava”. Cuando sacaban el ganado por el sector de “Colón”, el cual queda en las inmediaciones de Ocumare del Tuy; los arrieros a caballo traían un Toro Cimarrón con los párpados cosidos, por lo bravo del animal y lo único que lo mantenía medio tranquilo era que delante de él llevaban una vaca para distraerlo mientras pasaban por este lugar (Toro amachinado con una vaca).

La abuela de Francisco Cádiz pudo ver cuando le prensaban la soga al Toro y gritaban los de acaballo para que la gente se apartara “Cuidado que en la punta va ganado bravo”. Mientras llevaba a Francisco de la mano le decía, oíste Francisco porque se llama “Punta Brava”, luego la abuela Margarita exclamó, ¡allí está el nombre!, es como un juego de palabras.

Historia narrada en plena plaza Bolívar de San Francisco de Yare, por el Poeta del “Encantado de Mauricio” señor Francisco Cádiz. Conversación que tuvo como objetivo

ubicar geográficamente mi territorio, y así poder conocer algunos aspectos existentes en cuanto a hechos históricos y poder verificar los nombres de algunos sectores populares, los cuales han pasado a la historia como referentes de identidad que la misma comunidad reconoce como suyos en su entorno geográfico. El señor Francisco Cádiz en la actualidad del año (2021) tiene 79 años de edad, quien a la edad de 7 años vivió estas historias que ahora cuenta, y forman parte de la memoria histórica y colectiva de la población de San Francisco de Yare.

Continuando con los sectores de Yare le sigue “Tocorón”. Allí la gente se comunicaba con un tambor o una perola que tocaban por lo distante de los espacios, ya que las casas se encontraban muy alejadas unas de otras. Este lugar posee buena tierra para la agricultura, zona montañosa la cual está cerca del Embalse Lagartijo y del río Tuy; se dice que en esta zona vivía la mayoría de los promeseros por su condición geográfica y la importancia de sus tierras.

Otro espacio geográfico

La “Bozua”, se encuentra ubicada en el sector “La Pica de Yare”, éste es otro espacio con buenas tierras, fértiles para la agricultura y cría de animales tales como vacas, caballos, ovejos y chivos. Aquí se dice que su nombre se originó debido a que la gente gritaba para llamar a sus vecinos, tanto en el campo como en los caseríos, el eco de la voz contestaba y esto ocasionaba que la voz subiera y a esto se denominó “La Bozua” (cambio de palabras que terminaron en este nombre). Esto lo decía la abuela de Francisco Cádiz.

El relato anterior me permite reflexionar y extraer ciertos temas que serán discutidos en este estudio; ya que los mismos tienen que ver con el sentimiento de afectos expresados por mi madre, al recorrer los escenarios del pueblo de Yare; la importancia de la plaza Bolívar como centro del encuentro con la religiosidad, del compartir con el otro; las emociones generadas a partir del retumbe del tambor; las máscaras como símbolo de resistencia ante el coloniaje; la intensidad de los olores emanados luego del ritual mágico – religioso de la diablada; la observación como elemento que me permitió expresarme posteriormente desde el arte pictórico.

Para narrar mi propia historia, como sujeto sociocultural, llegué a seleccionar de mis memorias contenidos que conscientemente ilustran mi existencia, situaciones, momentos y detalles de esa experiencia de vida.

Francisco Cádiz sigue informando y expresa que su tío Miguel Cádiz quien era albañil en el año 1947 fue contratado por el sacerdote de la época José Vicente espejo para realizar un trabajo de reconstrucción por el deterioro que tenía la iglesia de Yare en su momento, la cual era de arte Barroco hecha por los españoles; en el siglo XVIII fuente, autor desconocido (2005) *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2005* (Editorial Arte. Caracas, Venezuela), ocurriéndosele la brillante idea de crearle al frente de la iglesia en su parte más alta unas figuras de carácter simbólicos, para tener algo que pudiera de alguna forma identificarla con lo religioso las cuales tendrían una “Cruz” en representación del amor a cristo, al prójimo y la fe de los ciudadanos Yarenses; también un “Corazón” en señal del amor a lo religioso y a nuestro pueblo y el “Ancla” representando la navegación por los mares con la llegada de los españoles trayendo el cristianismo a nuestro pueblo.

De acuerdo a la experiencia de muchos investigadores, y a la mía propia, cada autobiografía recoge un conjunto de secuencias que, brevemente, pueden resumirse en inicio, desarrollo y final, aunque, como también es sabido, no siempre la información es ofrecida en esta secuencia ordenada.

Lo importante es que para ofrecer al investigador/a los detalles de su historia, el narrador o la narradora selecciona, ordena y relaciona los eventos de su experiencia con el sistema de significados y formas de representaciones provistos por su cultura. Haciendo esto las personas buscan el sentido que para ella tiene (o ha tenido) una denominada situación Villarroel (1999) citado en (Schutz, 1964, p. 211-212)

Origen arte y cultura DDY

El arte contemporáneo de inicios del siglo XXI mantiene una relación reflexiva y crítica con el entorno inmediato. Esta cualidad no es nueva, ya que desde el siglo pasado muchos artistas tomaron conciencia de diversos conflictos de carácter social, cultural y político que aún persisten, tales como los problemas de participación, solidaridad, de género, la afluencia de culturas diferentes, la multiculturalidad, los derechos humanos, la ecología, la lluvia, y pensándolo bien la contaminación ambiental que está muy ligada al konuko, al campesino, y la siembra.

De manera que, las manifestaciones populares y tradicionales en su mayoría son producto de la resistencia y necesidades de un pueblo esclavizado por la avaricia y explotación, que eleva sus plegarias a la Pachamamma para que llueva y haya abundancia, prosperidad y mejore las cosechas del campo y sobre todo la salud de los enfermos.

En el buen sentido de la expresión popular y tradicional, Pollak-Eltz, A. (1991). Explica lo siguiente:

...Al escribir sobre el uso de las máscaras africanas y ritos Agrarios de comunicación espiritual ancestral, donde se realizan bailes con máscaras en la época del solsticio de verano, para asegurar la prosperidad de los vecinos y para tener buena cosecha. De allí que, en la colonización existía una profunda sequía y los amos de haciendas hicieron la promesa que en la celebración del Corpus Christi lo darían libre a los esclavos, no habría faena de trabajo y ningún esclavo sería perseguido, celebrarían misa y procesión a fin de solicitar al santísimo sacramento la llegada de las lluvias. Cuando de pronto comienza a llover torrencialmente y la población fuera de la iglesia inicia la celebración y baila, se oye el repique de los tambores (por ello el tambor de los Diablos de Yare es considerado símbolo de protesta y rebelión) y de las máscaras indígenas, en este día festivo, los que estaban dentro expresaron ¡Mira como bailan esos negros, están bailando cómo diablos! (p. 91)

De lo antes mencionado, nuestra cultura popular desde tiempos inmemoriales está ausente de espacios consagrados debido a la negación y falta de reconocimiento como manifestación artística por parte de las academias de las Bellas Artes.

En Venezuela, país donde el petróleo ha impuesto unas prácticas y hasta vida propia consustanciada con las necesidades capitalistas, se importaron hábitos de consumo y de vida que nos han llevado a la negociación de las tradiciones. Las marcas internacionales de pantalones, de trajes, de zapatos y carteras nos definen desde una visión dependiente que pretende liquidar la diversidad de nuestras culturas, expresiones y lenguaje, atribuyéndolo a una globalización que no es hegemonía. Pero lo que no se puede arreglar por el consenso y la enajenación que producen los medios de comunicación, se arregla con los ataques, bombardeos y golpes de estado.

En lo difuso de la identidad cultural, la escuela como ente formador y orientador, ha sido históricamente, un referente fundamental dentro del núcleo familiar y la sociedad en general, para instaurar no solo patrones de pensamiento y de conducta sino también para producirlos. Aunque la cultura popular se concibe como espectáculo en muchos planteles y espacios abiertos, y más preocupante: la cultura de masas venida del televisor, el cine, la prensa y el Internet, se entremezclan con nuestras expresiones tradicionales, distribuyéndose los límites entre lo genuinamente tradicional y la cultura de modernidad.

Actualmente, el sistema de educación formal no responde y no comparte de ninguna manera los saberes del pueblo y la cultura tradicional, aun cuando ahora contamos con una Ley de Cultura y de Educación novedosa, que consagra la interculturalidad, sigue existiendo una resistencia en las instalaciones escolares hacia nuestras manifestaciones

tradicionales. En tal sentido, aunque estamos en un momento histórico que consagra la participación protagónica y un modelo de inclusión social, sigue existiendo una visión academicista occidental, donde el saber que vale es el de la visión europea y, en los últimos tiempos, la concepción del modelo educativo estadounidense.

Por otra parte, hace falta más investigación sobre nuestros saberes populares y de nuestras manifestaciones tales como nuestros DDY, que, en su significado e importancia, aún los embates de los medios utilizan su estructura humana para proyectarse, sin tener ninguna precaución ni el más mínimo respeto a su concepción de religiosidad. Cada pueblo ha tenido su propia cultura tradicional, formada fundamentalmente por sus creencias, costumbres, con diferentes géneros culturales tales como la danza, la música, las leyendas e historias de vidas que conservan en su memoria colectiva los pueblos.

En Venezuela, esta cultura está entrelazada por el sonido del tambor y la espiritualidad de las maracas de nuestros ancestros aborígenes americanos, de Europa y África. Este mestizaje cultural está presente en todas las manifestaciones de nuestra cultura popular tradicional, proveniente de los pueblos y se sigue transformando y adaptando a nuevas realidades. De generación en generación, mantiene lo fundamental de esa cultura tradicional, aunque la recrea o la modifica a medida que surgen nuevas ideas o las condiciones del pueblo cambian.

Hoy día, son testimonios vivos de la manifestación más vieja del continente americano, y a partir de ahí inició esta investigación, para dar a conocer los DDY, a través del arte pictórico, tomando como fuente de inspiración y guía mi propia intuición y creación a partir de la observación, el poder interpretar para luego plasmar en el lienzo sin dejar escapar nada de su contexto sociocultural, al utilizar su propio escenario vivo.

Lo más significativo fue partir de los desaciertos en cuanto a composición, dimensiones, colores y expresiones que narran empíricamente, sin más conocimiento que el que brota del sentimiento creador, el cual más allá de doblegarme, fortalecieron mi espíritu de persistencia y de investigador, mi condición de ser humano para comprender cualquier circunstancia y, convencido de ello, seguir adelante contra la adversidad.

De allí que, la investigación parte desde una metodología cualitativa, de enfoque paradigmático socioconstruccionista, donde se emplea el método biográfico narrativo, a través de la búsqueda de evidencias y nuevos hallazgos que, al ser encontrados, son interpretados por quienes nos visitan e interactúan en una atmósfera de hermandad, dando su apreciación y sustentación a la investigación desde las obras expuestas, que son el

significado y símbolo de expresiones y rituales mágicos y religiosos; más todo aquello que esté relacionado con los DDY. También, la participación de actores sociales, tales como: artistas visuales, músicos, poetas y escritores que se dan cita año tras año, trayendo sus obras de arte, compartiendo con esta difusión a estudiantes de escuelas, liceos y Universidades el día del Corpus Christi.

En tanto que, Montero (2006) explica lo siguiente:

...Con la llegada a la Presidencia el poeta y escritor Rómulo Gallegos, convoca a todas las manifestaciones culturales del país para que le acompañen en su acto de proclamación, donde se cerciora que las vestimentas o trajes de los Diablos de Yare estaban muy deteriorados y por medio del Ministro de educación Arturo Uslar Prieto Figueroa, hace llegar dos metros de tela a cada promesero, y es a partir de allí, que se inicia el cambio de la vestimenta, las cuales son aceptadas por algunos y rechazadas por otros. (p. 27)

La importancia de esta investigación es que devela contenidos simbólicos y significativos provenientes de la manifestación de los DDY, a partir de su significancia, proyectándose desde la perspectiva pictórica que hace medio siglo imprimió y sigue imprimiéndose con mi pincel, para narrar y convertirlo en historia de colores y de manifestación de danza roja diabólica, con máscaras multifacéticas que al danzar ríen y se expresan en sentimientos de hermandad, de pueblo lleno de fe y esperanza, santificando sus vidas y expresiones que resguardan y conservan de generación en generación celosamente su patrimonio y memoria colectiva.

Dentro de los acontecimientos y sucesos históricos y acontecimientos más importantes en San Francisco de Yare tenemos a:

... “El Diablo Briceño en Yare”, escrito por el señor: Francisco Barreto, cronista del municipio Simón Bolívar, el cual nos relata uno de los hechos más preocupantes para la causa independentista; suceso acaecido el 24 de septiembre de 1807, en tierras de Yare, entre Antonio Nicolás Briceño y Simón Bolívar por una disputa vecinal, al intentar este último trazar un camino entre sus haciendas “La Fundación” y “Santa Gertrudis” de los territorios de Briceño, que les eran colindantes. Después de esta disputa tan peligrosa la cual pudo haber dejado huérfana a la historia libertaria de nuestro país en Yare, apartan sus problemas personales para marchar juntos tras la Independencia de Venezuela. Uno y otro despreciarían sus respectivas fortunas y bienes personales, para marchar en pos de ver libre la Patria. (p. 11- 12)

Continuando con la escritura del cronista Barreto, dice que, Antonio Nicolás Briceño “El Diablo”, llega a los Valles del Tuy y se residencia en la jurisdicción del

pueblo donde los “G de Yare” bailan todos los años el día jueves de Corpus Christi, tradición que los ha hecho famosos dentro y fuera del país, costumbre o tradición que viene desde los tiempos de la colonia; por lo que ha de suponerse que el Dr. Antonio Nicolás Briceño vio danzar a los Diablos en San Francisco de Yare.

Conclusiones a lo largo de la investigación

Esta conclusión relacionada entre el pincel creador y la historia del Corpus Christi en San Francisco de Yare, tiene su razón de ser al haber contribuido con mi experiencia al descubrimiento de una verdad real pictórica interpretada por todo un pueblo que la reconoce y la relaciona con los Diablos Danzantes de Yare. Donde los actores sociales la interpretan a través del diálogo la transmiten cada vez que llega la festividad del Corpus Christi, hecho que se ha producido durante medio siglo al irrumpir en estos espacios de la memoria colectiva que rompen paradigmas a campo abierto escenificando toda expresión de sensaciones y emociones del sincretismo, apartando un poco el arte individual para construir en colectivo una interacción social con artistas, pintores, músicos, poetas y escritores, fortaleciendo así el debate cultural y la comprensión en una realidad pictórica utilizando escenarios vivos mezclándose con la realidad del danzante al soltar toda su emoción frenética, diabólica para luego ser interpretada en dos realidades con un mismo fin, vinculada a lo inmaterial de contenido sociocultural e histórico al producir impresiones y emociones a través de la expresión popular. Por otra parte, en mis conclusiones se destacan los aspectos relevantes en relación a mi objeto de estudio por la interpretación que le dan los actores sociales a una realidad interpretada a través del lienzo transmitiendo símbolos y significados en expresión inmaterial desde los hablan por la importancia que ha tenido el haber servido de aporte a la declaratoria de esta manifestación ya mencionada.⁴

Este trabajo plantea que se puede seguir la historia de otras vidas, pero en mi caso ha sido diferente al volver a transitar por todo aquellos caminos llenos virtudes y desaciertos que me llevaron a fortalecer mi condición de pintor como persona participante en una autobiografía-narrativa con la historia de mi vida relacionada desde mi infancia llegando a conocerme a mí mismo desde una perspectiva pictórica.

⁴ En conversación sostenida con el señor Ernesto Herrera, presidente de los Diablos Danzantes de Yare, en relación a la declaratoria en Francia París el 6-12-2012.

Referencias

- Acosta, S. (1984). Vida de los esclavos negros en Venezuela. Caracas, Venezuela: Vadel.
- Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2005. Editorial Arte. Caracas, Venezuela.
- De Garay, G. (1997). La entrevista de historia de vida: construcción y lecturas. En: De Garay, G. (Coord.). Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida México: Instituto Mora.
- Dilthey, W. (1988). Introducción a las Ciencias Humanas: Un Intento de Sentar las Bases para el Estudio de la Sociedad y la Historia. Detroit, MI: Prensa de la Universidad Estatal de Wayne. [Originalmente publicado en 1883]
- Domínguez, L. (1984). Diablos Danzantes de Yare. Miranda - Venezuela: Biblioteca de autores y temas mirandinos. Venezuela.
- Gómez F, y Pirela K. (2007). Muchos Diablos Cuatro Visiones: UN ESTUDIO MULTIPLE A LA CELEBRACIÓN DE CORPUS CHRISTI, DIABLOS DANZANTES DE SAN FRANCISCO DE YARE. Trabajo Especial de Grado para optar al Título de licenciado(a) en Arte, mención: Promoción Cultural UCV. Recuperado:<http://saber.ucv.ve/bitstream/123456789/1864/1/muchos%20diablos.pdf>
- Gergen, K. (1999). Método Socioconstruccionista. London: Sage.
- Heidegger, M. (1974). Hermenéutica-interpretativa. Editorial-París
- Montero, F. (2008). Diablos Danzantes de Yare. Caracas: Fondo Editorial IPASME
- Ortiz, M. (1982). Diablos Danzantes de Venezuela. Editorial: Instituto Nacional de Folklore, Caracas.
- Pollak-Eltz, A. (1991). Diablos Danzantes de Yare. Editorial-País.
- UNESCO, (2003). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, adoptada por la 31ª Sesión de la Conferencia General de la UNESCO. (2003, Octubre 17). Ginebra.
- Villaruel, G. (1999) Las vidas y sus historias. Editorial Psicoprisma.

MÚSICA INDÍGENA: DESCOLONIZANDO DESDE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LO ORIGINARIO

INDIGENOUS MUSIC: DECOLONIZING
FROM THE RESEARCH ON THE ORIGINAL

Recibido: 28.01.2021
Aprobado: 15.02.2021

Lisbehet Torcatty

lisbethtorcati111@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7329-2671>

Universidad Experimental del Magisterio “Samuel Robinson”
Universidad Pedagógica Experimental Libertador -
Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

Henry Vallejo

vallejo.henry@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2703-6305>

Universidad Experimental del Magisterio “Samuel Robinson”
Universidad Pedagógica Experimental Libertador -
Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

Resumen: El complejo y milenario proceso de conformación patrimonial de la cultura indígena, después de 200 años de independencia como nación, sigue siendo sometido por la institucionalización del pensamiento eurocéntrico y la industria cultural del sistema de la modernidad con sus amenazantes productos para la manipulación de los gustos, ejerciendo presiones desde la globalización y con los avances tecnológicos de apoyo. De allí que nuestra intencionalidad sea la revitalización y resignificación del pensamiento propio de nuestros pueblos originarios, tomando como eje del presente artículo, el arte sonoro y su representación estética en el mundo de vida aborígen, además de transitar por el reconocimiento de los ancestrales sistemas de valores y creencias, asumiendo principalmente el basamento creador y co-creador de la etnicidad y su cosmovisión. Durante la construcción argumentativa del estudio destacamos los referentes teóricos: Navarrete (2007), Méndez y Barreto (2007), Mosonyi, (2012), Velásquez (2008), Colombres (2004), Bauman (2013) y Gadamer (1998).

Palabras clave: Música indígena, Cosmovisión, Descolonización, Patrimonio.

Abstract: The complex and millenary process of patrimonial conformation of indigenous culture, after 200 years of independence as a nation, continues to be subjected by the institutionalization of Eurocentric thought and the cultural industry of the modernity system with its threatening products for the manipulation of tastes, exerting pressure from globalization and supporting technological advances. Hence, our intention is the revitalization and resignification of the thinking of our native peoples, taking as the axis of this article, sound art and its aesthetic representation in the aboriginal world of life, in addition to passing through the recognition of the ancestral systems of values and beliefs, assuming mainly the creative and co-creative foundation of ethnicity and its worldview. During the argumentative construction of the study, we highlight the theoretical

references: Navarrete (2007), Méndez and Barreto (2007), Mosonyi, (2012), Velásquez (2008), Colombres (2004), Bauman (2013) and Gadamer (1998).

Keywords: indigenous music, worldview, decolonization, heritage.

Resumo: O complexo e milenar processo de conformação patrimonial da cultura indígena, após 200 anos de independência como nação, continua a ser submetido à institucionalização do pensamento eurocêntrico e da indústria cultural do sistema da modernidade com seus produtos ameaçadores para a manipulação de gostos, exercendo pressão da globalização e apoiando os avanços tecnológicos. Assim, nossa intenção é a revitalização e ressignificação do pensamento de nossos povos indígenas, tomando como eixo deste artigo, a arte sonora e sua representação estética no mundo indígena da vida, além de passar pelo reconhecimento dos sistemas ancestrais da vida, valores e crenças, assumindo principalmente o fundamento criativo e (co) criativo da etnia e sua visão de mundo. Durante a construção argumentativa do estudo, destacamos os referenciais teóricos: Navarrete (2007), Méndez e Barreto (2007), Mosonyi, (2012), Velásquez (2008), Colombres (2004), Bauman (2013) e Gadamer (1998)

Palavras-chave: música indígena, visão de mundo, descolonização, patrimônio.

Zusammenfassung: Der komplexe und jahrtausendealte Prozess der patrimonialem Konformation der indigenen Kultur ist nach 200 Jahren Unabhängigkeit als Nation weiterhin der Institutionalisierung des eurozentrischen Denkens und der Kulturindustrie des Systems der Moderne mit ihren bedrohlichen Produkten zur Manipulation des Geschmacks unterworfen, die den Druck der Globalisierung ausüben und den technologischen Fortschritt unterstützen. Daher ist unsere Absicht die Revitalisierung und Resignation des Denkens unserer Ureinwohner, wobei wir als Achse dieses Artikels die Klangkunst und ihre ästhetische Repräsentation in der Lebenswelt der Ureinwohner nehmen, zusätzlich zum Durchgang durch die Anerkennung der angestammten Wert- und Glaubenssysteme, wobei wir vor allem die schöpferische und co-kreative Grundlage der Ethnizität und ihrer Weltanschauung annehmen. Während der argumentativen Konstruktion der Studie heben wir die theoretischen Referenzen hervor: Navarrete (2007), Méndez und Barreto (2007), Mosonyi, (2012), Velásquez (2008), Colombres (2004), Bauman (2013) und Gadamer (1998).

Stichwörter: indigene Musik, Weltanschauung, Dekolonisation, Erbe.

Reflexiones iniciales para un proceso descolonizador desde lo originario

La conformación de la cultura de los pueblos emerge de dinámicos y complejos procesos acumulativos y selectivos que se hacen y rehacen de modo continuo y no a saltos; es un transcurso discreto que se desarrolla a partir de múltiples tejidos subjetivos e intersubjetivos que constituyen las diversas memorias colectivas de las comunidades y por tanto, el sentido de pertenencia y arraigo de sus miembros al patrimonio material e inmaterial heredado; es por ello que podemos evidenciar al estudiar algunos siglos particulares e incluso milenios, las marcadas transformaciones que viven los grupos

humanos y sus únicas e irrepetibles particularidades sociales, sobre esto el antropólogo Rodrigo Navarrete (2007), nos hace referencia al expresar:

Cada grupo social posee su propia dinámica sociohistórica, su propio modo de vida particular con expresiones culturales singulares específicas. Este sello peculiar genera en el grupo social una sensación de pertenencia a sí mismo, de autoidentificación y diferenciación con respecto a otros que sean ajenos a esta dinámica sociocultural, a otros que responden a diferente “sello cultural”. Sin embargo, esta identificación diferencial del grupo, que desde ya podemos empezar a llamar etnicidad, no representa un simple elemento contingente o accesorio cultural: responde y legitima las condiciones existentes en la producción y reproducción del modo de vida del grupo y puede, en algún momento, formar parte activa en el proceso de su transformación, como código socialmente establecido y compartido por todos aquellos que responden a los intereses del grupo, en función de su viabilidad histórica como sociedad (p. 2).

En otras palabras, es un proceso orgánico que por miles de años ha existido en la humanidad, constituido a través de las denominadas culturas aborígenes, las cuales dichosamente evidenciamos en estas tierras del *Abya Yala* (tierra grande en idioma caribe-kuna), que heredamos de una ancestralidad evidentemente presente y en resistencia hasta la actualidad; pero al focalizarnos en los siglos de la historia colonizadora vivida por los habitantes originarios de lo que actualmente conocemos como Latinoamérica y El Caribe, podemos identificar y comprobar la manera violenta y sistemática del conjunto de acciones institucionalizadas e implementadas por los que aspiraban borrar la milenaria historia étnica, aplicando asfixiantes dogmas para generar vertiginosos vacíos que sin lugar a dudas provocaron el abandono de muchos modos de vida indígena, tal como lo expresan Méndez y Barreto (2007), al comentar:

La escuela, en particular la venezolana, ha sido reproductora constante del discurso etnocentrista, difundido desde y durante la colonia, colocando en posiciones privilegiadas al sujeto colonial que frecuentemente tergiversa hechos históricos ocurridos durante este proceso que constituye una base trascendental para la cultura latinoamericana, negando axiomáticamente la Alteridad existente. Este discurso, escolarizado hasta nuestros días ha permitido la promulgación de, por una parte, ese rechazo axiológico (a lo nuestro) y, por otra, un “encubrimiento” de las distintas tensiones culturales abiertas desde 1492 (p. 21).

Es por ello que para contrarrestar estas nefastas operaciones que se han institucionalizado en el sistema educativo venezolano, procurando estrangular el espíritu libertario e indomable de Guaicaipuro (líder indígena que enfrentó valientemente a los españoles), presente en la reflexión teórica emancipadora, resulta fundamental y de

importancia suprema una educación descolonizadora, “porque desmonta los mecanismos culturales (educativos, comunicacionales, etc.) que mantienen y reproducen la conciencia colonial (eurocéntrica) bajo un manto de naturalidad, como si fuese consecuencia de factores de origen étnicos, geográficos, culturales, etc.” (Bigott, 2011, p. 16); compromiso pedagógico que hoy nos invita e implica en el trabajo creador y co-creador por una auténtica democratización de la cultura, que haga frente al absolutismo de la civilización occidental manifiesto en las bases del capitalismo, que se ha visto potenciado en los últimos tiempos por los invasivos procesos de la globalización, multiplicando la avidez de las corporaciones e industrias culturales en los mercados y espacios territoriales que ellos mismos han catalogado de periféricos, sometiéndolos a la marginación creada por el engañoso “porvenir”.

Es evidente que el sistema eurocéntrico de la modernidad está decidido a mantener la visión de blanqueamiento en las culturas latinoamericanas y caribeñas que aun preservan su diferencialidad (Mosonyi, 2012), aumentando el ritmo de expansión, producción y consumo en regiones y países con identidades aborígenes vigentes; procurando provocar genocidios –en todos los sentidos- sumiendo a las comunidades en la alienación, y originando –intencionalmente- una sociedad terriblemente desvinculada y automatizada, lo que llamó Gramsci (1986), pensamiento hegemónico que se impone. La industria cultural del sistema mundo moderno (García-Canclini, 1997), apoyándose en el control de la matriz de opinión en masas y el dominio comercial de los gustos, intenta afianzar y profundizar el discurso hegemónico, disfrazándolo de un supuesto mestizaje para homogenizar nacional o continentalmente expresiones culturales y géneros musicales.

El modo de oponerse puede quizás ser, el resurgimiento de un movimiento defensivo que apunte a decodificar la estrategia del imperio económico, afinando una mirada crítica y reflexiva ante los discursos alienantes, identificando introspectivamente los intereses musicales inducidos por la industria cultural (García-Canclini, 1997), y en muchos casos valorando la posibilidad de desaprender formas melódicas extranjeras para aprender, o por lo menos aproximarnos a las propias de nuestra herencia multiétnica; procurando así una independencia estética, desde el arte sonoro como acción dialéctica que propiciará una liberación de la conciencia. En este sentido, Alberdi, citado por Colombes (2004), expresa que: “nuestros padres nos dieron una independencia material; a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia, la conquista del

genio americano” añade luego que “la inteligencia americana requiere también su Bolívar y su San Martín. La filosofía americana la política, el arte, la sociabilidad Americana, son otros tantos mundos que debemos conquistar” (p. 50). Es tiempo de aproximarnos a nuestras culturas ancestrales y sus sabidurías, depurando nuestro espíritu de mistificaciones serviles que pretenden invisibilizar y desconocer la armonía musical originaria.



Fig 1.- Ritual Akaatomo de los niños, pueblo Kariña de Mapiricure, municipio Anaco, estado Anzoátegui - Venezuela. Fotógrafo: Carlos San Diego (2016).

La crisis de las sociedades modernas, es antes que nada cultural y si no se toma conciencia de ello no habrá una salida posible. En este sentido, tendría que definirse un proyecto cultural alternativo, cuyos principios básicos orientarían la visión sociocultural del pueblo bolivariano y las políticas comunicacionales de radiodifusión, prensa, televisión y el consumo descuidado de géneros musicales que incluyen exponentes que fomentan el detrimento de nuestra identidad e idiosincrasia como venezolanos y latinoamericanos. En efecto, Zygmunt Bauman (2013), confirma que en la actualidad se vive en una sociedad dispendiosa dentro de la cual, la cultura es vista como un conjunto de bienes concebidos para el consumo. Para contrarrestar esta realidad, es necesario, radicalizar el discurso contra-hegemónico y reencontrarnos con nuestras raíces culturales verdaderas. Entendiendo que el término cultura, debe convertirse en sinónimo de pluralismo y respeto a la identidad del otro, especialmente de un “no” rotundo a lo que ofrece abiertamente la dominación.

Un pueblo no alcanza su emancipación musical, sumándose al proyecto expansionista del sistema capitalista, sino tomando conciencia de su herencia

multicultural y etnodiversa, internalizando cada uno de sus miembros el ser temporoespacial y espiritual que lo convierte en sujeto auténtico en el mundo, individuo que subjetiva e intersubjetivamente siente y posee una identidad compuesta por estéticas particulares y sonorismos propios. En este sentido, el desarrollo del arte con influencias y características originarias se convierte en el principal respaldo para revitalizar nuestra independencia sociocultural como consecuencia inaplazable y apremiante de la descolonización.

Debemos atrevernos a colocar siempre por delante nuestras propias capacidades como herederos de Guaicaipuro, planteándonos colectivamente la posibilidad de crear y co-crear a partir del mundo de vida ancestral, proponiéndonos un pensamiento y una formación estética como espacio esencial para la construcción de saberes innovadores, así como actitudes armónicas, amparadas en la justicia social, el bien común y el respeto por la Madre Tierra. Despertando la potencia creativa como defensores del patrimonio material e inmaterial que conforman nuestras manifestaciones musicales más genuinas, mirándonos como preservadores y re-creadores culturales, con el cuidado y la actitud de quien trabaja sobre una obra de arte llena de amor por los matices geohistóricos del territorio que habita, e incluso de “gozo” y “deleite” en el simple acto creativo de conectarnos con el sonido y dejarnos llevar, donde se nos permita abrir puertas hacia el asombro.



Fig 2.- Ritual Akaatempo de los niños, pueblo Kariña de Mapiricure, municipio Anaco, estado Anzoátegui - Venezuela. Fotógrafo: Carlos San Diego (2016).

“Puede afirmarse que hay una lógica interna entre sonido, sentido y representación (que) se conforma (en) un “todo”, pero ese todo, es sólo aparente desde el punto de vista holístico, es decir, desde el universo de la totalidad” (Velásquez, 2008, p.46), un

pluriverso alternativo frente a lo repetitivo y lo mecánico. La música, y las expresiones culturales en general son un camino para la descolonización de la conciencia, como lo plantea Gadamer (1998), el arte, una vez observado ya no es el mismo ni la persona que lo observa tampoco. Hay en ellos una acción dialéctica de transformación mutua.

Reflexiones para re-significar la música indígena como vía descolonizadora

En la compleja trama que significa la cultura latinoamericana y en especial la venezolana, asumida como plataforma generadora de transformaciones que se erige en un contexto descolonizador procurando romper los paradigmas del pensamiento eurocéntrico, se exhibe la musicalidad indígena como un elemento telúrico-cósmico de especial importancia, invitando a su revitalización y resignificación epistémica a través de una educación territorializada, emancipadora y con sentido de pertenencia; elementos de carácter social presentes en los saberes ancestrales de nuestras comunidades originarias. De allí la intencionalidad sensibilizadora para la comprensión holística y espiritual de la música de los distintos pueblos aborígenes, quienes relacionan sus ceremonias, rituales y otras manifestaciones unidas a su cosmovisión con todas las facetas de la vida colectiva, haciendo de ella un canal para la revalorización de una necesaria toparquía y el enérgico impulso de los procesos descolonizadores venezolanos.

Ahora bien, para profundizar en el tema nos establecimos la siguiente interrogante ¿Cuáles serían las alternativas para revitalizar y re-significar la música indígena como cotidianidad del venezolano, sin desvirtuarla con la mirada occidentalizada? Es una respuesta difícil de responder, tendríamos que ser honestos y reconocer que ya existe una contaminación causada por una transculturación que nos intoxica hasta los sueños, los sentidos e incluso las esperanzas. Es por ello que se hace pertinente apoyarse en serios estudios antropológicos y etnológicos, así como el reconocimiento de la autodeterminación sonora de las culturas indígenas vigentes a partir de una aproximación de carácter cualitativo, donde la convivencia en la cultura cotidiana del pueblo originario genere transformaciones mutuas.

Algunos posibles saberes sonoros de la ancestralidad que se podrían convertir en un repertorio escolarizado y difundido por los medios de comunicación para revitalizar la música aborígen, sin descuidar el pleno respeto a las diversas cosmovisiones espirituales, donde no todo puede ser interpretado por criollos a menos que reciba una preparación y obtengan el permiso de las sabias y sabios, pueden ser: los sonidos ancestrales de maracas y sonajeros, de las variadas flautas, ocarinas y los instrumentos de viento libre, el

monorrítmico sonido de los tambores indígenas y los diversos bastones sonadores, el canto de arrullo para dormir a los niños, los cantos que transmiten noticias a la comunidad, los que rememoran viejas batallas, los usados para danzar y dar gracias a la Madre Tierra y los espectros vibracionales para la contemplación sonora personal.

Es importante entender que no todos los cantos y en especial los utilizados en rituales religiosos pueden ser trabajados fuera del contexto indígena y menos sin la autorización de las ancianas y ancianos, ya que estos forman parte de sus conocimientos más protegidos, por considerarlos una fuente de mucho poder, capaz de abrir canales de comunicación transpersonal con espíritus y energías cósmicas, tal es el caso de: los rituales sonoros para curar, los cantos para honrar a los ancestros y espíritus interpretados en los sitios sagrados, la ejecución de múltiples sonorismos para combatir enfermedades y maldiciones, y los cantos protectores o fúnebres.

En el mundo de vida indígena, pero también en el criollo, todo está integrado desde los gestos, las costumbres más habituales se soportan en las pautas de crianza como un código complejo de acciones faciales y corporales impulsadas por simbolizaciones e imágenes que hablan de la faena cotidiana y del día a día familiar de las culturas, pero también de los sistema de valores y creencias más elevados como seres humanos, cosmovisión identificada por los pueblo aborígenes como espiritualidad y manifestada en el criollo desde la religiosidad judeo-cristiana, imaginarios sensibles y complejos que deben ser abordados por cualquier investigador con absoluto respeto.

Contemplemos la idea, de que aunque se conozcan y estudien a profundidad aspectos sonoros propios de las culturas indígenas vigentes y quizás, si indagamos más, asociados a pueblos originarios ya desaparecidos que forman parte de nuestra prehistoria; la propuesta revitalizadora y re-significante de la música ancestral debe llevarnos a producciones sonoras más orgánicas y originales, y por ende menos occidentalizadas y alienantes, asumiendo conscientemente la raíz de la sonoridad venezolana y la memoria histórica de los territorios para recuperar la compleja sabiduría de una estética identitaria que sirva de ancla y como eje transversal y permanente en los espacios socioculturales para el disfrute, recreación y educación de los ciudadanos nacidos en esta tierra. En otras palabras, una música para reencontrarnos con la esencia humana de lo que somos para así generar el cambio social que buscamos.

Los posibles colectivos o docentes investigadores que se animen a desarrollar una praxis educativa para la resignificación de la musicalidad indígena deben, en la medida

de lo posible, liberarse de las estructuras de la música academicista que obliga al ejecutante a ajustarse solamente a las siete notas de la escala europea, apartarse de la imagen rígida de la uniformidad y la visión egocéntrica del músico occidental que centra sus acciones en proyectar “*sex-appeal*”. Interpretaciones banales donde predomina la imagen de símbolo sexual basado en la blancura, el erotismo mediático y la estridencia tecnológica que se ha inculcado desde los medios de comunicación.

Panorama generado por la industrial cultural eurocéntrica que amerita en este particular, un sensible retorno a lo propio, para comprender las formas vibratorias del otro desde un ejercicio de empatía, con la certeza de no saberlo todo de antemano, teniendo más confianza en las preguntas generadoras que en las aparentes respuestas. En fin, un renacer del arte sonoro diferente, que parta de la descolonización de los sentidos. (Colombes, 2012). Ahora bien, este planteamiento debe ir integrado a una forma de investigación etnológica y antropológica respetuosa, que supere el carácter invasivo y atropellador de viejas prácticas científicas, que y quizás el término suena radical, mal ponen y contamina.

Claro que esas actitudes se dieron con más frecuencia en los inicios de la antropología y con el tiempo, desde un enfoque más humanista se vienen superando. En tal caso, nosotros hablamos de una investigación que acerca miradas, transforma realidades y fortalece cada una de las culturas involucradas, desde un mutuo enriquecimiento de ambos grupos sociales. Por eso recomendamos que la investigación sea compartida con la comunidad aborígen asumida y los productos que surjan, deben ser ajustados a la realidad más cercana posible. Respetando los imaginarios y las identidades comunitarias geohistóricas, a partir de un desarrollo quizás más cercano a lo que conocemos como investigación multiparadigmática, libres de transitar abordajes ontoepistemológicos coherentes, donde el investigador deba aproximarse al objeto de estudio sin prejuicios o hipótesis preestablecidas, sino abierto a conocer y a dejarse implicar en el espiral transformador de la convivencia y generación de vínculos. Una acción de doble efecto.

Esta propuesta se concibe y recrea como un proyecto comunalizador, en donde cada miembro hace equipo, visualizándose como actor social y protagonista de sistematizaciones relacionadas con la música, asociando vivencias subjetivas desde la sonora ritualidad intersubjetiva de los pueblos indígenas; entrando en conexión con la naturaleza y el mundo de vida aborígen de manera multidimensional. La idea es

revalorizar el saber musical que combina lo tradicional y lo ancestral, con propuestas inéditas; considerando que así posiblemente, nos estaremos acercando a una realidad que siempre ha estado allí, pero que nos la han negado, allegándonos a esas voces que emergen de la ancestralidad pero desde la total honra, con una apreciación descolonizada; mediante el constante intercambio de experiencias e ideas acompañadas de intensos procesos de registro, creando el verdadero diálogo de saberes para que re-surja un fortalecimiento identitario del arte sonoro venezolano.

Es importante incentivar a las generaciones de relevo para elaborar novedosas expresiones y matices sonoros basados en los saberes musicales indígenas, entendiendo que se debe preservar la riqueza patrimonial y no imponer formas foráneas colonizadoras, ajenas a los que somos como descendientes de los primeros pobladores de estas tierras, la intencionalidad es que se conserve en la medida de lo posible la raíz más antigua de estos saberes que se vienen creando y reconstruyendo desde hace milenios, pero estimulando la creación de nuevas composiciones musicales basadas en la esencia de lo propio, abriendo la posibilidad a las innovaciones.

Triangulando concepciones sobre la música indígena

Los pueblos originarios han expresado a través del arte y en particular de la música, los pensamientos, creencias, sentimientos, ideales y luchas. Por eso es que se consideran las creaciones sonoras de un territorio como parte importante de la expresión patrimonial, material e inmaterial de las comunidades, y uno de los mejores constructos del imaginario colectivo para conocer íntimamente dichas culturas. Cuando nos adentramos a investigar, para comprender el sentido motivador de un espectro sonoro en particular y analizamos lo complejo que es el universo de la energía vibracional de los múltiples sonorismos indígenas, podemos entender que desde él, se logran desarrollar interpretaciones hermenéuticas sobre cantos milenarios y valoraciones ontológicas, así como aproximarnos desde comprensiones semióticas a las formas corpóreas de vivir y disfrutar los sonidos y su simbolismo. La musicalidad indígena nos entrega un rico panorama para hacer una lectura integral de una sociedad.

En este sentido, es indispensable asumir la música indígena comprendiéndola como una experiencia social, que involucra lazos que unen a la familia extendida con otras. Desde donde el individuo no desaparece o es invisibilizado, por el contrario se hace social, colectivo; particular característica de la que debemos aprender, y convertir en una constante para concretar esta propuesta de inmersión. Desde esta perspectiva, un creador-

investigador, debe abrir su mente y entender que la representación es un aspecto intrínseco en el ser humano, por tanto, todas las actividades humanas son susceptibles de manifestarse estéticamente desde los sonidos. En relación a lo planteado, incorporo el testimonio de Pedro Cabascango registrado en el 2016, donde manifiesta: *“La música indígena dentro de la cosmovisión de las nacionalidades indígenas representa una forma de vida, puesto que se mantiene entrelazada con las tradiciones de un pueblo vivo”*. Con lo expresado, el entrevistado nos centra en la importancia de la cotidianidad codificada en sonidos, a partir del trecho de expresión: *“representa una forma de vida”*, si esto lo complejizamos con los aportes teóricos de Norbert Dufourcq (1984), cuando señala:

La música es tan vieja como el hombre, parece sinónimo de movimiento desde las épocas más remotas, ahora bien, quien dice movimiento dice ritmo. Antes que nada, la música vive de ritmo. Así la música y la danza parecen tener un origen común., (...) Los primeros instrumentos de música fueron las manos del hombre, cuyo golpeteo constituyó la fuente primitiva del ritmo. Las danzas rimadas, las poesías cantadas y rimadas acompañaron el comienzo de ceremonias religiosas. Es probable que, en su origen, tanto el encantamiento como la danza hayan tenido también algún parentesco con la magia (p. 11).

Todo lo antes expuesto deja claro lo profundo y holístico de este tipo de investigaciones histórico-sociales de las culturas originarias. En la musicalidad indígena, usualmente lo melódico no es separable de lo dancístico, de lo poético y de sus manifestaciones espirituales; el ritmo de la respiración y el pulso del corazón se hacen exteriormente percutivos a través de maracas, sonajeros y tambores que llevan a marcar la milenaria corporeidad de los pasos, balanceos y giros en danzas como el mare-mare del pueblo kariña con sus coloridos atuendos tradicionales. Es decir, la inmortalidad de la vibración energética hecha música y danza es igual al hecho socio-cultural que se conecta multidimensionalmente con el mundo del más allá; según la cosmovisión transpersonal presente en cada comunidad aborígen. Diversos documentos históricos como petroglifos, frescos, códices y crónicas nos confirman que la música indígena se hallaba y aún se mantiene adherida a ceremoniales mágicos, medicinales, propiciatorios o de agradecimiento por una buena caza o cosecha, para brindar protección a los guerreros en sus batallas, en rituales de paso para la adultez del hombre y la mujer, en entierros o velorios y para recordar viejas victorias.

Claramente podemos evidenciar como las formas musicales indígenas nos adentran en un complejo mundo de saberes que puede ayudarnos a comprender los imaginarios de

las culturas ancestrales vigentes, pero además nos develan pistas milenarias que pueden aportar hallazgos de nuestra etnohistoria, perdida en su mayoría por la destrucción colonizadora de los españoles. En sintonía con lo antes expuesto y parafraseando el discurso del antropólogo Ronny Velásquez realizado en la Gran Fraternidad Universal (2014), los pueblos indígenas en Venezuela presentan manifestaciones musicales bastante diferentes, pero en su esencia hay similitudes que es necesario estudiar en profundidad, lógicamente, sin la pretensión de ser exhaustivos, debido a que es difícil penetrar en la cultura de cada pueblo indígena, por cuanto cada cultura es un universo, lo que se hace es interpretaciones que puedan dar cabida a investigaciones más profundas.

Esto nos permite aclararle a los investigadores noveles, que para abordar la actividad musical de la ancestralidad, las funciones de la música, el repertorio sonoro y las danzas, se debe recurrir a fuentes primarias, estudios con rigurosidad científica, así como hallazgos arqueológicos que suministran centenares de escritos e instrumentos orientadores, a la lectura interpretativa de petroglifos, tejidos simbólicos, códices y las crónicas de exploradores, misioneros y terratenientes de los primeros tiempos de la conquista. Esos registros se analizan retrospectivamente con las manifestaciones vigentes que mantienen muchas comunidades aborígenes, tomando en cuenta que usualmente la lectura que le daba el europeo al arte originario era desde el vilipendio, porque para ellos, no correspondía con los referentes culturales europeos de su época y la concepción del arte, no por ello deben ser descuidados ya que son valiosos como documentos históricos que registran detalladas descripciones e ilustraciones que sirven de pista para comprender el trasfondo cultural tergiversado.

Reconocemos que es árduo y complejo realizar estudios exhaustivos y profundos sobre la música de nuestros pueblos y comunidades indígenas, por cuanto cada cultura contiene un pluriverso de saberes extraordinarios; lo seguro de esto, es que una investigación arqueomusicológica o etnomusicológica siempre será un área temática sumamente apasionante y rica en aprendizajes multidimensionales. Lo que quizás podemos recomendar a quienes quieren conocer y comprender alguna manifestación ancestral, es aproximarse con sumo respeto a la interpretación estética que la comunidad hace pública, documentarse previamente y conversar con ancianas y ancianos desde la naturalidad y sin presiones sobre la importancia de mantener esa herencia patrimonial en su pueblo. Todo registro logrado y sistematización de la experiencia se convierte siempre en un contenido de importancia identitaria para la educación y puede ser socializado con

estudiosos afines a líneas, núcleos, centros e institutos de investigación que trabajan por la preservación y defensa del mundo de vida indígena.

Cada acercamiento que hagamos para reencontrarnos con nuestras raíces originarias será una contribución para descolonizar el pensamiento y revitalizar los saberes musicales propios que heredamos de nuestros antepasados, de tal manera que reflejamos aquí el aleccionador testimonio del antropólogo Esteban Emilio Mosonyi, registrado durante un diálogo realizado en el 2016, donde manifiesta:

Es relevante socializar, insisto, la música indígena, así no nos suene familiar. No privilegiar el gusto superficial, y mucho menos las modas profundamente influidas por lo mediático. Hay que aprender a escuchar esta música nuestra, estudiarla, descubrirla y valorarla por su alto valor cultural, estético, no solo local sino universal.

Del verbo expresado por el investigador indigenista durante la entrevista, queremos resaltar el siguiente trecho de expresión: “*No privilegiar el gusto superficial, y mucho menos las modas profundamente influidas por lo mediático*”, aquí el testimoniante de forma franca y sin censuras, nos advierte de los riesgos que como nación multiétnica y pluricultural (CRBV, 1999), corremos al permitir la invisibilización de nuestras formas musicales propias, dejándonos manipular por estereotipos extranjeros alienantes. Ya han sido muchas las décadas transformadas en programas de radio, prensa y televisión, dedicadas a desprestigiar la cultura ancestral de los pueblos, siempre despreciando los saberes musicales originarios e incluso hasta su humanidad, por un supuesto etnocéntrico de racismo impuesto mediante la colonialidad del saber (Lander, 1993), que aún llevamos a costas pese a tener dos siglos liberados del dominio despótico de quienes se creyeron dueños del mundo, ya es momento de desmontar esas estructuras mediáticas.

En ese orden de ideas y parafraseando a Sans y López (2011), se puede decir que la inclusión y participación protagónica de los jóvenes docentes venezolanos en la revitalización etnosónica, daría excelentes resultados como constructo emergente, teniendo presente que la integración permite la orgánica fusión de modos de vida con características multidiversas ya que se basa en el respeto por el otro y sus diferencias, concepto que no debe ser confundido con incorporación, que solo suma manifestaciones donde comúnmente la más fuerte desplaza a la más débil, llevándola a la invisibilización y olvido social hasta que desaparece. Nuestra búsqueda es el enriquecimiento, fortificación y respeto por todas las expresiones de los pueblos aborígenes que son la base milenaria de la venezolanidad.

David Vela (2016), dentro de sus aportes teóricos nos habla de la oralidad de los pueblos indígenas y cómo a través de esta, las culturas ancestrales preservan su historia, sus danzas y su cosmovisión sonora a partir del canto y la ejecución de instrumentos en rituales sagrados, particularmente porque el aborigen vive y disfruta su saber y tradición, más allá de que ésta, con el tiempo, no presente de forma evidente el mismo significado espiritual que en los orígenes; para el autor el indígena manifiesta en colectivo porque posee una conciencia comunal y esa cualidad intersubjetiva hace que continúe manifestando por las mismas motivaciones de sus antepasados.

Esa reflexión la comprendemos cuando etnológicamente abordamos manifestaciones indígenas vigentes que ya fueron referidas directa o indirectamente por los ojos curiosos de los primeros colonizadores, quienes establecen registros que permiten tener una descripción del momento histórico, para analizarla y complejizarla con otras fuentes de conocimiento o testimonios que nos aproximan a la comprensión de dichas expresiones estéticas. Un ejemplo de ello es el de Pimentel (1578), citado por Colmenares (2008), quien hace referencia a los caribe y su actividad musical de la siguiente manera: “entran danzando y cantando en la casa de quien los convidó y tañendo con sus instrumentos y eso es ordinario en todas las borracheras en las cuales presiden los piaches” (p.32). Aunque este autor no menciona qué tipo de objetos sonoros empleaban los indígenas en sus celebraciones, si describe las conductas y sus vínculos con la música.

De la información comportamental antes mencionada se puede pasar a ejemplos hilvanados como los registros de Miguel Acosta Saignes (1946), quien menciona el uso de instrumentos musicales de madera, huesos, caña, tambores, fotutos y flautas, agregando: “se induce también que la danza es muy común en las fiestas rituales” (p. 55). Información que se puede confirmar con las observaciones descritas por el monje Fray Pedro Simón (1550), donde se relatan ciertas danzas que ayudan a unir varias piezas del rompecabezas que se intenta reconstruir.



Fig 3.- Ritual Akaatampo de los niños, pueblo Kariña de Mapiricure, municipio Anaco, estado Anzoátegui - Venezuela. Fotógrafo: Carlos San Diego (2016).

Los caciques hacían sus fiestas y danzas en el que cantaban las hazañas de los mayores. El modo de casamiento y entierros, especialmente la de los señores. En cuanto a las fiestas, iban estos muy de gala, unos con encumbrados penachos de varias plumas, otros con coronas de diferentes hechuras, chaguala de oro en el pecho, en las piernas para que sonasen como cascabeles, muchas sargas de caracoles y conchas; pintábanse otros todo el cuerpo de colores y figuras...” Asianse de las manos en corro, entremezclados hombres con mujeres; hacían figuras de arco unas veces otras de muela, otras a la larga pisando de esta manera, hacia atrás y hacia adelante, siempre asidos a las manos, y si alguno se soltaba de la rueda, era para saltar y girar con gran ligereza. Callaban unos a veces cantaban los otros, gritaban todos, no faltaba un punto en el tono ni compas, con el cual formaban los movimientos del cuerpo, aunque eran muchos. Lo que ordinario cantaban en tono muy bajo, iban subiendo poco a poco la voz hasta ponerla en grito; repetían muchas veces trastocando las palabras, la alabanza, diciendo: tenemos buen señor, señor tenemos buenos (p.369)

Todo lo explicado acerca de estos bailes, nos recrea e ilustra, llevándonos a un espacio hermoso lleno de colorido, ritmos y sonidos ecológicos, de integración familiar, cooperación y alegría, pero sobretodo de espiritualidad y amor. Esteban Emilio Mosonyi durante la entrevista realizada en el 2016, afirma con gran coherencia que, en muchos casos, la música indígena de la actualidad, conserva lo antiguo, y eso lo hace más rico. Realidad que se evidencia en el pueblo kariña, anteriormente reseñado como caribe y del que se puede seguir una ruta musical al desarrollar un tejido histórico con documentos e imágenes, testimonios y observación de rituales musicales, donde por ejemplo se hace mención al akaatampo; ritual musical y dancístico realizado desde el primero hasta el tres de noviembre para celebrar el retorno al hogar de los familiares difuntos, conservando el

día uno (1) del mes para recibir con alegría la visita espiritual de los niños que partieron del plano físico.



Fig 4.- Ritual Akaatempo de los niños, pueblo Kariña de Mapiricure, municipio Anaco, estado Anzoátegui - Venezuela. Fotógrafo: Carlos San Diego (2016).

El vigente mare- mare como expresión estética musical y dancística de la ancestralidad kariña nos demuestra que el saber y el sentir aborígen no desaparecen, no se borra la identidad indígena; a diferencia de muchas modas musicales de occidente, creadas por la industria cultural para comercializar productos sin arraigo patrimonial, invenciones que con frecuencia son sumamente efímeras. En vinculación con lo planteado el profesor Esteban Mosonyi nos indica durante la entrevista, que este pueblo se caracteriza por extraer casi todas las herramientas sonoras de sus prácticas cotidianas de las plantas, al igual que sus casas, herramientas de trabajo, botes, instrumentos musicales y como es lógico suponer, sus preferencias auditivas para el deleite, están conformadas por sus realidades ambientales.

A modo de cierre

En la mayoría de los registros de las manifestaciones revisadas se encuentran elementos comunes en los que se conserva la forma y la manera de cómo se produce el hecho musical. El canto colectivo y a la naturaleza, a lo espiritual, con instrumentos musicales y formas particulares de danzar. En este escenario de celebración y de música todo se conjuga y combina para honrar a sus ancestros, a sus héroes espirituales, a la Madre Tierra y al cosmos. Los pueblos indígenas dignifican el amor a la familia extendida incluso después de la muerte. En esencia, ellos celebran la existencia multidimensional del ser que vibra gracias a las energías sonoras del universo.

A pesar de haber sido tan golpeadas por la colonialidad del saber eurocéntrico presente en el sistema institucional venezolano, sin duda alguna son muchos los hallazgos que nos permiten identificar en la cultura cotidiana de la sociedad criolla, elementos heredados de manifestaciones indígenas, tanto milenarias como vigentes, que se convierten en el hilo conductor que nos une como nación, con nuestras raíces aborígenes.

Con el sendero antes andado, podemos inducir que la música ancestral es un componente implícito en las experiencias sociales de carácter colectivo que se desarrollan en casi todos los pueblos indígenas, cumpliendo la patrimonial función de mantener los lazos que unen a distintas comunidades ancestrales que pertenecen a un mismo pueblo originario, ayudando a preservar en el tiempo y más allá de los desplazamientos territoriales que hayan vivido, la memoria musical identitaria que determina su etnicidad.

En este sentido, el individuo y su pluriverso sonoro involucran al otro como creador, y juntos se hacen co-creadores de la musicalidad colectiva, generando espectros sonoros que trascienden desde sus imaginarios, el mundo conocido de la vida física hasta llegar al eterno espacio cósmico de las energías espirituales. Esta cosmovisión, comprende una manera particular de ver e interpretar la existencia misma, incluyendo sus creencias, saberes y valores, en donde se expresa una sabiduría fundamentada en las experiencias y sus mundos de vida. Una visión de carácter comunal que se manifiesta en los mitos, rituales y creencias, donde se concibe al ser humano totalmente integrado a su madre, la naturaleza.

Referencias

- Acosta Saignes, M. (1946) Los Caribes de la costa venezolana. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Sociedad de Alumnos.
- Bauman, Z. (2013). La cultura en el mundo de la modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Bigott, L. (2011). El educador neocolonizado. Colección Moral y Luces / Simón Rodríguez. Caracas: Fondo Editorial Ipasme.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. (1999). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, N° 5453. (Extraordinaria), Marzo 24, 2000.
- Colmenares, R. (2008). Las sociedades Tribales Caribes de Caracas: su cultura ancestral. Ediciones faces –UCV. Caracas Venezuela.
- Colombres, A. (2004). América como civilización emergente. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- Colombres, A. (2012). La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

- Dufourcq, N. (1984). Breve historia de la música. México, D. F. Fondo de Cultura Económica.
- Fray Pedro Simón. (1564) Noticias Historiales de Venezuela. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.
- Gadamer, H-G. (1998). El giro hermenéutico. España, Cátedra.
- García, C. (1997). El malestar en los estudios culturales. Fractal N° 6, julio-septiembre, 1997, año 2, volumen II, pp. 45-60. [Documento en línea]. Disponible: <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/metodosdelahistoria/NESTOR%20GARCIA%20CANCLIONI.%20EL%20MALESTAR%20EN%20LOS%20ESTUDIOS%20CULTURALES.pdf> [consulta: 2014, enero 21].
- Gramsci, A. (1986). El Materialismo Histórico y la Filosofía de Benedetto Croce. México: Juan Pablos Editor.
- Lander, E. (1993). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires, Argentina.
- Méndez, N. y Barreto, J. (2007). El encubrimiento de América en el discurso escolar. Fondo Editorial Ipasme, Caracas, Venezuela.
- Mosonyi, E. (2012). Identidad nacional y culturas populares. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- Navarrete, R. (2007). Nosotros y los otros. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana CA
- Sans, J. y López, R. (2011). Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América latina. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas.
- Vela, D. (1971). Música tradicional y folklórica en América Central. Chc-71/conf.19/18. París UNESCO.
- Velásquez, R. (2014). Conferencia sobre los pueblos originarios de Venezuela en la Gran Fraternidad Universal.
- Velásquez, R. (2008). Estética Aborigen. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

**"TESOUROS VIVOS": EXPERIÊNCIA NO
CEARÁ**
"LIVING TREASURES": EXPERIENCE IN
CEARÁ

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Fábio Mendes Zarattini

fabio.zarattini@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1455-0452>

Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: A transmissão de saberes, da cultura e tradições sociais, essencial por resguardar a memória coletiva de um povo precisa ser preservada. A constituição federal brasileira de 1988 estabelece na composição do patrimônio cultural do país os bens materiais e imateriais, individuais ou em conjunto. Compreende-se na realidade que são patrimônios que se interagem e entrecruzam. O Ceará foi um dos pioneiros na preservação e proteção do patrimônio imaterial na região, e com esse propósito de preservação cultural, a secretaria de cultura do estado, definiu que as pessoas, grupos e comunidades que são, reconhecidamente, detentoras de conhecimentos da tradição popular do Estado, são os Tesouros Vivos da Cultura cearense. Buscou-se analisar alguns dos marcos legais que contemplam e amparam os tesouros vivos no âmbito do Estado do Ceará, observando a evolução das leis, processos de registros, além do reflexo dessas aplicações em outros estados brasileiros como Pernambuco, Alagoas, Bahia e Minas Gerais.

Palavras-chave: Patrimônio imaterial, Folclore, Leis, Mestres da Cultura, Tesouros vivos.

Abstract: The transmission of knowledge, culture and social traditions, essential for safeguarding the collective memory of a people, needs to be preserved. The Brazilian Federal Constitution of 1988 establishes material and immaterial goods, individually or in combination, in the composition of the country's cultural heritage. In reality, it is understood that they are assets that interact and intertwine. Ceará was one of the pioneers in the preservation and protection of intangible heritage in the region, and for this purpose of cultural preservation, the state culture secretary, defined that people, groups and communities that are, admittedly, holders of knowledge of the popular tradition of the State, are the Living Treasures of Ceará's Culture. We sought to analyze some of the legal frameworks that contemplate and support living treasures within the State of Ceará, observing the evolution of laws, registration processes, in addition to the reflection of these applications in other Brazilian states such as Pernambuco, Alagoas, Bahia and Minas Gerais.

Keywords: Intangible heritage, Folklore, Laws, Masters of Culture, Living treasures.

Resumen: Es necesario preservar la transmisión del conocimiento, la cultura y las tradiciones sociales, lo cual es fundamental para salvaguardar la memoria colectiva de un pueblo. La Constitución Federal Brasileña de 1988 establece los bienes materiales e inmateriales, individualmente o en combinación, en la composición del patrimonio cultural del país. En realidad, se entiende que son activos que interactúan y se entrelazan.

Ceará fue uno de los pioneros en la preservación y protección del patrimonio inmaterial en la región, y para este propósito de preservación cultural, la Secretaría de Cultura del estado, definió que las personas, grupos y comunidades que son, sin duda, poseedores del conocimiento de la tradición popular del estado, son los Tesoros Vivos de la cultura cearense. Se buscó analizar algunos de los marcos legales que contemplan y sustentan los tesoros vivos dentro del estado de Ceará, observando la evolución de las leyes, procesos de registro, además del reflejo de estas aplicaciones en otros estados brasileños como Pernambuco, Alagoas, Bahía y Minas Gerais.

Palabras clave: Patrimonio inmaterial, Folklore, Leyes, Maestros de la Cultura, Tesoros Vivos.

Zusammenfassung: Die Weitergabe von Wissen, Kultur und sozialen Traditionen, die für die Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses eines Volkes unerlässlich sind, muss bewahrt werden. Die brasilianische Bundesverfassung von 1988 legt in der Zusammensetzung des kulturellen Erbes des Landes die materiellen und immateriellen Güter, einzeln oder zusammen, fest. In der Realität wird davon ausgegangen, dass es sich um Erbschaften handelt, die sich gegenseitig beeinflussen und verflechten. Ceará war einer der Pioniere bei der Erhaltung und dem Schutz des immateriellen Erbes in der Region, und mit diesem Ziel der Kulturerhaltung definierte der staatliche Kulturminister, dass Personen, Gruppen und Gemeinschaften, die als Träger des Wissens über die volkstümliche Tradition des Staates anerkannt sind, die lebenden Schätze der Kultur von Ceará sind. Es wurde versucht, einige der rechtlichen Rahmenbedingungen zu analysieren, die die lebenden Schätze im Bereich des Staates Ceará betrachten und unterstützen, wobei die Entwicklung der Gesetze, Registrierungsprozesse, neben der Reflexion dieser Anwendungen in anderen brasilianischen Staaten wie Pernambuco, Alagoas, Bahia und Minas Gerais beobachtet wurde.

Stichwörter: Immaterielles Kulturerbe, Folklore, Gesetze, Meister der Kultur, Lebendige Schätze.

Introdução

Pode se afirmar que Cultura Popular, caracteriza-se por um conjunto de **elementos culturais** específicos da sociedade de uma nação ou região, transmitida em grande parte de forma oral na sociedade, dos idosos e experientes aos mais novos. Compreende um conjunto de manifestações criadas por um grupo de pessoas que têm uma participação ativa nelas. A cultura popular brasileira se compõe por diferentes categorias culturais, causadas muitas vezes pelo regionalismo. Na cultura popular brasileira é possível verificar variações na música, dança, gastronomia, hábitos e costumes.

A respeito da homogeneização e padronização cultural tende a modificar comportamentos, as formas de compreensão e de expressão do mundo. Dessa forma, além da cultura massificada, compete aos velhos a transmissão dos saberes e das tradições sociais, através de suas sabedorias, visto que “através do reconhecimento sobre sua sabedoria e sua função social de guardiões das tradições, a comunidade atribui a eles o título de mestres”. Cabe aos mestres, a transmissão dos saberes, organizando a vida social no âmbito cultural popular que, segundo Abib (2006, p. 58-91), “caracteriza a oralidade, como forma privilegiada dessa transmissão”. O Ceará, um dos pioneiros na preservação

e proteção do patrimônio imaterial na região, influenciou várias outras iniciativas neste sentido.

A Constituição Federal de 1988 (CF/88) garante proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional (BRASIL, 1988, art. 215, § 1º). Após revisão da referida Carta Magna, torna-se possível definir a composição do patrimônio cultural brasileiro, como sendo de bens material e imaterial, individuais ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, incluindo, portanto, entre eles, as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

No Estado do Ceará, a Secretaria da Cultura (SECULT) “definiu como ‘Tesouros Vivos da Cultura’, as pessoas, grupos e comunidades que são, reconhecidamente, detentoras de conhecimentos da tradição popular do Estado” (CUNHA, 2013, p. 1), baseando-se, para tanto, na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), do ano de 2003, fato que, a 27 de agosto de 2003, sancionou a Lei n. 13.3511, garantindo o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, segundo Cunha (2013), com o objetivo, entre outros, de preservar e apoiar a memória cultural do povo cearense, tendo sido revisada e ampliada no ano de 2006, através da Lei n. 13.8422. Observa-se no Ceará, onde se criaram leis de reconhecimento dos mestres da cultura, apesar de um começo tímido, foi lançado um olhar sobre os parâmetros dessa proteção, a forma como isso pode ser registrado, os organismos, órgãos ou agentes públicos que administram e detêm essa política e quais resultados foram alcançados dentro das expectativas das políticas culturais do Estado.

A humanidade reconhece e aponta na sua ambiência, valores patrimoniais a bens tangíveis e intangíveis. De forma distanciada, é possível compreender que coexistem lado a lado e de forma integrada. Entre estes valores e bens, destacam-se os guardiões das manifestações, do saber e do fazer das tradições e culturas populares, não se propondo, neste trabalho, fazer qualquer análise qualitativa entre cultura popular e cultura erudita.

Como embasamento metodológico foram revistas a Constituição Federal Brasileira de 1988; as políticas culturais a partir de 2003; ações frente ao Ministério da Cultura (MINC); a Lei n. 13.351/2003, e 13.842/2006, sua revisão; As propostas da Ação Griô Nacional / Projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, BA, ao programa Cultura Viva da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura, que resultaram na Lei Nº 16.275.

O estudo, portanto, se mostra pertinente, frente à carência de conhecimento dos agentes produtores, e guardiões dessas linguagens, tomando-se por fundamento as discussões que ocorrem de forma sazonal e muitas vezes por mero interesse turístico e midiático em vias de alta estação e de produto indutor de difusão cultural tradicional ou estilizado. É de fundamental importância levantar conexões entre os conceitos existentes de patrimônio imaterial com o reconhecimento dos mestres da cultura e dedicar atenção

aos objetivos e ao cumprimento das leis que reconhecem e amparam os tesouros vivos da cultura.

Políticas Públicas para os Tesouros Vivos

A cultura popular é entendida como um saber não institucionalizado, multidisciplinar, vista sob duas concepções, uma de povo e a outra a de cultura popular para os folcloristas (CATENACCI, 2001), é uma cultura dominada, inteira, tendo como base os valores originais que suportam a sua existência, de grupos sociais subalternos, construídas numa relação de dominação, um conceito que tem gerado pesquisas pela polissemia dos termos de sua composição (FRESSATO, 2011). Na visão tradicional, a cultura popular é dotada de valores materiais e simbólicos, produzidos pela camada letrada da sociedade, representada pela música, danças, festas, literatura, arte, moda, culinária, religião, lendas, superstições, entre outros valores (DOMINGUES, 2011).

A patrimonialização do bem cultural imaterial, ou seja, das pessoas ou grupos da cultura popular e tradicional representados pelos saberes populares, é o reconhecimento e a valorização do patrimônio universal da humanidade, protegido pela Constituição Federal de 1988, arts. 215 e 216, de forma que esse patrimônio seja resguardado e salvaguardado, como ocorre nos estados do Ceará, Pernambuco, Alagoas e Bahia, que já possuem legislação que reconhece e valoriza os saberes e fazeres populares.

Entende-se por ‘salvuarda’ as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (UNESCO, 2006, p. 5).

Em meados de 2003, políticas culturais começaram a ser ponderadas e sistematizadas, originadas em uma visão antropológica da cultura e um modelo participativo, dando início o Ministério da Cultura (MINC) ao “Seminário Cultura para Todos”, que teve uma série de encontros, a criação de Câmaras Setoriais, fóruns e conferências, promovendo, desta forma, uma participação política-cidadã e inserindo outros canais na discussão, legitimando, dessa forma, a participação da esfera civil.

Patrimônio Cultural Imaterial

O Patrimônio Cultural teve o conceito ampliado para abranger a diversidade cultural brasileira. Sob a ótica da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 2003), em seu art. 2:

1. Entende-se por ‘patrimônio cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se

transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003, p. 4).

No § 2º do art. 2º, a UNESCO define como se manifesta o patrimônio cultural imaterial (ibidem, p. 5): as tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; as expressões artísticas; as práticas sociais, rituais e atos festivos; os conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e as Técnicas artesanais tradicionais.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁵ especifica que os Bens Culturais de Natureza Imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas) (IPHAN, 2014, p. 1).

O IPHAN atua, dentre outras, na área de Patrimônio Cultural Imaterial voltado para a valorização da diversidade cultural, praticando ações de identificação, mapeamento e inventário de bens culturais de natureza imaterial.

O patrimônio cultural imaterial é transmitido de geração em geração e é sempre recriado, devendo ser preservado através de parceria entre Estado e Sociedade. Esse vulnerável patrimônio cultural implica na mutação e multiplicação dos seus portadores, uma fonte de identidade que carrega sua própria história (UNESCO, 2014). Dessa forma, instrumentos vêm sendo criados para conduzir o reconhecimento e defesa do patrimônio cultural brasileiro, como projetos de lei que tramitam no Congresso Nacional, os quais são discutidos para avaliar a adequação quanto a identificação, valorização e proteção de bens de natureza imaterial.

Leis do Patrimônio Vivo ou Leis de Mestres

A proteção ao patrimônio imaterial para o reconhecimento dos bens intangíveis teve início com a Convenção da UNESCO em 2003, sendo utilizado para promover a diversidade cultural. Com referência ao Tesouro Vivo ou Mestre, assim lecionam especialistas:

⁵ O IPHAN atua, dentre outras, na área de Patrimônio Cultural Imaterial voltado para a valorização da diversidade cultural, praticando ações de identificação, mapeamento e inventário de bens culturais de natureza imaterial.

O mestre é quem guarda a tradição, que trás novas ideias, desenvolvendo o que lhe foi passado. Ele não só preserva como também passa novos conceitos. Com o saber coletivo contido nele, repassa ativamente suas tradições culturais. O mestre tanto é aquele que sabe fazer esculturas em madeira, argila, cantar seus repentes ou até mesmo o que sabe executar seus suaves ou bruscos passos de dança (BASTOS JUNIOR; PEREIRA JUNIOR; 2013, p. 4).

Nos últimos 10 anos, esses mestres, suas expressões e conhecimentos vêm ganhando também reconhecimento, proteção e valorização oficial como patrimônio imaterial da cultura nacional, através das “Leis de Patrimônio Vivo”, “Leis de Tesouros Vivos da Cultura”, ou “Leis de Mestres” (AZEVEDO, 2012, p. 1).

Dessa forma, mestre é aquele que faz esculturas, canta repentes, que dança, que declama, e que desenvolve essa vivência junto do povo. No Ceará, como exemplo, além dos mestres, grupos e associações, podem ser citados: Dona Zefinha, de Potengi, que tece redes com rendas de bilros; Palhaço Pimenta, o primeiro reconhecido entre os mestres de tradição circense; Grupo Boi Coração, de Ocara, Reisado Nossa Senhora de Fátima, de Juazeiro, e a Associação dos Moradores da Praia do Canto Verde (detentora de saber tradicional).

Para demonstrar a importância dos tesouros vivos, são realizados os “Encontros de Mestres no Mundo”⁶, onde se encontram artistas cearenses e de diversas partes do mundo, pesquisadores e curiosos da cultura popular, sendo desenvolvidas diversas atividades e uma vasta troca de experiência entre os participantes.

A literatura indica várias políticas culturais relacionadas ao patrimônio cultural imaterial, mas são apontadas como iniciativas federais mais importantes o Registro, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), os Planos de Salvaguarda, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular (OLIVEIRA, 2011), ou seja, implica no reconhecimento como patrimônio cultural imaterial de determinadas referências culturais.

⁶ Esses encontros estão amparados pelo art. 215, § 2º da Constituição Federal de 1988, que estabelece que “A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais” e ainda, em seu § 3º que “A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público [...]” (BRASIL, 1988; OLIVEIRA, 2011). Esse modelo de proteção foi motivado pelas práticas de países asiáticos e do terceiro mundo, que segundo Oliveira (2011) é constituído de criações populares anônimas, cuja importância são as expressões de conhecimentos, práticas e processos culturais.

As Leis do Patrimônio Vivo ou Leis de Mestres já se tornaram uma realidade em quatro estados brasileiros da região nordeste: Ceará, Pernambuco, Alagoas e Bahia. O objetivo de tais dispositivos legais é amparar financeiramente pessoas ou grupos e comunidades reconhecidas como detentoras de conhecimentos da tradição popular, os chamados Tesouros Vivos da Cultura. Para adquirir o auxílio financeiro, as pessoas ou grupos devem atuar há mais de 20 anos na área, sendo esse abono, em média, um salário mínimo, de caráter vitalício, e ainda, um título público e a prioridade dos projetos dos mestres em programas públicos (BRASIL, 2003).

Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial

Através de ações de órgãos federais que apoiam a cultura, foi instituído, através do Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, bem como criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Trata-se de um instrumento jurídico que abrangeu grupos detentores de conhecimento da tradição brasileira, enquadrando as manifestações culturais em quatro diferentes livros de registro, como: Livro dos Saberes, Livro das Celebrações, Livro das Expressões e Livro dos Lugares, previstos no art. 1º § 1º do referido instrumento regulatório, ficando determinado que o registro de bens culturais de natureza imaterial. (GONÇALVES, 2011).

O patrimônio cultural imaterial nesse contexto significa “[...] os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas” (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 12) que, integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam.

No art. 2º, fica estabelecido como partes legítimas para instaurar o processo de registro: o Ministro de Estado da Cultura; instituições vinculadas ao Ministério da Cultura; Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal; sociedades ou associações civis (BRASIL, 2000).

O IPHAN reconhece que se trata de um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial brasileiro, “composto por aqueles bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira” (IPHAN, 2014).

A Ação Griô Nacional em 2006, que se concretizou na Lei Nº16.275, foi um relevante projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, BA, ao programa Cultura Viva da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura.

Uma rede em gestão compartilhada e coordenada por 7 pontos de cultura e o Minc, e que envolveu: 130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal; mais de 700 griôs⁷ e mestres bolsistas de tradição oral do Brasil; 600 pontos de cultura, escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura; e 130 mil estudantes de escolas públicas.

Patrimônio Cultural Imaterial do Ceará, os projetos de Lei e proposições

No do ano de 2003, inicia-se a trajetória cearense de reconhecimento do patrimônio cultural imaterial, confirmada através de leis estaduais, as quais são apresentadas neste estudo.

O primeiro evento precursor teve início no Ceará, através da SECULT, com a criação da Lei n. 13.351, de 27 de agosto de 2003, tornando-se o Estado pioneiro na preservação e proteção do patrimônio imaterial, com esse marco legal da legislação estadual sobre o tema.

Nos ensinamentos de Cunha (2014, p. 1) tal ato:

[...] garantiu o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, como forma de apoiar e preservar a memória cultural do povo cearense e o encargo de transmitir às gerações futuras o saber e a arte sobre os quais construímos a nossa história.

Em contrapartida, aos mestres cabe comprovar a transmissão dos seus conhecimentos para alunos e aprendizes, independentemente do local, se na escola, na comunidade ou através de ações das secretarias de cultura (AZEVEDO, 2012).

No âmbito da SECULT, as ações de preservação e proteção remontam aos anos 70, com a implantação do Centro de Referência Cultural do Estado (CERES), reunindo, entre 1975 e 1987, o mais importante acervo documentário da cultura popular cearense, antes denominada folclore, e agora, Patrimônio Imaterial.

Em um conjunto de leis que tratam do patrimônio cultural imaterial cearense, que se incluem as Leis 13.351/2003, 13.842/2006, 16.275/2015, que dão a tratativa aos tesouros vivos. Torna-se relevante que ao se tornar Mestre da Cultura Tradicional Popular (MCTP), passaram a pessoa natural registrada a ter os principais direitos do “Diploma de

⁷ Também grafado *griô*; com a forma feminina *griote*, *jali* ou *jeli* (*djeli* ou *djéli* na ortografia francesa). É a expressão que se refere ao indivíduo que na África Ocidental tem por vocação preservar e transmitir as histórias, conhecimentos, canções e mitos do seu povo. Ensinam a arte, o conhecimento de plantas, tradições, histórias e aconselhavam membros das famílias reais. Fazem parte das sociedades em vários países da África ocidental, incluindo Mali, Gâmbia, Guiné, e Senegal, e estão presentes entre os mandês ou mandingas e muitos outros pequenos grupos.

título de Mestre” (RMCTP-CE); e um “Auxílio financeiro mensal de um salário mínimo, pago pelo Estado do Ceará e uma série de implicações. O Projeto de Lei n. 1.176, de 2011, instituíram o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos saberes e fazeres das culturas populares, a proposição de Tâmara Azevedo Ingelunda, para o art. 1º do documento, é que o programa seja executado pelo MINC de forma intersetorial, integrada, coordenada e sistemática, em parceria com outros órgãos da administração direta ou indireta; articulada com as ações, projetos, programas e políticas públicas de idêntico teor em diferentes instâncias de governo.

Apensada ao PL nº. 1.176/2011, a proposição de Jandira Feghali e Outros é “Instituir a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres da tradição oral”. No art. 2º, incisos I, II e III os autores definem o que é Griô e Mestre, Griô Aprendiz e Tradição Oral. (FEGHALI et al., 2011, p. 1-2).

O projeto previa no Capítulo II a Política Nacional Griô (PNG), descrita pelo art. 3º e seus incisos, enquanto no art. 4º enumera as ações estruturais da PNG, em três incisos, a saber (FEGHALI et al., 2011, p. 5): o Registro Nacional Griô; o Programa Nacional Griô; e a Comissão Nacional Griô. Foram estabelecidos nos objetivos do Registro Nacional Griô (art. 5º), no Capítulo IV, o Programa Nacional Griô (arts. 11 a 15) e no Capítulo V aborda sobre a Comissão Nacional Griô, cuja proposta é que seja composta por cinco representantes regionais do MINC, um membro do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), um representante do Ministério da Educação (MEC) e um membro do Conselho Nacional de Educação (CNE), dois Griôs Aprendizes e dois Griôs ou Mestres de Tradição Oral, representando as cinco regiões do País e um educador com experiência em projetos pedagógicos que vinculam tradição oral e educação formal, totalizando 13 componentes na Comissão.

Tal projeto de lei é de iniciativa popular coordenada pela Ação Griô⁸ que teve por finalidade instituir uma política nacional de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral, em diálogo com a educação formal, que promova o fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro, por meio do reconhecimento político, econômico e sociocultural dos Griôs, das Griôs, dos Mestres e das Mestras de tradição oral do Brasil.

⁸ Trata-se de uma política pública referência de gestão compartilhada em rede no Brasil, nascida em 2006 na Bahia. Essa rede envolve 130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal, mais de 750 griôs e mestres bolsistas de tradição oral no Brasil, 600 escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura e 100 mil estudantes de escolas públicas. Disponível em: Grãos de Luz e Griô Ponto de Cultura: <<http://www.acao.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio-nacional/>>. Acesso em: 09 out. 2014. 31

Esse projeto foi apensado ao PL (projeto de lei) nº 1.176/2011, cujo Parecer do Relator pode ser visualizado no subitem 2.4.1 deste estudo.

Discutindo as Leis dos Tesouros Vivos

A Carta Magna de 1988 dá a dimensão dos valores atribuídos à cultura, presentes entre os elementos denominados de direito de segunda geração. A leitura que se faz da expressão “direitos de segunda geração”, é um comparativo aos denominados “direitos de primeira geração”, sendo estes diretamente relacionados às liberdades individuais, o que se faz na concretude da história, dado ao fato de que governos totalitários, não deixam espaços para o exercício da democracia e as garantias aos direitos individuais sendo, portanto, esses direitos fundamentais, e assim de primeira geração.

A ideia que circulava no mundo após as revoluções francesa e industrial, era a de que o Estado deveria ser mínimo, em sua atuação e interferência na economia, e tal pensamento abriu uma lacuna, que tornou-se necessária ao reestabelecimento da intervenção do Estado como garantidor de políticas positivas que buscam e promovem a igualdade e fortalecem a coletividade.

Através do levantamento de dados documental verificou-se a nomeação de 70 mestres da cultura entre 2004 e 2013, nos seguintes municípios cearenses: Alto Santo, Aquiraz, Assaré, Aurora, Barbalha, Beberibe, Canindé, Capistrano, Caririaçu, Cascavel, Cedro, Crateús, Crato, Fortaleza, Granja, Guaramiranga, Ibiapaba, Icapuí, Ipu, Irauçuba, Itarema, Juazeiro do Norte, Limoeiro do Norte, Mauriti, Milagres, Nova Olinda, Pacatuba, Paracuru, Potengi, Quixaba, Quixeramobim, São Luiz do Curu, Tianguá, Trairi, Varjota, Viçosa do Ceará.⁹ Em 2015, com a aprovação da Lei Nº 16.275, na comissão de cultura da câmara com grande parte do texto da lei grifo original, foi Ampliado de 60 para 80 o número de Tesouros Vivos do Ceará.

Conclusões

As manifestações populares, ressignificadas como patrimônio imaterial, precisam ser pauta da discussão de preservação do patrimônio de um país. Carecem de um olhar sensível que se encanta com a beleza das artes, dos fazeres e saberes. A percepção de sua

⁹ A maior concentração de mestres está em Juazeiro do Norte (12), Crato (6), Canindé (4), seguidos por Barbalha, Fortaleza e Guaramiranga, com três mestres, e os demais municípios têm um mestre. As regiões com maiores concentrações são: Cariri (31), seguido por Serra da Ibiapaba (7), Sertão Central (6) que, em sua maior parte (65,7%), são do sexo masculino, enquanto 34,3% são do sexo feminino. Desses, 16 já faleceram.

imaterialidade implica em uma série de requisito de proteção jurídica, conforme aqui demonstrado.

A Constituição brasileira de 1988 em seu artigo 216 define e divide o patrimônio cultural em material e imaterial, reconhecendo os bens imateriais, cuja importância teve início através de um seminário internacional realizado pelo IPHAN em Fortaleza, capital do Ceará, no ano de 1997, ocasião em que foi escrita a Carta de Fortaleza, instituindo o Registro para preservar e reconhecer os bens culturais imateriais e o Decreto n. 3.551/2000 que instituiu o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

Posteriormente, vieram as leis de proteção ao patrimônio imaterial, como aquelas analisadas nesse estudo, tornando o Estado do Ceará pioneiro em políticas públicas para a proteção do patrimônio imaterial, instituindo o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará e o Registros dos Tesouros Vivos no Estado do Ceará, ficando a cargo da COPAHC/Secult a responsabilidade pela inscrição dos registros dos mestres, através de seis livros, conforme estabelecido através da Lei nº16.275/2015, sobre as formas de registros de bens culturais de natureza imaterial ou intangível.

Esta preservação direcionada às tradições populares às futuras gerações se personifica na importância do ser que detém este saber, e isto já seria razão mais do que suficiente para promoção das políticas públicas afirmativas e de proteção, que é atualmente dever constitucional do Estado. No que diz respeito à remuneração dos mestres prevista nos dispositivos legais, o “salário” (destaque nosso) pago a título de prêmio, é capaz de melhorar a vida dos Mestres, contribuindo sobremaneira na dedicação à sua arte e ao seu fazer cultural.

Deve-se considerar que várias ações públicas, além da edição de políticas devem ser asseguradas no âmbito da gestão administrativa, para fortalecer e proteger o patrimônio imaterial, ações essas consideradas por este autor como fundamentais em prol do patrimônio cultural imaterial e dos Mestres da Cultura.

Referências

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular e educação: um estudo sobre a capoeira angola. Revista Entreideias: educação, cultura e sociedade, Portal da UFBA, 2007.
- BASTOS JUNIOR, Vandique; PEREIRA JUNIOR, José Silva. Encontro mestres do mundo: visibilidade jornalística do patrimônio imaterial. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 16., Florianópolis, Anais... Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, out. 2013.

- BRASIL. (Constituição 1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.
- BRASIL. Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, 2 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- BRASIL. Lei n. 13.351, de 22 de agosto de 2003. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências. Diário Oficial [do] Estado do Ceará, Fortaleza, 25 de agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.al.ce.gov.br/legislativo/tramitando/lei/13351.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- CATENACCI, Vivian. Cultura popular entre a tradição e a transformação. Perspectiva, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001, p. 28-35. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- CUNHA, José de Anchieta da. "Tesouros vivos e mestres da cultura": uma política pública de preservação da cultura tradicional popular no Ceará. In: SEMINÁRIO POLÍTICAS PARA DIVERSIDADE CULTURAL, 3., Bahia, Anais... Salvador, 2014.
- DECRETO n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, 4 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- FEGHALI, Jandira e outros. Projeto de Lei n. 1786, de 2011. Institui a política nacional griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres da tradição oral. Projetos de lei e outras proposições, Câmara dos Deputados, 2011. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=31F7E8AF2EBE1CADB284E3510EC1F604.proposicoesWebExterno2?codteor=905061&filename=Avulso+-PL+1786/2011>. Acesso em: jan 2021.
- FRESSATO, Soleni Biscouto. "Cultura popular: reflexões sobre um conceito complexo." Segundo Encontro de São Lázaro. Salvador: Quarteto Editora, 2011.
- MUNIZ, Antonio Welder Benedito. Patrimônio Cultural Imaterial: Tesouros Vivos do Estado do Ceara, Monografia de Especialização em Gestão Cultural, apresentada a Universidade Federal da Bahia, Olinda, 2014
- OLIVEIRA, David Barbosa de. Tempo, memória e direito: um estudo jurídico, político e filosófico sobre patrimônio cultural imaterial. 2011. 142f. Dissertação (Mestrado em Direito), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- UNESCO. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Paris, 2006. Trad.: Ministério das Relações Exteriores: Brasília, 2006.

INTERPRETACIÓN ESPIRITUAL DE UNA VOZ ANCESTRAL GUARANÍ

SPIRITUAL INTERPRETATION OF AN
ANCESTRAL GUARANÍ VOICE

Recibido: 23.03.2021
Aprobado: 31.03.2021

María Elena González Barradas

mariaelenagonzalezbarradas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0781-837X>

Universidad Pedagógica Experimental Libertador -
Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

Resumen: La poetisa, Alba Eiragí Duarte, es la primera mujer indígena en adquirir el nombramiento de miembro activo de la Sociedad de Escritores del Paraguay. Publicó un poemario titulado “Ñe’êyvoty. Ñe’êpoty”, que significa en idioma Guaraní: Flor de la palabra. Palabra en flor. En este estudio se pretende abordar su obra, tomando como referentes teóricos, los aportes de Betancourt (2004), Añez (2011) y Caballero (2017), se realiza un análisis literario bajo el enfoque hermenéutico para dar cuenta de cómo la creadora lírica se propone compartir y sensibilizar con las sociedades actuales y futuras el valor de la tierra, de la naturaleza, de la mujer indígena, mostrando en sus poemas la valiosa cultura Guaraní, así como el mundo experiencial de los abuelos y abuelas, sujetos plenos en conocimientos, sabiduría; características plasmadas en armónicos poemas compuestos de versos que exaltan la espiritualidad del ser humano, su ancestralidad y su conexión con la naturaleza.

Palabras Claves: Ancestralidad, Guaraní, Espiritualidad, Interpretación, Poesía.

Abstract: The poet, Alba Eiragí Duarte, is the first indigenous woman to become an active member of the Society of Writers of Paraguay. She published a collection of poems entitled "Ñe'êyvoty. Ñe'êpoty", which means in Guaraní language: Flower of the word. Word in flower. This study aims to address her work, taking as theoretical references, the contributions of Betancourt (2004), Añez (2011) and Caballero (2017), a literary analysis is made under the hermeneutic approach to account for how the lyrical creator intends to share and raise awareness with current and future societies the value of the land, of nature, of indigenous women, showing in her poems the valuable Guaraní culture, as well as the experiential world of grandfathers and grandmothers, subjects full of knowledge, wisdom; characteristics embodied in harmonious poems composed of verses that exalt the spirituality of human beings, their ancestry and their connection with nature.

Keywords: Ancestrality, Guaraní, Spirituality, Interpretation. Poetry.

Resumo: A poetisa Alba Eiragí Duarte é a primeira indígena a adquirir a nomeação de membro efetivo da Sociedade de Escritores do Paraguai. Ele publicou uma coleção de poemas intitulada “Ñe’êyvoty. Ñe’êpoty”, que significa na língua guarani: Flor da palavra. Palavra em flor. Este estudo visa abordar seu trabalho, tomando como referencial teórico as contribuições de Betancourt (2004), Añez (2011) e Caballero (2017), uma análise literária é realizada sob a abordagem hermenêutica para dar conta de como o criador lírico se propõe compartilhar e sensibilizar com as sociedades atuais e futuras o valor da terra, da natureza e das mulheres indígenas, mostrando em seus poemas a valiosa

cultura guarani, assim como o mundo experiencial dos avós e avós, temas carregados de saberes, sabedorias; características consubstanciadas em poemas harmoniosos compostos por versos que exaltam a espiritualidade do ser humano, sua ancestralidade e sua ligação com a natureza.

Palavras-chave: Ancestralidade, Guarani, Espiritualidade, Interpretação, Poesia.

Zusammenfassung: Die Dichterin Alba Eiragí Duarte ist die erste indigene Frau, die die Ernennung eines aktiven Mitglieds der Gesellschaft der Schriftsteller von Paraguay erhalten hat. Er veröffentlichte eine Gedichtsammlung mit dem Titel „Ñe'êyvoty. Ñe'êpoty ”, was in der Guaraní-Sprache bedeutet: Blume des Wortes. Wort in Blume. Diese Studie zielt darauf ab, ihre Arbeit unter Berücksichtigung der Beiträge von Betancourt (2004), Añez (2011) und Caballero (2017) als theoretische Referenz zu behandeln. Eine literarische Analyse wird unter dem hermeneutischen Ansatz durchgeführt, um zu berücksichtigen, wie der lyrische Schöpfer vorschlägt den Wert des Landes, der Natur und der indigenen Frauen mit gegenwärtigen und zukünftigen Gesellschaften zu teilen und zu sensibilisieren und in ihren Gedichten die wertvolle Guaraní-Kultur sowie die Erfahrungswelt der Großeltern und Großmütter zu zeigen, Themen voller Wissen, Weisheit; Eigenschaften, die in harmonischen Gedichten verkörpert sind, die aus Versen bestehen, die die Spiritualität der Menschen, ihre Herkunft und ihre Verbindung zur Natur erhöhen.

Stichwörter: Ahnenforschung, Guarani, Spiritualität, Deutung, Poesie.

Paraguay y su población indígena

Paraguay, palabra de origen etimológico *Guaraní* que significa: guerrero. De acuerdo con el último censo realizado en esta nación suramericana durante el año 2012, por la Dirección General de Estadística, Encuesta y Censos (2012), la población indígena paraguaya es de 117.150 mil nativos, distribuidos en 19 comunidades pertenecientes a 5 grupos lingüísticos: el *Guaraní*, Lengua *Maskoy*, *Mataco Mataguayo*, *Zamuco* y el *Guaicurú* que habitan en 13 departamentos. Sin embargo, conforman el 2% de la población total del país. Tienen una significativa diversidad cultural y han legado al país suramericano uno de sus idiomas oficiales, como lo es, la lengua *guaraní*.

Una lengua materna, una distinción

Según los hechos registrados en su historia colonial Paraguay, fue una nación destinada a desaparecer, así lo muestra el conflicto bélico desarrollado entre el quinquenio 1865 a 1870, una guerra generada, por intereses económicos extranjeros de sus países vecinos. No obstante, ante todas las formas de homologarlo como nación, la respuesta de sus habitantes, fue la utilización de la lengua materna *Guaraní* como instrumento de resistencia.

El idioma guaraní es proveniente de Sur América, de extensa supremacía, y perteneciente a una de las cinco familias lingüísticas indígenas en Paraguay. Solamente se usa de forma oral y abarca una gran extensión del territorio. A partir de 1967, es que se reconoce jurídicamente como idioma en la constitución nacional y en 1992 fue incorporado en el programa educativo oficial. Muchos paraguayos la consideran la Lengua Originaria, pues es la que más se habla en el hogar y se hereda dentro de él (Meliá, 1991). Según los datos arrojados del censo 2012, el 80% de la población la utiliza para comunicarse, esto evidencia que es la más hablada dentro del país, actualmente, de acuerdo con la Dirección General de Estadística, Encuesta y Censos.

El habla oral está referida al principio de la supervivencia, es decir es una crónica sagrada de los seres humanos (Añez, 2011). La oralidad indígena tiene significados para sus nativos de: creación, creencias y mitos. Esa dimensión verbal de la vida representa una perspectiva del universo extensa que le permita una relación diferente con su hábitat. Y así se convierte en un ser de percepción amplia dentro de su entorno. De acuerdo con (Añez, 2011 p. 137), “Desde el punto de vista semiótico la comunicación oral indígena, la conversación en todas sus expresiones, se instala en el centro de lo sobrenatural, de lo sorprendente, de lo fantástico...” La memoria es un gran instrumento para buscar referencias de los antepasados, de sus orígenes, evita que su cultura sea olvidada, “para entronizarla en el recuerdo y recrearla en la palabra...” (Añez, 2011 p.138).

El lenguaje es una interrelación entre la representatividad y la realidad, que permite constatar de manera etnográfica que el caminar indígena del paraguayo es un andar filosófico, a partir de la afirmación que hace Meliá (2000) del indígena *guaraní* como cultura de la palabra, que se transforma en la realidad, en la cotidianidad humana en el mundo. El aspecto más significativo de la filosofía ancestral de la palabra, puede ser su creencia en ellos mismos, en que el alma, el espíritu no se da totalmente hecha, todo lo contrario, se crea con la vida de cada persona y el modo de crearse es su decir. Tal como lo afirma Meliá, (2000), la historia del *guaraní*, es la cosmovisión de su verbo, de su expresión que conforman el canto de su vida.

Para profundizar en el análisis asumo las ideas de Heidegger que pueden proporcionarnos algunas interpretaciones orientadoras, pues afirma que el ser humano es uno solo con su hábitat, y la poesía anida en él.

Poéticamente habita el hombre (...), Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, (...) ¿el ser

humano, (...) siempre, puede habitar poéticamente? ¿No es todo habitar incompatible con lo poético? Nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas (...). Pero allí donde, en el habitar de hoy queda aún espacio y se ha podido ahorrar algo de tiempo para lo poético, en el mejor de los casos, esto se realiza por medio de una ocupación con las artes y las letras, ya sean estas escritas o emitidas (por radio o televisión) (Heidegger, p. 139).

El razonamiento de Heidegger, es que el habitar reposa en el poetizar, mientras que la tarea creadora es un rasgo fundamental inherente a la vida del ser humano. El componer precisa del lenguaje como su atributo esencial, pues en el halla su umbral de acción que le permite propagarse de simples palabras a su efecto comunicativo.

Heidegger, en su teoría hermenéutica, muestra al ser humano en el mundo de forma tal que el mismo ser se dé a conocer a través de construir como modelo de habitar, pues el ser vive poéticamente, en otras palabras, las personas viven en creación constante, y al escribir poesía es un modo de establecer su espacio para comprenderse a sí mismo. El análisis que se presenta en este estudio, permitirá a los lectores adentrarse en senderos subjetivos e intersubjetivos que los aproximen al imaginario de la mujer indígena *guaraní*, que muestra la íntima relación de la poeta con su hábitat, con su ambiente, con la naturaleza, con sus ancestros y todos esos elementos conforman en sí, su identidad.

En este momento, es necesario practicar una mirada multicultural, cargada de un inmenso respeto por lo etno-diverso, que nos sirva como instrumento para desvelar, interpretar, reflexionar y posteriormente construir nuevos contextos sociales, que sean más coherentes con las milenarias cosmovisiones de nuestros antepasados. Considero que para comprender los procesos fenomenológicos esencialmente humanos de un pueblo (Márquez, 2009), debemos partir del estudio de las voces femeninas, a través de la palabra de la abuela, la madre, la hija y la nieta que comprenden las etapas etarias de una mujer indígena podemos conocer la historia de los pueblos, sus prácticas ancestrales y tal como lo dice Meliá (1991), “el modo de ser y estar”, es decir la forma de sentir, ser y pensar en su comunidad indígena para sostener su cultura nativa. De manera tal, que la reflexión que hacemos al conocer su cultura, desarrollamos visiones, miradas, ópticas diversas de otros saberes, prácticas y espiritualidades. En otras palabras conocemos la existencia de otros grupos humanos que conviven en nuestro mundo, en el planeta.

En el caso que nos ocupa las mujeres indígenas en Paraguay, son las voces que custodian la memoria de sus etnias, las que sustentan la identidad y divulgan su cultura con sus narraciones y experiencias vividas. La memoria, es el fruto de un conjunto de

dinámicas y juegos que la sociedad respalda y que las personas van creando, construyendo, transformando; de esta manera su identidad personal, su cultura y la interpretación subjetiva e intersubjetiva del contexto natural inmediato, va generando un tejido social de interconexiones sustentado en las memorias colectivas que constituyen sus imaginarios.

Tal como lo afirma Salustiana Caballero (2017) la mujer es un factor importante en la cultura indígena, pues son el repositorio de los saberes del pueblo, es una tradición que se transmite de generación en generación: de abuelas a hijas, de hijas a nietas y bisnietas. En otras palabras, la mujer indígena es la encargada de conservar y custodiar con especial cuidado la memoria colectiva de toda la comunidad indígena. La memoria está conformada por un conglomerado diverso de manifestaciones sobre o desde el pasado que incluyen distintas formas de expresión artísticas, modos de pensamiento y discurso. Es decir, la memoria es diferente para cada ser humano, quien posee múltiples y heterogéneas experiencias y recuerdos, que se pueden manifestar en textos: orales, escritos o visuales, en un período en el presente. El significado que pueda atribuirse a esos recuerdos puede transformarse al cambiar el contexto que rodea lo que se recuerda.

La aproximación con los pueblos indígenas y específicamente con las mujeres, nos ofrecen la grandiosa oportunidad de conocer otros mundos ignotos por las personas externas a su cultura que convivimos junto con ellos, y que muchas veces los primeros son excluidos, por ser diferentes. Las historias orales de las mujeres nos dan acceso a sus mundos para entender y comprender de qué manera ellas junto con su comunidad han resistido y siguen resistiendo la extinción de sus culturas y se mantienen vigentes creando y co-creando su realidad.

LA DIOSA DE LA BELLEZA–MUJER DE LA SELVA, ES LA MUJER INDÍGENA

Yo soy la diosa de la belleza,

Nuestra lengua es nuestra vida.

Yo soy la fruta silvestre.

La verde selva me pertenece.

Me pertenece mi canto.

Las aves trinan y cantan.

Las flores y las frutas me fortalecen.

La gran cigarra saluda el día con su vigoroso canto.

La mujer selvática es fuerte,

Su esencia es pura, su mirada es luz tenue de la luna.

Nuestro canto y nuestra danza se nutren de nuestra lengua.

La mujer fue hecha de frutas y flores.

Su voz es panal de miel sabrosa,

Su sonrisa arrulla y con su amor

Engendra vida en el universo.

En esta estrofa de 15 versos, que riman libremente, el yo poético de la autora, expresa una exaltación de las características de la mujer indígena, es una gran metáfora elaborada con diversas figuras literarias destacando los elementos de la naturaleza. Inicia el poema identificando a la mujer indígena como la diosa de la belleza, adornada con elementos naturales, autóctonos que la hacen linda y delicada pero fuerte a la vez. En este primer verso: **Yo soy la diosa de la belleza**, hay un aspecto importante para resaltar y es que la mujer se visualiza como un hermoso ser de luz, que florece y da vida, a semejanza de su Madre Tierra, una comprensión de Dios distinta, algo que puede ser interpretado como contrario a la lectura bíblica (Génesis, cap. 1 y 2), de la religión que los europeos trajeron a América y que de forma impositiva e irrespetuosa obligaron a todos los habitantes originarios a someterse ante un ser todopoderoso, omnipotente, al que hay que temer, pues premia o castiga, en otras palabras a un ente superior que está fuera de la vida de cada ser humano y que decide todo, sin sus designios no se mueve ni una hoja en el mundo.

En la cosmovisión del indígena *guaraní*, El Gran Espíritu y La Madre Tierra son energías que está dentro de él, que se funde con su ser, habita en su espíritu, está unido a su esencia, existe en sus acciones, en su comportamiento, en su canto, en su verbo. La presencia de la Divinidad Suprema, está en todas partes, en la naturaleza, en la cotidianidad, en la espiritualidad.

En el verso número dos: **Nuestra lengua es nuestra vida**, hace referencia que el idioma es el instrumento a través del cual su cultura permanece viva. Es la lengua la que transmite valores, creencias, historias, cantos, poemas y faenas, en resumen, es el vehículo en que viaja su cultura.

En el verso: **La mujer selvática es fuerte**, la fémina está fusionada con la selva, con la naturaleza, todo en un solo ser sonriente, un solo ser capaz de albergar vida dentro

de sí. Es una reflexión para cuidar la naturaleza, que los indígenas practican como un principio de vida.

La mujer fue hecha de frutas y flores, esta metáfora representa la delicadeza del cuerpo femenino, engendrado con elementos de la naturaleza tan variados en color, olor y sabor pero que simboliza además que cada fémina tiene dentro de sí su propia identidad, su propia esencia y ninguna se parece a otra.

En la composición: **Engendra vida en el universo**, es un canto a la mujer indígena y que de acuerdo con su cultura, es comparada con la Madre Tierra, pues ambas tienen la capacidad de engendrar vida y protegerla. Este aspecto colida con la visión de la religión católica donde se afirma que solo Dios puede dar la vida y también quitarla.

IMPOSIBLE – LA ABUELA INDÍGENA

Sería injusto que me olvide de ti, mujer floreciente.

Tus blancos cabellos, oh mi amada abuela.

Imposible olvidarme de tus palabras
almas,
ojalá pudiera redimir el pasado
cuando cerca de ti vivía,
que nunca me dejes,
llevarás contigo tu sabiduría
y me quedaré sola en silencio,
iluminas mi camino cual estrella,
descubro tu sendero y lo transito,
tus sabios consejos viven en mí,
en el seno de tu poderosa cultura hemos crecido,
tu rostro, es una inmensa alegría,
tu vida, un jardín infinito,
tus palabras, puras mieles sabrosas, me despiertan,
tu cariño me colma de vida plena,
oh mi colosal abuela, esta poesía nació en tu nombre.

En esta estrofa de 17 versos libres, es un homenaje a los ancestros, específicamente a la abuela, fuente inagotable de sabiduría y amor, poseedora de un verbo fértil en consejos inolvidables que allanan e iluminan el largo camino por recorrer que tenemos los humanos durante nuestra existencia, así lo expresa en los dos primeros versos: **Sería**

injusto que me olvide de ti, mujer floreciente. // Tus blancos cabellos, oh mi amada abuela.

En el fragmento poético hay varias metáforas que aluden a la profunda relación de amor, de afecto, de cariño que se establece entre abuelos y nietos, esta composición es una oración lírica a los ancestros, a su sabiduría, a su dedicación como pilares en la crianza de una familia, a su labor al transmitir principios y valores humanos, a cada integrante de la familia. Finalmente, cierra la estrofa con dos versos manifestando la plenitud que siente con su afecto, con su amor: **tu cariño me colma de vida plena** y con este verso, queda explícita la dedicatoria del poema: **oh mi colosal abuela, esta poesía nació en tu nombre.**

Al respecto de este poema que enaltece a las abuelas en la cultura indígena, Jenaro, Cristina y Cáceres, Claudia et al, (2019) afirman que en las comunidades guaraníes de organización “matrilocal”, es un vocablo usado en la antropología social al referirse a la matrilinealidad de la familia, la vida comunitaria se centra alrededor de *Jarýi* (abuela sabia, en guaraní), es ella quien decide, orienta y guía a todos los miembros de la familia, en los aspectos relacionados con el hogar.

En la cultura indígena las abuelas, las parteras, han sido las guardianas de la memoria de sus pueblos, ellas tienen una tarea importante para transmitir sus narrativas de generación en generación. Sus historias nos permiten descubrir visiones del mundo, signos, significados, en otras palabras, toda una simbología relacionada a la mujer, cómo ésta es percibida y las tareas y actividades que realiza en su etnia, tales como custodiar las semillas, la medicina tradicional. Ellas nos revelan un aspecto fundamental de la cultura como lo es la espiritualidad. Tal como lo afirma Caballero, Salustiana (2017) “son ellas las sostenedoras del conocimiento, las transmisoras de sus culturas” (p. 58).

A manera de cierre

La interpretación de lo femenino y los géneros literarios caminan juntos. En el caso de la poesía, la obra de muchas autoras ha sido una buena fuente de análisis de la interioridad femenina, la construcción de su identidad, la desmitificación del amor romántico y la libertad creativa de la mujer y en el caso de los poemas analizados, El estudio de teorías feministas ha aportado grandes transformaciones a la literatura y ha facilitado ver a la mujer de forma personal, además permite conocer y entender los deseos

y pensamientos más recónditos ocultos dentro de la psique femenina, para así construir el camino para conseguir una identidad apropiadas

La escritura se ha convertido en un medio hábil para la mujer en nuestro continente, pues le permite, expresarse. Nuestras mujeres escritoras, usan su palabra como un pincel para llenar un lienzo que muestra a la mujer sensitiva, creadora, soñadora, capaz de expresar sentimientos sin limitaciones, capaz de pensar y defender sus ideas y pensamientos sin temor a la crítica, pues, en resumidas cuentas, son seres humanos también con potencialidades y debilidades. Resaltar la identidad indígena en la escritora, en el caso de la poetisa Alba Eiragí Duarte, su yo poético persigue reivindicar a la mujer guaraní ante la cultura y la sociedad, para que sea conocida, apreciada, valorada y junto con ello también está participando en la construcción de la identidad de la mujer indígena tomando como instrumento de gran utilidad, el lenguaje lírico. La mujer indígena es la guardiana de la sabiduría y de la cultura de nuestros pueblos ancestrales de América.

Referencias

- Añez, A.(2011) “La Oralidad Indígena Zuliana”. Revista Académica Vol. 2 pp.126-140.
- Betancourt, D. (2004). *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Caballero, Salustiana (2017). “Mujeres indígenas en Paraguay, Voces guardianas en la memoria de sus pueblos”. IV Encuentro Mil formas de mirar y hacer artes, memoria y comunidad. Universidad de Pablo de Olavide,
- Dirección General de Estadísticas, Encuestas y Censos. Anuario. 2012. Disponible en: <Http://www.dgeec.gov.py/Publicaciones/Biblioteca/anuario2012/anuario%>.
- Eiragi, Alba. Nación Guaraní. Disponible en: <Https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/28/News/Eiragi.htm>. 2017.
- Heidegger, M. (1994). “Poéticamente habita el hombre”. Revista de Filosofía 1994, pp.163-179.
- Jenaro, Cristina; Cáceres, Claudia et al.(2019) Mujeres Indígenas Guaraníes y Política en el Sur Amerindio. Disponible en: <Https://www.researchgate.net/publication/338264090>.
- Meliá, B. (1991). El guaraní experiencia religiosa. CEADUC – CEPAG,
- Meliá, B.“*Poética Guaraní. Notas etnohistóricas y lingüísticas*”. Última Hora 8-9 de Julio de 2000.
- Márquez, E. (2009) “La Perspectiva Epistemológica Cualitativa en la formación de docentes en investigación educativa”. Revista de Investigación. pp.13-35.

DANDO LA PALABRA

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS

WE ARE WHAT WE EAT AND PRODUCE

Recibido: 04.03.2021

Aprobado: 15.03.2021

Jesús Mujica Rojas

investigacionartesaniamujica@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0361-3369>

Fundación Red de Arte - Venezuela

CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. N° 1

La Revolución Agro-cerámica

Iniciamos este viaje a través de las huellas milenarias de las y los ofiantes ceramistas en esta Tierra de Gracia, la República Bolivariana de Venezuela, iniciando un recorrido imaginario por su geografía cultural y culinaria desde los tiempos del período Neolítico, aproximadamente 6 mil años a. C., cuando nuestros ancestros fueron los protagonistas de la Revolución AgroCerámica e inventaron el Conuco pudiendo sembrar especies vegetales para su alimentación, sanación y prácticas espirituales. Igualmente combinando los elementos que conforman nuestra Madre-Tierra: arcilla, agua, fuego y viento inventaron la primera materia artificial: la cerámica. Una vez resuelto los problemas de supervivencia nuestros pueblos originales conocedores del medio geocultural en que habitaban comenzaron a crear su culinaria haciendo uso del ajuar cerámico y los alimentos producidos.

La cerámica apareció en el continente suramericano hace aproximadamente 5 mil años a.C. Los hallazgos arqueológicos señalan los inicios en la región de Valdivia, en la costa del Mar Pacífico, Ecuador. Y en las regiones de Malambo y Puerto Hormigas en Colombia. Los conocimientos sobre la cerámica llegaron a lo que hoy es Venezuela hace aproximadamente 3 mil años. Y son los sitios de La Pitia y Guasare, estado Zulia, y la región del Orinoco Medio, sur de los estados Guárico, Anzoátegui y Monagas, donde se ubican las primeras comunidades originarias que poseían los modos de hacer cerámica. Desde ese epicentro fue que se movilizaron los grupos humanos para poblar el norte costero del Mar Caribe. La cultura cerámica de origen milenario la podemos apreciar como un bien tangible en este siglo XXI en la población de Manicuaire, península de Araya, estado Sucre.

Manicuare. Tierra del infinito azul

Estar en Manicuare es aprender a amar a sus gentes y a esa árida franja de tierra color ocre que emerge del mar. Es convivir con la sencillez, la generosidad y la amistad. Es recrearse en los juegos de los niños y niñas, sentirse saciado en el agua recibida y la arepa obsequiada... En fin, estar en Manicuare es conocer al ser humano en justa dimensión: reconciliado con el medio ambiente, transformándolo en total armonía con la naturaleza, temeroso de sus leyes y beneficiado de su generosidad. Desde el desembarcadero de los "tapaitos", una calle larga como una anguila atraviesa todo el pueblo y los pasos nos llevan al barrio Chorochoro, donde habitan las loceras, luego le sigue Guarataro, donde está la casa del poeta Cruz Salmerón Acosta.

En agosto de 1980 conocí a una singular abuela-locera, María Manuela Mata de Patiño (1895 -1992). En sus manos modeló su existencia, le dio vida a la arcilla y dignificó su condición de mujer trabajadora. María Manuela tuvo la responsabilidad histórica de ser el puente entre las generaciones de loceras del siglo XIX y las del siglo XX, gracias a su constancia el arte milenario de la cerámica no se extinguió. Fue poeta y entre risas obsequiaba sus versos: *"En 1916 inventó el caldero / y María Manuela ella con esmero./ Caldero de barro, le voy a explicar / y María Manuela fue de habilidad"... porque aquí - nos dice entre carcajadas- no se hacían calderos, yo comencé a hacerlos. A mí siempre me ha gustado trabajar para ganarme la vida y mantener a mi familia..."*

Amador Rivero, pescador, salinero y generoso amigo siempre nos acogió en su casa y su esposa Aida, también locera, nos preparaba sus guisos con la cosecha de frutos de mar, pescados en el Golfo de Cariaco por Amador y su hijo Beltrán: pepitonas y luria (especie de calamar gigante), sofreídos en el caldero con aceite onotado, junto a cebollas, tomates y ají dulce picados, adosando orégano y vertiendo jugo de limón a la cocción con agua, sazonando con sal de Araya, dejando reducir para que se forme la salsa... a la mesa, a los platos y a comer junto a los plátanos asados y al casabe que nunca debe de faltar.

Jesús Mujica Rojas. Ceramonauta

Caracas, 1 de febrero de 2021

**SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS
CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. Nº 2**

Los usos cerámicos en la culinaria wayúu

La península de La Guajira es el espacio geográfico que con puntos y líneas invisibles marcan la frontera entre dos países, Colombia y Venezuela. Los vientos de sotavento y el sol abrasador son aliados para la sequía que signa la vida, las creencias, la cultura espiritual y material de la milenaria cultura wayúu, originaria de la gran familia arawuak, que fueron llegando en oleadas sucesivas a las playas de la península de La Guajira, penetrando ese inmenso territorio de 150 kilómetros, en el extremo noroccidental de la América del sur. La memoria de los ancianos wayúu registra un tiempo -Weinshi- que abarca veinte generaciones de 70 años cada una, lo que es igual a 1400 años aproximadamente antes del arribo de los hombres de la cruz, la pólvora y la muerte.

El vientre de M'ma, La tierra

Cuenta mi abuela Josefa María A'apushana que: "En los tiempos que se pierden en la memoria existió la Primera Generación de Puláis, grandes sabios los cuales fueron los creadores de las plantas, los animales y la gente -los wayuu- ellos fueron los que hablaron y razonaron.

Weinshi, el tiempo, y su primo Saawai, las tinieblas, ellos eran los dueños y señores de todo, o sea de la nada... luego llegó Araliyatu'u - Watátti, la claridad del cielo, y conferenciaron mucho sobre la manera de cambiar la nada. Hasta que llegaron a un acuerdo: le recomendaron a Juyá, el lluvia; a M'ma, la tierra; a Siki, el fuego; y a Joutaía, el viento que crearán la vida... Pues bien, disertaron sobre la manera de crear la vida y acordaron que Juyá copulara con la tierra e inmediatamente M'ma hizo brotar de su vientre la simiente de la vida y las plantas nacieron y se propagaron. Joutaía, el viento, alimentaría con su suave aire a las plantas y Juyá, las fecundaría con su líquido vivificante para que dieran frutos. Por su lado Siki busco a Ka'i, el sol, para que alumbrara durante el día la tierra y a Kashi, la luna, para que la atendiera durante la noche y controlara el flujo de las plantas y las mareas. Después crearon a los animales..." Mi abuela nos explicaba no solo los orígenes mitológicos, también la fotosíntesis.

El Maestro Ramón Paz Ipuana

Poeta y escritor de larga trayectoria, investigador y difusor de la cultura wayuu, él nos acompañó durante los primeros días del mes de mayo de 1992, en el Encuentro Binacional sobre Cerámica Wayuu, organizado por el Centro Cultural Yanama, en Guarero, Baja Guajira, Venezuela. Y la Cátedra Popular de las Artes del Fuego "María

Manuela Mata Patiño". Con su pausado hablar nos sumergió en el universo conceptual y cosmogónico de la cultura wayúu enfocando su cátedra magistral en tres elementos: 1- El hábitat geográfico. 2- Su población y 3- La cultura que los seres humanos recreados en ese medio geográfico producen. Su voz nos llevó de la mano hacia los orígenes de la gran familia lingüística arawak que se expandió desde la región del Mato Grosso al norte de la América del Sur, lo que hace suponer que los orígenes de los wayúu son muy antiguos, prueba de ello es su trasfondo mitológico y el contenido simbiótico para expresarse, puso por ejemplo el uso de vasijas votivas o piezas cerámicas funerarias que tienen su expresión en la Paachiisha, vasija de arcilla cocida que es utilizada para depositar el osario en el segundo entierro dentro de la cultura wayúu.

Las piezas cerámicas más utilizadas son: la **Chirigua** o **Amuchi** es la vasija más importante que utiliza el wayúu para proveerse de agua. La **Jula'a** o tinaja se usa para depositar el agua o cualquier líquido, sirve como enfriador por sus cualidades térmicas. La **Wushuu** u "olla de presión", que, gracias a sus características de forma y manera de fabricación, los alimentos que son cocinados en ella se cuecen rápidamente. El **Poosuu** o plato, modelado con dos o tres compartimientos; en uno se coloca el hervido, el caldo o la sopa; en el otro las presas y en el siguiente la yuca, la auyama o el plátano.

La sapiente exposición del Maestro Ramón Paz fue saboreada, acompañada por la bebida de maíz, Maikii, que nos fue obsequiada, lo que aprovecho el Maestro para explicar: "El Uujolu o Ujot (mazamorra diluida con o sin endulzante), es la bebida clásica del wayuu, impropriamente llamada "chicha", término generalizado en todas las bebidas a base de maíz y otros frutos fermentados. Para su preparación se lavan los granos de maíz y se dejan en remojo de un día para el otro. Luego se muele, a esta masa se le agrega agua y se remueve; se le retira el afrecho que flota por encima del agua clara. Se deja reposar para que se asiente el corazón del maíz, Sa'ta. En una olla Wushuu se calienta el agua y en la medida que hierve se le agrega el corazón del maíz revolviendo constantemente. Cuando la mezcla esta blanda se le agrega agua para que el líquido vaya obteniendo el color dorado, lo que significa que el alimento está cocido, se baja del fuego para pasarlo a otra Wushuu y agregarle más agua caliente. El enfriamiento debe ser a temperatura ambiente, no se debe tapar el preparado, pues toma mal olor. Al estar totalmente fría se ingiere el Uujolu, agregando endulzante si se desea".

La cerámica. Simbología de origen

En la invención de la cerámica nuestras abuelas combinaron los cuatro elementos que componen nuestro planeta para crear la primogénita materia artificial. Las ceramistas wayúu afirman que cada pieza tiene su conformación anatómica: "Sus huesos son las piedras (arenisca) Ipa'u, que es el desgrasante. Su carne está compuesta por la arcilla Sirrua, que es el Poostshi, el cuerpo. Su sangre son las aguas retenidas, Sainña Sucsha, la sangre de M'ma, la Abuela-Tierra. Su corazón es el fuego, Siki. Su piel reproduce la pintura facial de las mujeres wayuu que se aplica a la Amuchi con el engobe ferroso (rojo) Urishe. Su espíritu es el viento, Joutay".

Entre los orígenes ancestrales de la cultura wayúu, su mitología, los usos cerámicos en la vida y la muerte, desde la ranchería disfrutamos el atardecer de aquel día de mayo... Luego la bóveda celeste nos visibilizo las pléyades, "las cabritas", como las llaman los wayúu, las cuales anuncian la presencia de Juya, la lluvia, en la desértica tierra de La Guajira.

Mi Abuela Josefa María A'apusshana y el Maestro Ramón Paz Ipuana partieron hacia Jeepira, a la región del "Más Nunca" hacia la Vía Láctea donde van a morar las almas de los wayuu las consejas de la abuela me acompañan: "Mi nieto recuerda que la verdadera muerte es el olvido.

Jesús Mujica Rojas. Ceramonauta.
Caracas, 2 de febrero de 2021

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. N° 3

Hojitas y agüita. Fuego y cántaro. Aromas y sanación

Nuestra locería de origen indígena y criolla al ser utilizada para cocinar nuestros alimentos, bebidas, infusiones, dulces y otros, conjugan gratos olores, muy variados, que nos hacen viajar en el tiempo, hacia las fragancias culinarias que nos recuerdan a nuestras abuelas y madres, en fin, nos llevan al hogar a través de deliciosos olores. ¿Quién no afirma que la mejor hallaca es la de su mamá? ¿Quién no recuerda los guisos o las agüitas y pócimas para la sanación que nos preparaban nuestras viejas? Y es que el barro convertido en cerámica tiene esas propiedades mágicas que nos activa el sentido de la retroproyección hacia lo grato.

Del vientre de una múcura emerge el Ceramonauta

Estaba comenzando la década de 1980, llegue a tierras trujillanas en tareas políticas, junto al Flaco Francisco Prada y Laura Pérez Carmona, experimentados y legendarios revolucionarios, oriundos de "la tierra de las nubes", el pueblo de Escuque, cuna de los poetas Ramón Palomares y Antonio Pérez Carmona. De la ceramista Eloísa Torres y del Maestro pintor Salvador Valero, entre otras/os ilustres escuqueños. En el taller de cerámica donde impartía sus conocimientos María Teresa, amiga de los tiempos de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas "Cristóbal Rojas" de Caracas, allí conocí al fotógrafo Alirio Briceño, quien se convertiría en mi compañero de viaje por la geografía física y humana trujillana.

En lo personal, venía curtido del sol de Manicuare e insuflado del viento del Golfo de Cariaco. María Manuela Mata de Patiño, la Abuela-Locera, me había entregado sus saberes y haceres, los secretos de la vida y la obra de tierra. Como Educador Popular, el aula fue el cielo abierto de la Patria-Matria, y la metódica implementada fue bajo los parámetros de la Investigación-Acción-Participativa. Poco a poco fue surgiendo la necesidad del proyecto sobre los Orígenes de la Cerámica en Venezuela Indígena-Criolla. El Ceramonauta, trashumante, iba emergiendo del vientre de una múcura, ayudado por las consejas de mi Maestro César Rengifo y las acciones de los integrantes del Centro Cultural "Cruz María Salmerón Acosta" de Manicuare, estado Sucre.

El Valle de Chachiques. El páramo de Cabimbú

La aldea de Santiago del Burrero, está ubicada en el valle de Chachiques al pie del páramo de Cabimbú, estado Trujillo, comienzo del Portal de Los Andes. En una de las esquinas de la plaza Bolívar queda la oficina de correo y telégrafo también la casona donde habita Auxiliadora Mejías, su madre doña María, su padre don José y su hermano el "Negro Chico". Doña María nos recibe después de los saludos con un pocillo de "agüita de miel", panela o papelón hervida en agua, Nos presenta su casa y en el patio interno nos señala su jardín florido y la farmacia natural, sus plantas medicinales y su huerto para sazonar sus comidas: el ají chirel, por un lado y el forote por el otro; la cebolla larga o en rama (cebollín); el cilantro en manojo y el "fraile", culantro; el arbusto de onoto o achiote; las enredaderas leguminosas de poroto o tapirama... señalando hacia el centro del cuadrilátero verde, doña María cantandito nos dice: "Hojitas y agüita. Fuego y cántaro. Aroma y sanación. Las hierbas y las pócinas del

AMOR. Albahaca. Mejorana. Orégano. Romero.

¡Ah, rigor! no ven que en tiempos de antes este pueblo de Santiago era un pueblo de indios y toiticos las casas se hicieron en convite, donde trabajamos toiticos los de aquí y las abuelas en cada casa plantaron el jardín del amor para sazonar y sanar".

El fogón estaba atizado y sobre el budare se asaban las arepas, delgaditas como telitas, que Auxiliadora modelaba entre sus manos. Entre tragos de miche aliñado con dicitamo real, comenzamos la conversa. El Negro Chico narraba sus cuentos con gestualidad teatral acompañado de su cuatro: "Juan Caimito fue el abuelo de mi abuelo, era un indio chachique que vivió en Santiago del Burrero. Su vida fue un ejemplo de solidaridad y constante lucha contra los señores de la tierra, los encomenderos del régimen colonial español, que despojaron a los indios de sus tierras..."

La descendencia de musí y mitisús

El escritor trujillano, oriundo de Santiago, Manuel Andara Olivar, señala en su libro: *El Camino de Santiago* (1974), que los orígenes de los Chachiques, descendientes de Musí (pico de la Teta de Niquitao) y las montañas de Mitisús, fueron en el páramo de Cabimbú, en los ancestrales tiempos de cuando la Luna vivía con el Sol en Nakota Kareupa o casa del sol. El espíritu del mal Keuña, desde el inframundo movió las entrañas de la tierra y destruyó la casa del sol, en uno de los bruscos movimientos por la falda de la ladera rodó una gran roca, de esa piedra nació el Primer Hombre que se llamó Musí. Otra roca rodó por el lado donde se oculta la luna, de ella surgió la Primera Mujer que se llamó Mitisús... vagaron por los montes y páramos y al tiempo se encontraron y se juntaron. De esa unión salió la tribu de los Estiguaques, que vivieron en el páramo de Cabimbú y los Chachíes que poblaron el valle de Chachiques, se emparentaron con otras parcialidades para ir formando la Nación Kuika, pertenecientes a la gran familia Muisca-Chibcha, Compuesta por: Tostoses. Timotes. Eskuques. Cuicas. Boconoes. Guandales. Niquitaos. Esnujaques. Jiraharas. Chachiques. Estiguates. Caraches. Vitoraes. Siquisayes. Visnajaes. Visipites. Mucuacumbes. Mocunches. Mujuices. Omocoros.

Un día del año 1548, el capitán Diego Ruiz de Vallejo al mando de treinta soldados venidos desde El Tocuyo en busca de oro llegaron a las tierras de los KuiKas. Hombres con cuerpos de metal sobre extrañas bestias, con olor a carroña portaban cruz y mortíferas armas de fuego y metal. Ignorantes, creían que Cay significaba oro, los Kuika llamaban Cay a las cuentas de conchas, al hilo de algodón y al cacao, cosas éstas que ellos tomaban por valor de intercambio o trueque.

Al cabo de diez años de resistencia el gran Pitijay de la tribu Estavayas fue derrotado en 1575... Luego los hispanos implementan las encomiendas y comenzará el reinado de los señores de la tierra en el largo periodo colonial en Trujillo de Tierra Firme.

Dicen las y los cuentacuentos de Santiago del Burrero que cuando Juan Caimito murió todos los árboles de caimito del valle de Chachiques y Cabimbú florecieron y que dentro de sus troncos habitan los Momoyes, seres mágicos cuidadores de las aguas las plantas y los animales, que en los principios del tiempo vinieron transportados por un gran cóndor que en sus garras traía un envase cerámico llamado Imbaque, desde la laguna de Iguaque en el altiplano de Cundinamarca, hasta la laguna de "Nunca Jamás" en las sierras del estribo oriental de Los Andes venezolanos.

Jesús Mujica Rojas. Ceramonauta
Caracas, 16 de febrero de 202

Día de la Siembra de Alí Primera y aniversario del nacimiento de Jorge Rodríguez.

CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. N° 4

El camino de la cerámica Kuika

En Trujillo los pueblos cerámicos poseen y guardan ancestrales códigos tecnológicos de origen kuika, de la familia muisca-chibcha, que aún perviven en tenaz resistencia cultural ante el vasallaje que comenzó en 1548 con el arribo de los invasores hispanos. En los pueblos cerámicos de: Carvajal, municipio San Rafael de Carvajal, Boconó y Loma del Guamo. Las Araujas de San Miguel, en jurisdicción del municipio Boconó. También en Betichope el viejo, Las Mesitas, El Puente, El Pupitre y Betichope el nuevo en La Concepción, pertenecientes al municipio Carache, "La Tierra de la Amable Libertad". Todas estas poblaciones están ubicadas a la vera del milenario camino de los indígenas Kuika que se inicia desde el río Tocuyo, subiendo por los Humocaros hasta Boconó y de allí baja a los llanos. Es esta la región donde sus habitantes se expresan en diminutivo, con la fabla de la fábula.

La palabra kuika significa: "los hermanos", lo que señala un grado de parentesco entre los pobladores originarios de lo que hoy es el estado Trujillo. En una etapa de su desarrollo, cuando los núcleos estables crecieron en población, los tirandá o chachí rompieron sus propias fronteras en el valle de Chachique, hoy Santiago del Burrero, hacia el estribo oriental de la Cordillera de Los Andes. Las parcialidades de los estiuques o isdiuques y los agrases se asentaron en lo que hoy se conoce como La Concepción o Hato

Viejo, parroquia del municipio Carache del estado Trujillo. La cerámica producida en esta región se conoce con el nombre genérico de "loza hatoviejera".

Ante la majestad del páramo de Cendé, en un valle de sembradíos viven y trabajan un grupo significativo de loceras cuyas manufacturas combinan tecnologías ancestrales que han tomado aportes africanos e hispanos en el transcurrir de los tiempos.

En el año 1993, remontando la carretera trasandina, quien escribe llegó a la población de Carache, con el local del Centro Cultural lleno de entusiastas participantes y rodeados de la cerámica arqueológica del estilo Miranday, recolectadas y clasificadas en la zona, allí comenzó un periodo de varios años de indagación e Investigación-Acción-Participativa en la región y en sus centros de producción cerámica se fue perfilando el proyecto: El Camino de la Cerámica Kuika, bajo la asesoría de mi querido Maestro Luis Antonio Bigott, Director Fundador de la Dirección Nacional de Artesanía del CONAC.

Rufa Véliz Cañizales. La magia espiritual del barro.

Rufita, así la llaman por cariño, ella es una de las tantas loceras que han sido el enlace generacional del ancestral oficio cerámico, centenaria y cuentera ha formado a sus hijas y nietas en los secretos de la alfarería. Rufa india menuda con la piel agrietada como el paisaje mustio del cerro. Su mamá María de las Mercedes Véliz fue una "tropera montillera", que acompañó las tropas del general Rafael Montilla Petaquero, el Tigre de Guaitó. Rufa cuenta que el indio Montilla: "Era de San Miguel y fue un chuto, liberal, de los pata e' suelo como nosotros. Yo lo vi un día con su tropa que venía desde Boconó, allá, desde Miquía fue apareciendo la tropa, unos en bestias y otros de a pie... mi mamá como loca se puso a preparar el avío para dárselo a los soldados. ¡No ve que ella era una soldada! ¡Ah, rigor! Otro guerrillero que conocí - nos dice Rufa- fue a Argimiro Gabaldón... a él lo llamaban el comandante Carache, por ese camino se apareció una vez. Toitico el gobierno de Betancourt lo buscaba, en todos los caminos había tropas buscándolo y él muy diablo apareció en Carache y por aquí pasó hacia Boconó -risas- venía disfrasao de vendedor de telas, mentol y otros cachivaches...

¡Ah, diablo!... ¿quiere una peyita de mó?

Cuando mi mamá se vino de El Tocuyo, después que las tropas del general Amabile Solaine, liberal "Igartijo", tomaron Barquisimeto y luego se retiraron por los Humocaros, se fue a Torococo, cerca de Mitón. Después llegó a Bolivia y bajó hasta Hato Viejo, que

es La Concepción, antes era un hatu y unos señores llamados Cayetano y Casildo Cañizales donaron los terrenos para construir el pueblo.

Mi mamá María de las Mercedes era hija de Jacinta Parra y Baldomero Véliz. Mi papá se llamaba Juan de Dios Cañizales. Mamá y papá eran "pegaos", porque no eran casaos. De ahí nací yo... Ajá, mi mamá aprendió a hacer loza aquí en Las Mesitas, ella tenía una comadre que era de Betichope el viejo y esa fue su profesora -ríe a carcajadas- Cuando era niña, primero jugaba con el barro y hacía muñequitos pa' jugá, luego ayudaba a mi mamá a hacer la loza, primero buscando la tierra para el barro, luego la zarandeaba, lo pisaba y lo amasaba... yo pulía con una piedrita la loza que mi mamá hacía y luego buscábamos leña de cabudero y bosta de res para quemar la loza... así fui aprendiendo hasta que me independicé y levanté a mis muchachos haciendo loza".

Loza, Luna y Mute

Sobre la comercialización del producto cerámico Rufa da su testimonio: "Antes la loza la sacaban los hombres en bestias por los caminos de arreo. Hasta Carora iban. Llevaban loza y traían sal, cabuya, telas y poquitos cobres, dinero... Ahora vienen camiones desde Barquisimeto y Caracas y nos compran la loza, cien o doscientas piezas por "picheras de cobres", poquita plata. Vendemos la loza a "tripa podría".

Rufa en el fogón de su rancho destapa la olla sancochera que hace tres décadas ella modeló y quemó para hacer sus guisos, los aromas se escapan de ella. Nos obsequia un sabroso Mute, versión trujillana del mestizo-africano "mondongo" central. En el Mute se conjugan los granos de maíz y garbanzos, con las carnes de marrano, pollo y panza de res, adosados con cilantro, cebolla en rama, cebollas y ajos picaditos sofritos en manteca de marrano. Degustamos el Mute acompañándolo con el ajicero y el rimero de arepas "telitas".

Más tarde Rufa sentencia entre sonrisas: "No saque la tierra para la loza en luna llena porque se totea la pieza y esa tierra no sirve para el amasado. La tierra buena pa' la loza es la que se saca en luna menguante ¡esa es la buena!. El engobe para cubrir la loza se hace con la "flor de la tierra", que es la que va quedando en el fondo de la perola, esta tierra da un color rojo muy bonito.

Hay que respetar las leyes de la naturaleza -afirma Rufa- solo se saca tierra cuando la luna está en cuarto menguante, las quemas de la loza también son en esta luna... en luna nueva o llena no se hacen quemas porque la loza se parte y se pierde todo el trabajo..."

Rufa Véliz Cañizales con una sonrisa, con simpatía y mucho amor nos compartió sus saberes y haceres y nos despidió con una afirmación: "Nunca he perdido la Esperanza".

Jesús Mujica Rojas
Ceramonauta
Caracas, 17 de febrero de 2021

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. N° 5

El cuento de María Juana Bravo, Locera de Betichope

En el municipio Carache "La Tierra de la Amable Libertad", parroquia La Concepción queda el pueblo de Hato Viejo, antiguo nombre del potrero que dio origen a la actual población agraria, atravesada por el antiguo camino real que comienza en El Tocuyo, vía Los Humocaros, hasta Boconó, en la vera del camino queda Betichope el nuevo, casa-taller de María Juana Bravo hija y nieta de loceras; y de una veintena de loceras y loceros que laboran en esa comunidad. La conocí en el marco del taller de Investigación-Acción-Participativa sobre los Orígenes de la Cerámica en Venezuela Indígena-Criolla (1993-1998) junto a las y los ceramistas de Carache. Como parte del taller la Maestra Locera preparó una quema donde participamos y compartimos, conversaiito, saberes y haceres; en el solar de su vivienda se realizaba el ritual de la quema cerámica utilizando el método ancestral. Las chamizas ardían y esparcían calor en el contorno del hueco donde se hacía la quema a "cielo abierto"... las pimpinas, los imbaques, las ollas y los budares iniciaban su proceso de transformación para convertirse, en materia artificial a través del fuego, en piezas impermeables para contener líquidos y refractarios para cocinar alimentos. En las alturas del páramo de Cendé tronaba y los destellos de los relámpagos alumbraban el valle.

Con sencillez y voz pausada nos abrió su corazón y nos llevó de la mano hacia sus inicios en el oficio cerámico: "Mi mamá, Trinidad del Carmen Montilla Bravo, sabía de eso, de hacer loza, pero yo aprendí con otra señora llamada Carmela Valderrama. Yo iba para allá y me ponía a tender arepitas de barro, ella me daba la tierra y yo jugaba con eso; lo primero que hice fueron unos cantaritos, los vendí a cobre (5 céntimos de bolívar). La señora Carmela, una viejita ella, yo le sacaba el chimó y el café a mi mamá y se lo llevaba a ella para que me compusiera los cántaros... de allí me puse a trabajar con mi mamá. Una vez mi mamá le dijo a una señora: "¡Ay! pero mire esa muchacha con siete años y ya sabe

hacer loza". Por eso sé que empecé a trabajar a los siete años... nací en el año 1915, tengo 78 años de edad, o sea que tengo 70 años trabajando la loza. Yo no aprendí a leer ni a escribir, pero tampoco a robar; toda la vida he trabajado para levantar mi familia.

Que yo recuerde somos cinco generaciones pa'tras de las Montilla haciendo loza".

Obra de tierra o loza quemada

Se denomina loza a las piezas cerámicas quemadas a baja temperatura entre 800°C a 1000 °C y donde se aplican engobes y tintas ferrosas. El proceso de la fabricación de loza lo explica a detalle María Juana: "Primero se busca la tierra en La Zamurera, así se llama el sitio, y se lleva en el saco "la maleta", luego se aporrean los terrones de tierra con un palo, se cierne con la zaranda y después se moja, se hace el mazuco de tierra y se amasa... el barro lo ponemos por ahí y vamos trabajando. La combinación de tierras para modelar es mitad y mitad de tierra cerosa (arcilla pura), que se revuelve con tierra brava (desgrasante), arenosa para que no se totee, resquebraje, la loza.

Hay algunas cosas que hay que tomar en cuenta, estas son: La Luna, cuando la tierra se busca en luna creciente y se moldean piezas, a esas piezas cuando se les echa agua, se filtran. En cambio, cuando la tierra se saca en luna menguante, las ollas, tinajas y cántaros no se filtran na'. Cuando la arcilla tiene sal o quien la moldea tiene las manos llenas de sal, la pieza se revienta, explota. Tampoco se debe dejar mucha piedra porque si no la pieza se totea".

Sobre el proceso de confección de las piezas María Juana explica: "Para modelar agarramos unos moldecitos que nos sirven para hacer el fondo de la pieza; extendemos una arepa de barro, la echamos dentro del molde y de ahí se va creciendo con las manos y las crinejas de barro hasta que está completo el modelado... se utiliza una hojita de café o de limón para alisar los bordes del gollete. Si la pieza queda gruesa, cuando se quema se revienta, el espesor de las piezas debe ser delgado, cuando las piezas están secas como "cuero seco", se le echa tierra roja líquida y se pulen con una piedra de río y se les pasa un trapo pa' pulirlas..."

La quema de la loza a cielo abierto

"Las ollas, las tinajas, los cántaros, los imbaques, platos, escudillas, vasos, budares -explica la veterana locera- se ponen en un hueco grande sobre una camita o plan de bastantes chamizas, luego se van cubriendo con bosta de res bien seca y leña de cabudero. Las más grandes se ponen abajo y las más pequeñas arriba, los budares a los lados; cuando

están cubiertas las piezas con la leña se colocan las latas de latón y se cubre todo el rededor y se deja un huequito para echarle la candela. En el hueco donde yo quemo caben doce piezas grandes y por los claritos que van quedando se les mete las piezas pequeñas.

Yo prendo la candela a las seis de la tarde y al otro día, a las ocho de la mañana, sacó las piezas y a veces todavía hay candela".

María Juana nos contó que se comprometió en matrimonio con Pedro José Valera un miércoles de ceniza durante el baile de Santo Domingo, Santo Patrón de Betichope el viejo, durante el "Quiebre de la Olla", especie de piñata, hecha con una olla de loza y llena de chucherías y entre guitarra, maracas y cantos, el amor los envolvió. Agrega: "Una vez vendí una docena de cántaros y compré una vara y media de tela para hacerme una batica y seguí cortando... las muñecas de trapo me enseñaron a hacer muchas cosas... cuando nos fuimos a casar Pedro me llevó la tela para el flux y también me hice el vestido para el matrimonio. ¡Mucha economía! De día trabajaba la loza y de noche cosía..."

Entre recuerdos y risas María Juana nos narró sus historias de vida, de día locera modelando la arcilla y de noche dando puntadas a las telas del tiempo. Con solemnidad interrumpió la conversa para sacar del hueco las piezas que el fuego y el aire transformaron en materia impermeable y refractaria. Su oficio y palabras nos llevaron a la raíz ancestral de la cerámica Kuika, enriquecida con otros aportes del presente... desde el páramo de Cendé baja la lluvia de mayo y esparce sobre el valle de Hato Viejo su líquido vivificante.

Jesús Mujica Rojas. Ceramonauta
Caracas, 19 de febrero de 2021

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. N° 6

La metódica de la Educación Popular Robinsoniana

De las múltiples enseñanzas de vida en el campo de la Educación Popular Robinsoniana impartidas por nuestro Maestro Prof. Luis Antonio Bigott, traemos a colación su disertación en la ponencia "Investigar para Transformar" (1993) en relación a: El **Método Científico**, que él lo define como el camino que recorremos para indagar sobre un "objeto" o unos "objetos", que nos interesa conocer más allá de su "fenómeno", esto es, "detrás", por decirlo así, de lo que vemos, oímos, olemos, saboreamos, sentimos, creemos y nos dicen otras personas sobre ese "objeto". Aquí nos ubicamos en el terreno

del "sentido común" que hay que trascender, es decir, dejar de creer que las cosas son como aparecen. La **Metódica**, palabra-acción de compromiso político, inventada en *Abya Yala*, hoy América y el Caribe. Es la actividad de la o el investigador comprometido con el cambio radical y revolucionario de la sociedad, con sentir y acción anti-capitalista y descolonizador, característica o condición fundamental de la Investigación-Acción Participativa (IAP). La Metódica "constituye una forma de trabajo en las comunidades (escolar, local, etc) respetando su autonomía y actividad creadora. Es por otra parte una forma de estudiar el presente a partir del pasado, proyectándose hacia el futuro. La investigación es entonces un proceso de producción de conocimientos que se socializa y produce rupturas en el monopolio del Saber".

El proyecto sobre los Orígenes de la Cerámica en Venezuela Indígena-Criolla, se inició en el año 1979 en la población de Manicuare, península de Araya, estado Sucre. Continuado en la península de La Guajira (1990-1992) donde habita la etnia Wayuu entre dos países: Colombia y Venezuela. Más adelante los caminos tras las huellas cerámicas nos llevaron al estribo oriental del estado Trujillo, municipio Carache y al pueblo locero de Betichope el nuevo, en La Concepción (1993-1998) donde se perfiló el proyecto: El Camino de la Cerámica Kuika.

La memoria profunda

A través de la cerámica hemos tratado de establecer el puente cultural entre los pueblos originarios que habitaron esta tierra de gracia milenios antes de la llegada de los europeos y cómo el oficio cerámico logró sobrevivir al genocidio que aplicaron los conquistadores de la pólvora y la cruz. Pese a la intolerancia ideológica de los súbditos y las instituciones de la corona española, los sobrevivientes sincretizaron otros aportes mestizando los oficios artesanales que en la actualidad tiene sus expresiones características en diferentes regiones de Venezuela.

El estudio, la metódica de la IAP y la convivencia con las y los artesanos de las comunidades cerámicas nos han demostrado los diferentes estados de exclusión social que ha predominado en la sociedad venezolana a partir de la llegada de los conquistadores europeos en 1548, y luego con la explotación de nuestros hidrocarburos por parte del imperialismo petrolero en el siglo XX, hasta nuestros días donde vivimos tiempos de cambios y donde necesario es vencer.

En tiempos inmemoriales existió la Nación Kuika compuesta de 19 parcialidades, en el espacio geográfico de los que hoy es el estado Trujillo. Pertenecían a la gran familia lingüística muisca-chibcha.

Las fracturas culturales

En relación a la actividad cerámica, si analizamos comparativamente las alfarerías prehispánicas con la producción cerámica del largo periodo del régimen colonial en Trujillo, podemos evidenciar violentos cambio en lo referente a los aspectos estéticos, ceremonial, ornamental y utilitario como producto de la transformación de las formas productivas de los pueblos originarios y la introducción y la imposición de preceptos ideológicos desconocidos para los habitantes primigenios de estas tierras, las cuales fueron las causa que produjeron la **Primera Fractura Cultural**, cuyo símbolo es: el arado, elemento tecnológico que transformó la producción agraria.

El otro gran cambio que violentamente transforma los medios productivos en la región trujillana y en toda Venezuela, en un período de aproximadamente cincuenta años, es el que se inicia en 1914 con la explotación por parte de las compañías transnacionales de nuestro petróleo, sustituyendo la economía agropecuaria por la rentista, minera de extracción. Los nuevos patrones productivos transforman de raíz la sociedad venezolana y acarreo como consecuencia la **Segunda Fractura Cultural**, el símbolo de la cultura consumista es: la torre petrolera.

La cultura del petróleo trajo consigo la producción industrial de objetos de latón, peltre, plástico y otros objetos que fueron desplazando a los objetos artesanales cerámicos producidos en las comunidades de loceras de origen indígena-criolla. La milenaria evolución socio-económica de los pueblos originarios fue truncada violentamente con la invasión europea que se prolongó por 300 años durante el período colonial y tuvo su ruptura con la independencia y la instauración de la República y la creación de Colombia la Grande, hasta 1830 cuando se disolvió el sueño bolivariano y se instauró la "república oligarca" con la presidencia de Páez, la IV República, donde comienza la etapa de los caudillos nacionales y regionales y las guerras civiles por el control del poder durante el siglo XIX venezolano. Con la traición del Pacto de Punto Fijo bajo la mentira de la democracia representativa las aguas contenidas bajo las hojas se desbordan con el estallido social del 27 y 28 de febrero de 1989, contra las medidas económicas de corte neoliberal impuestas por el Fondo Monetario Internacional a través del gobierno de Carlos Andrés Pérez.

Trochas, caminos y carreteras

Durante los diferentes períodos señalados la actividad cerámica de origen ancestral en la región trujillana se mestizo. La ruta de migración humana, intercambio, comercialización y mercadeo la desglosamos en cuatro etapas: 1- Las ancestrales trochas que sirvieron para el desplazamiento de los grupos Muisca desde el altiplano de Bogotá hasta lo que hoy conocemos como Trujillo. En este tiempo se genera el intercambio étnico de tecnologías, técnicas y la cosmogonía de los estilos cerámicos Kuika. 2- El camino de la invasión y colonización hispana, el cual se erige sobre la ruta del despojo y el poblamiento fundacional, sobre lo construido por los indígenas: sistemas de riego, sembradíos, etc, donde los invasores imponen modelos de explotación. En el campo cerámico comienza la implantación de concepciones, formas y técnicas hispanas. 3- La Carretera Trasandina, construida durante la dictadura de Juan Vicente Gómez uniendo los estados andinos con el resto del país en los comienzos de la etapa petrolera. 4- La Carretera Panamericana. Durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez se emprende la "transformación" de Venezuela realizando un vasto plan de vialidad donde la panamericana es la columna vertebral. Esta línea de desarrollismo continúa con la dictadura del puntofijismo hasta el modelo económico neoliberal del segundo gobierno de Rafael Caldera en 1998.

A través de la metódica de la Investigación-Acción-Participativa fuimos desglosando los caminos de la cerámica Kuika, los cuales fueron cambiando en el transcurso de las cuatro etapas señaladas. La cerámica ha sido una de las expresiones de la cultura espiritual y material en Trujillo, el Portal de Los Andes, reflejo de las dinámicas socio-económicas de la región que se ha transformado, resistiendo culturalmente en los tiempos, los cuales nos sirven de puente vivencial y cultural en el diario quehacer de los pueblos o comunidades cerámicas. Y es por eso que ahora sabemos "que tales son ciertamente los Kuika".

Jesús Mujica Rojas

Ceramonauta

Caracas, 23 de febrero de 2021

Día de la Victoria cívico-militar-policial en la Batalla de los 4 Puentes, Táchira 2019

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS
CRÓNICAS bienazonadas del Ceramonauta. Nº 7

Catorce pasos del modelado de una pieza cerámica

En el transcurso del tiempo, indagando junto a las y los oficiantes de las comunidades loceras en las tierras trujillanas sobre la metódica de la Investigación-Acción-Participativa abordamos el proyecto sobre los Orígenes de la Cerámica en Venezuela Indígena-Criolla, por el Camino de la Cerámica Kuika conjuntamente elaboramos varias guías didácticas para la difusión y la formación de los legados ancestrales del arte cerámico originario y los diversos aportes culturales que fueron perfilando el estilo particular de la loza hatoviejera.

Catorce pasos del modelado de una pieza cerámica

1. Seleccionar la arcilla que se extrae en los sitios de: La Zamurera, La Barranca, Copey, El Coscorrón, Betichope y Piedra Gorda.
2. Los terrones de arcilla se trituran, se "aporrean" con un mazo de madera. ~~3~~ La arcilla triturada se cierne con el "zarando" o colador para librarla de impurezas, materia orgánica.
3. Se mezcla la arcilla roja con la arcilla azul, se formula al 50% de cada una, y se le agrega agua para hidratarla. Luego se amasa para sacarle el aire, a esta arcilla procesada se le llama "mazuco".
4. Se extiende el "mazuco" sobre una superficie plana dándole palmadas hasta formar una "arepa de arcilla".
5. La "arepa de arcilla" se coloca sobre un molde (plato corredor), al cual se le unta ceniza para que no se pegue y se comienza a modelar la pieza. Colocando una mano al interior de la pieza, con la otra se hace girar y se van incorporando los churros o "crinejas" de arcilla alisando con una cuchara de tapara o totumo. El espesor de la pieza debe ser fino y parejo para que no se reviente en la quema.
6. Para levantar la pieza, siempre utilizando el plato corredor poco a poco se va levantando; si la pieza es grande se moldea por partes dejándola secar un poco para que se vaya sosteniendo hasta lograr la altura deseada.
7. Se cierra la pieza formando la boca.
8. Para finalizar el modelado de la pieza se coloca otra "rosca", que se modela aparte y luego se ensambla, el borde del acabado se remacha con la herramienta de tapara y se alisa con hojas de naranjo, limón, cafecito o juruy.
9. La pieza se deja secar a la sombra hasta que obtenga consistencia de cuero seco.

10. La pieza se bruñe para cerrar los poros con una piedra de canto rodado humedecida con saliva o agua.
11. Se pinta, es decir, se le aplica el engobe ferroso, arcilla líquida de color rojo.
12. Al estar seca se pule con tela suave.
13. Se procede a la quema de la producción cerámica en un hueco a cielo abierto.
14. La extracción de la arcilla y la quema se hace en tiempo de luna menguante.

Diferencias entre la cerámica de Betichope y Las Mesitas, municipio Carache, parroquia La Concepción, Trujillo

En cátedra abierta, entre tios de cerámica arqueológica del estilo Miranday, y el muestrario de piezas elaboradas por las loceras de las comunidades de Betichope y Las Mesitas, las y los ofiantes cerámicos: María Juana Bravo, Nilvia Valera y Ramón Sánchez. Así como los promotores culturales: Mireya Cañizales, Pastora Briceño y Gonzalo Trompetero, quienes compartieron saberes y haceres sobre las técnicas y características morfológicas del arte milenario de la región y los aportes estéticos de ambas comunidades han contribuido para perfilar el estilo contemporáneo de la Loza Hatoviejera, sus características la hacen única. Existen diferencias, que al conjugarse hacen la unidad del estilo, en relación a la forma, las dimensiones y los procesos técnicos de construcción cerámica. Veamos: 1- En Betichope modelan imágenes religiosas, esculturas de figuras humanas y animales (antropomorfos y zoomorfos). Así como también loza utilitaria. En Las Mesitas se elaboran preferentemente cerámica utilitaria: ollas, jarras, vajillas, tinajas, imbaques, pimpinas, budares. Decorativas como: floreros, jarrones, materos y ánforas. 2- Las pimpinas de Betichope tienen el asa pequeña, las dos bocas se encuentran a menor distancia una de otra y son de menor altura. Las pimpinas de Las Mesitas tienen el asa más larga, las bocas están más separadas y son de mayor altura. 3- La loza de Betichope es de textura fina y más brillante. Las de Las Mesitas presentan mejor textura y son más pulidas. 4- En Betichope hay dos familias, recientemente mudadas, que han introducido la cerámica con moldes industriales, produciendo mayor cantidad de piezas y presentando el inconveniente de la ruptura del estilo cerámico que caracteriza la región: el modelado artesanal. En Las Mesitas las piezas son modeladas únicamente a mano. 5- En Betichope la comercialización se hace directamente a las 12 loceras en sus casas-talleres. En Las Mesitas se hace a través de

intermediarios, lo que proporciona mayores ganancias a estos en detrimento de las productoras primarias que venden la loza a precio de gallina flaca.

Glosario técnico-cerámico Hatoviejero

Compartimos la fabla cerámica recopilada por los participantes en los talleres sobre Orígenes de la Cerámica en Venezuela Indígena-Criolla en Carache y las comunidades loceras.

Alfarería: Arte de fabricar vasijas de arcilla en torno o a mano. Sitio donde se fabrican. Arte y actividad del alfarero. **Aporrear:** Convertir los terrones de arcilla en polvo utilizando una herramienta. **Arcilla:** Material, silicato de aluminio con impurezas, que es parte de la tierra, el cual al agregarle agua forma una materia plástica que al quemarla en horno o a cielo abierto se convierte en materia artificial, impermeable y refractaria: la cerámica. **Arcilla Azul:** Mezcla para hacer el "mazuco". **Arcilla Roja:** Contiene gran cantidad de óxido de hierro. Arcilla ferrosa. **Arepa de arcilla:** Arcilla formulada con desgrasante, "masuco", que se extiende aplanandola y se coloca sobre el plato corredor o molde para formar la base o el culo de la pieza que se va a modelar. **Barro:** Masa que resulta de la mezcla de tierra y agua. **Betichope:** Parcialidad indígena kuika.

Toponimia. **Bocoy:** Vasija de boca ancha, "bocona". **Botija:** Vasija redonda, cuello corto y angosto. **Budare:** Pieza circular para asar arepas, tostar café y/o cacao. Voz Taína de las islas del Mar Caribe. Aripo, voz Cumanagoto. Ispac, voz kuika. Comal, voz Azteca-Maya. **Bruñir:** Dar brillo, cerrar los poros de la pieza con una piedra de canto rodado. **Cántaro:** Envase ancho utilizado en la preparación del café y para hervir agua. **Cabudero:** Arbusto, especie xerófila, su leña se utiliza para las quemas cerámicas. **Cazuela:** Envase ancho de mediana altura con o sin agarraderas, se utiliza para cocinar. **Cerrar:** Acción que va reduciendo el modelado de la pieza a partir de la panza hasta formar el cuello y/o boca. **Chamizas:** Ramas secas de pequeño, mediano espesor. **Chirigua o Chirgua:** Pieza cerámica de origen indígena, su nombre y usos está presente en varios pueblos originarios. Toponimia, el pueblo de Chirgua en los altos del estado Carabobo. **Chorote:** Alude a "ídolo de barro con forma humana, que los indios hacían sonar, andar, correr y bailar, por obra de la mohanería". Según los curas del Tribunal de la Santa Inquisición. **Churro:** o crineja, tira de arcilla que se utiliza para modelar la pieza cerámica a mano. **Copey:** sitio donde se extrae la arcilla en Betichope. **Crineja:** ídem churro. **Cucharitas:** Herramientas para el modelado de la loza, especie de paleta en forma de "riñón" elaboradas con taparo o tapara. **Cuello:** Parte superior de la pieza, gollete.

Cuero seco: Consistencia, secado a la sombra de la loza luego del modelado para luego bruñir. **Culo:** Fondo de la pieza. **Dulcera:** Envase para cocinar dulcería y/o depositar o exhibir las granjerías. **El coscorrón:** Lugar de donde se extrae materia prima para elaborar la arcilla en Betichope. **Ensaladera:** Envase para servir vegetales crudos. **El Zanjón de Río Chico:** Sitio donde se extrae materia prima para elaborar la arcilla en Betichope. **Enducar:** Dejar la pieza al aire libre y la sombra para que se seque y poder a posteriori continuar el modelado. **Engobe:** Arcilla líquida que se utiliza para cubrir y/o decorar la loza. **Escudilla:** Envase ancho y de mediana altura para servir sopas y Hervidos. **Espanjar:** Técnica de modelado por la cual se va ensanchando la pieza. **Fango:** Lodo glutinoso que se forma con los sedimentos terrosos en sitios donde hay aguas estancas. **Flor de tierra:** Mineral ferroso que se utiliza como engobe. **Gollete:** Borde del cuello de la pieza. **Grano:** Piedra caliza molida, desgrasante, que se le agrega a la arcilla cuando está es muy plástica en el proceso de la formulación de la materia prima para el modelado, buen secado sin encogerse y resistente a los cambios térmicos de la quema. **Imbaque:** Envase ancho de poca altura utilizado para cocinar. Su origen es ancestral y en la cosmovisión originaria, el imbaque, alude al vientre materno primigenio de la laguna de Iguaque, ubicada en el altiplano de Bogotá, desde donde emergieron los primeros seres humanos por designio de Chiminigagua, según la tradición oral de la cultura Muisca de raíz Chibcha. **Jarro:** Envase para tomar agua. **Jarrón:** Florero o "pipa". **Latas:** Planchas de latón de diferentes tamaños que se utilizan para mantener la temperatura en la quema de loza a cielo abierto. **La Barranca:** Lugar donde se extrae materia prima. **La Zamurera:** Sitio donde se extrae materia prima. **Lijar:** Desbastar, bruñir la pieza. **Lodo:** Mezcla de tierra y agua que resulta cuando la lluvia cae sobre suelo terroso. **Loza:** Cerámica quemada a baja temperatura, entre 800°C y 1000°C, a cielo abierto o en "hueco", con chamizas, bosta de res y leña. También se utilizan hornos de bloques de adobe, con patrón de quema a leña, diésel o gas (hornos alfareros). También se denomina loza u "obra de tierra" a toda pieza cerámica quemada a baja temperatura. **Maleta:** Saco de fique donde se transportan los terrones de arcilla. **Masuco:** Arcilla formulada para el modelado. **Molde:** Plato corredor que se utiliza para modelar la pieza, especie de torneta manual. **Múcura:** Pieza cerámica originaria de amplia difusión y utilización en los pueblos indígenas. **Olla:** Nayú voz indígena Kuika, envase para cocinar. **Panza:** Parte más ancha de la pieza. **Piedra Gorda:** Sitio de donde se extrae materia prima. **Pimpina:** Recipiente de boca pequeña para guardar agua para el consumo humano. **Pintar:** Engobar la pieza con arcilla líquida. **Plasticidad:** Arcilla muy pura. **Plato:** Pieza de forma circular de poca

altura, se utiliza para comer. **Pocillo:** Envase para tomar café o guarapos. **Podrir:** Poner a macerar la arcilla con agua para que se hidrate. **Pulir:** Sacar brillo a la pieza con un trapo luego del bruñido. **Quebrada Arriba:** También llamada Piedra Gorda. sitio donde se extrae la arcilla. **Quema:** Proceso a través del cual las piezas crudas se convierten en materia artificial impermeable y refractaria por la acción del fuego y el viento, es decir en loza o cerámica. **Quiebra de la Olla:** Tradición arraigada en el municipio Carache que se celebra el miércoles de ceniza, donde cantan coplas y letanías y a la media noche se quiebra la olla, especie de piñata. En algunas regiones de México forran una pieza cerámica como piñata. Miguel de Cervantes, en El Quijote menciona una aventura del famoso personaje donde la olla sirve de piñata. **Refractario:** Material que resiste la acción del fuego directo sin cambiar su estado ni descomponerse, la cerámica. **Rosca:** Parte del modelaje de la pieza que se elabora aparte para luego ensamblar. **Taller:** Lugar donde se trabaja una obra con las manos. **Tierra:** Conjunto de partículas minerales y orgánicas que forman el suelo. **Tierra blanca:** Engobe de arcilla blanca. **Tierra brava:** Desgrasante. **Tierra cerosa:** Arcilla pura. **Tierra roja:** Engobe de arcilla color rojo, ferroso. **Tinaja:** Ktuck, voz kuika. Envase alto y bocón para preparar chicha de maíz, vasija para contener agua y/o líquidos. **Totear:** Cuando una pieza se agrieta o rompe durante el secado o la quema. **Veta:** Lugar donde se extrae la arcilla, faja o lista de una materia que se distingue de la masa en que se halla interpuesta. La serranía geográfica del Portal de Los Andes está ubicada sobre la Falla Telúrica de Boconó. **Voluminoso:** Cuando la pieza queda gruesa o "rústica". **Zarando:** Cernidor de arcilla.

Las mujeres artesanas son las reproductoras y las cuidadoras de la vida, también son las transmisoras de la cosmovisión de los saberes y haceres ancestrales que nos dan el sentido de pertenencia y la identidad como pueblo a nivel local, regional y nacional a través de la cerámica, la loza o la alfarería.

Jesús Mujica Rojas. Ceramonauta.

Caracas, 25 de febrero de 2021

Aniversario del cambio de plano del Maestro Luis Antonio Bigott (7-11-1938 /
25-2-2018)

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. N° 8

Entre las manos, el verbo y la gracia poética en tierras trujillanas

Parafraseando al poeta Gustavo Adolfo Bécquer, Rima IV, afirmamos que:
"Mientras exista un misterio para el hombre, mientras el corazón y la mente batallando

prosigan, mientras exista un misterio, habrá ciencia y habrá poesía". En las tierras trujillanas, ese pañuelito geográfico de serranías, de valles y un puerto sobre el Lago de Maracaibo, se conjuga la creación artesanal entre las manos y el verbo, la gracia poética de la fabla de los seres humanos con raíces ancestrales y el crisol de la diversidad cultural multiétnica. Durante el desarrollo de la Investigación-Acción-Participativa, andando El Camino de la Cerámica Kuika (1980-1995), la poética implícita y explícita en los saberes y haceres de la región trujillana nos llevó, a flor de piel, a indagar y recopilar la producción literaria de sus vates. Hacemos uso de una apretada selección de la producción literaria, género poesía, alusivas al oficio cerámico.

Al decir del poeta y periodista trujillano Antonio Pérez Carmona, son los Cuica y sus herederos poéticos los continuadores del fastuoso legado plasmado en sus diarias creaciones en resistencia cultural ante la cultura del petróleo, el consumismo y la hegemonía del capitalismo imperialista, muchas veces en lucha desigual, pero dignamente heroica.

El erudito trujillano don Rafael María Urrecheaga, en 1844 recopiló en la Mesa de Esnujaque, Trujillo, el siguiente poema en idioma kuika que tradujo al castellano. La presente versión la tomamos del libro: "Sobre El Cauce De Un Pueblo. Cien años de historia trujillana. 1830-1930", de Arturo Cardozo (2001). Poema épico de la resistencia de nuestro pueblo originario contra el imperio español.

CANTO GUERRERO DE LOS CUICAS

"Madre Chía que estás en la montaña:
con tu pálida luz alumbra mi choza
Padre Ches, que alumbras con ardor, no
alumbres el camino al invasor.
¡Oh! Madre Icaque: manda tus jaguares, desata el
ventarrón y suelta tus cóndores.
Afila los colmillos de las mapanares y aniquila
a los blancos con dolores.
Madre Icaque, que vives en Quibao
Padre Ches, Madre Chia, alimenta mi espíritu
con la llama del rencor:

echad el fuego que calcina, el agua que
destruye, los rayos de las nubes,
truenos de las montañas.

Padre Ches, a mi troje repleta con granos abundantes;
llena mis ollas,
con fuerte chicha y mi pecho con valor.

A mi mujer que cría, dadle pechos que manen ríos
de leche blanca.

Padre Ches dame una flecha aguda que mate al
invasor.

Tiempla mi brazo que dispare esa flecha sin temor.

Yo soy tu hijo ¡Oh Ches, mi señor! Yo soy tu esclavo.

¡Oh Chia mi señora! Dadme a beber, la chicha de tu
inmenso valor.

Dadme a comer en carne el odio al invasor".

JEN TABIS CARI

El oficio cerámico a través de la palabra poética se hace presente en la pluma de la Lourdes Dubud de Isea que desde la tierra de Boconó nos regaló uno de sus textos publicados en 1979.

TABIS PIT

Hombre, mujer, hijos conocen los secretos.
Fueron iniciados en el hallazgo de la tierra roja.

Aprendieron la ciencia de la mezcla de
formar las pequeñas culebritas de tierra que
se enroscan y enrocan hasta dar forma a la
loza.

Pimpinas, imbaques, cántaros y
múcuras y chirguas
salieron de sus manos.

Las asas delgadas y ancha la boca.
Hondas las pimpinas para que el agua en
ellas siempre estuviese fresca.

Cántaros para recoger el agua del pozo.
Imbaques para añejar el guarapo hasta dejarlo
espumoso y fermentado.
Múcuras para poner al fuego y freír
los chicharrones y el cochino.
Chirguas para decantar el ají con la
leche y las aromosas hierbas.
Uno a uno fueron metiendo al gran horno de piedra.
Una medida y una forma. Y el tiempo para cada una y
detenerse después para admirar la limpia ejecución
del Alfarero.
Colocarlas allí en fila, sobre delgadas tablas.
Y agruparlas así, enrojecidas por el fuego, templadas
por el fuego, endurecidas por el fuego.
Capaces para el noble oficio para el que
serán destinadas.
Los niños elaboraron pequeñísimos cántaros para jugar con sus
muñecos de tierra y metieron su mercancía al horno
para que allí se cocieran
en el gran fogón.
Al caer la tarde todos se recogieron en sus aposentos
estaban acalorizados y podía caer una lluvia brusca
que dejará sus carnes pasmadas.
Había sido un día de provechosas experiencias.

Alegres Provincias

El pueblo de Escuque, en voz kuika: Tierra de Nubes, vio nacer al poeta Ramón Palomares, maestro rural, revolucionario y académico de las letras en Venezuela, América y el Caribe. Palomares rinde un homenaje, 1988, al científico alemán Alejandro de Humboldt en su iniciación a la exuberancia, las extrañezas equinocciales, las calideces y misterios selváticos de la otra geografía venezolana.

CAMOSI / KERI...

CAMOSI / KERI / el joven indio maco tenía aires de lluvia / cuidaba
su aseo / sabía desterrar el comején y la langosta // Pero en el
festín las mujeres tristemente excluidas / tan sólo se ocupaban de servir / mientras
los hombres saboreaban el mono asado / vestidos de marima / esos trajes que se
encuentran ya hechos sobre los árboles.

Los cazadores elogiaban la ligereza de su cerbatana / su exactitud y
pulidez como arma de fuego. / Pero son ellas, las mujeres / las que purifican
la arcilla / las que lavan y conforman a mano los grandes vasos. / Allá están,
atareadas con su fuego de chamarasca.

Trina la de los loros

Laura Pérez Carmona y Francisco Prada Barazarte, legendarios, consecuentes revolucionarios y docentes escuqueños, nos obsequian una estampa maravillosa de una singular artesana bajo el sugestivo título: "Eloísa Torres. Sublimación Del Barro Por Manos Infinitas", 1989. La Niña Eloísa le cuenta a sus coterráneos, Laura y Francisco, que de niña jugaba con sus muñecas de trapo y como a los 7 años comienza a modelar con el barro, haciendo empanaditas, muñequitos para adornar el pesebre... ya a los 25 años combinaba la costura con la restauración de santos y la hechura de figuras de arcilla para el pesebre..."La tierra le atraía señalan Laura y Francisco- y su espíritu observador y creador movía sus hábiles manos que día a día adquirían mayor pericia". Sentencia Eloísa: "Todo sale de la tierra, las cosas bellas salen de la tierra, y nosotros volveremos a la tierra... los indios no tenían escuela, ni nada, pero tenían su cerámica (...) Las casas de los Escuqueyes eran muy preciosas, finas y muy simpáticas. También su idioma, con bonitos nombres. Los españoles fueron malos, porque hicieron esclavos a los indios; por eso yo quiero a Simón Bolívar, porque nos dió la libertad". Refiriéndose a la montaña de El Golondrino agrega: " Algo había en ese cerro. Una vez hizo una tempestad y dijo Salvador Valero que había bajado un encanto y aquí en la plaza se oía bramando como que venía un aguacero. Eso se acabó porque se mudó el encanto... El arco iris es una cruz del sol, que toma el sol; pero decían que tenía cara de caballo, eso era con la niebla. yo cuando estaba inocente si creía".

Eloísa Torres desarrollo destrezas escultóricas y a través de la cerámica plasmó en su barro figureado la iconografía de los personajes populares de Escuque sobre un de ellas explico: "Yo hago también a un personaje de aquí, que era una mujer que cargaba loros, ese era el tema de ella, cada loco con su tema; cada loco con su idea, algunos tienen los

ojos volteados. A mí me llamaba mucho la atención porque yo estaba muy jovencita cuando venían los muchachos que le pedían un lorito y se ponía, pero bravísima. Ella iba a la iglesia a misa y aquellos loros pillando en la iglesia, no había quien la sacara. Ella era una persona buena, ella fue de familiares doctores, lo que pasa es que las enfermedades son problemáticas. Ella se llamaba Trina la de los loros, pero aquí le decían la loca Trina".

En Valera, la Ciudad de las Siete Colinas, Trujillo, nació el poeta Víctor-el chino-Valera Mora, en su poemario: *Del Ridículo Arte De Componer Poesía, 1979-1985*. Le dedica un poema a Trina, el personaje que Eloísa plasmó en arcilla, el chino Valera Mora la inmortaliza en su verbo insurgente.

NUESTRA SEÑORA DE LOS PERICOS

Por un viejo camino de piedras se llega a la Mata
Entre Valera y Sabana Libre está el punto
En La Mata vivía una señora sola y extraña y
su casa era una casa con huerto y gallinero y
una jaula de pericos

Los sábados de madrugada bajaba con su cesto de huevos y
hortalizas para venderlos en el mercado de Valera
Su paso por la calle Córdoba era un asombro
Ella no podía vivir sin sus pericos
Antes de salir de su casa en dos taparas
agujereadas metía los pericos y cada tapara era
una teta suya

Los sábados uno de nosotros tenía que vigilar su
llegada por la vía del cementerio
Cuando la noche era casi día y vista de lejos a
quien le tocaba vigilar corría por todo el barrio
llamando a gritos de puerta en puerta

LEVÁNTENSE LEVÁNTENSE
YA VIENE LA VIEJA DE LOS PERICOS YA
VIENE

Entonces nos levantábamos y por las rendijas de la
ventana la veíamos pasar con su sombrero alado y su

vestido de flores y su cesta y su dignidad y un gran
escándalo en el pecho

BETICHOPE EL MÍO

Desde la región noroccidental, Escuque, hasta el estribo oriental del Estado Trujillo, Carache, siguiendo El Camino de la Cerámica Kuikas que nos condujo por muchas comunidades de loceras. Nuestro peregrinar guió los pasos hasta Betichope, Hato Viejo o La Concepción, conformada en población sobre las tierras donadas del antiguo hato, con fecha de nacimiento que tiene la data del 10 de diciembre de 1810... Mi mente trae la imagen de una acuarela del pintorceramista Ramón Sánchez, un paisaje del valle de La concepción, con sus cañamelares, el trapiche botando humo, y el páramo de Cendé al fondo, el punto focal se centra en el plano medio sobre un árbol de Bucare en flor... "estrecha vinculación campesina en la abundancia y la escasez...sagrado respeto por el árbol majestuoso y señero, su flor es sangre, con sus gallitos encendidos de sol en los meses de marzo y sus perlas y minúsculas gotitas refrescantes". Este texto corresponde a la Acta donde se declara al Bucare como árbol emblemático del Estado Trujillo el 14 de julio de 1952, documento reflexivo y poético donde la fauna también se engalana con el Oso Frontino y el alado "Gonzalito", como especies simbólicas de la natura trujillana.

La ceramista Nilvia Valera, en el marco del Taller Sobre Los Orígenes De La Cerámica En Venezuela Indígena-Criolla, marzo de 1993, compartió sus saberes, haceres y poesía conjugada entre manos, verbo y gracia poética...

LA POESÍA DE BARRO

Tu eres nido de ilusiones donde florecen las poesías
eres pueblo donde las canciones
tienen un suave olor a lejanía
y un hermoso paraje. Donde el río suena sus aguas dulces
allí la gente con la mirada abierta recuerda el hato, de tu origen,
tu nombre fue y con este nombre
recordaremos tus campos verdes
que siguen floreciendo, la fe de los hombres y el páramo Cendé, tus valles verdes y las
fértiles praderas
de tus hermosas montañas
besando a Betichope que con su
antiguo arte elabora su artesanía y de allí venían con fuerza dura

Hato Viejo te llamabas un día y ese día fue que se fundó
y a tí mi corazón se irá cantando con esa voluntad que antes solías y en tí he de sembrar
la vida mía para seguir trabajando la artesanía.

Ya a punto de terminar esta Crónica, recibo la noticia de la partida de la trujillana, Maestra Artesana Rafaela Baroni... la voz de mi compadre, compañero de viaje, Oswaldo Duran, "Tolele", autor del libro de fotografía sobre la cotidianidad trujillana, su gente y paisaje: "Una Mirada Poética". Desde el otro lado del auricular me dice la infausta: "¡Ah, rigor se fue Rafaela, compadre! ¡Ah, diablo, partió la Baroni! ¡Ah, rigorito nos estamos quedando solitos! Con el "sol de los venados" partió a buscar el DÍctamo Real al páramo de Cabimbú, su vida fue una poesía compadre..." Cambio de plano el Día Internacional de la Mujer Trabajadora. Por mi parte después de recordar tantas vivencias con Rafaela Baroni, Alirio Briceño, Rodeine Belandria, Virginia y Héctor Vivas, Avilio González y Tolele, me refugio en la poesía de Ramón Palomares: "Si Volver al pasado lo llaman evasión / qué se le va a hacer, / la gente tiene derecho a salir de sus cárceles".

Jesús Mujica Rojas
Ceramonauta
Caracas, 8 de marzo de 2021

SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS CRÓNICAS BIEN SAZONADAS DEL CERAMONAUTA. Nº 9

"La conciencia es la suma de la Ciencia"

Con esta reflexión del pensamiento crítico de Víctor Hugo, escritor humanista autor de la novela Los Miserables, iniciamos esta crónica, la última de la saga de las siete (7) entregas sobre El Camino de la Cerámica Kuika, del proyecto de Investigación-Acción-Participativa (IAP) sobre los Orígenes de la Cerámica en Venezuela Indígena-Criolla (1993-1998). Presentado en el tiempo presente con el título: Somos lo que Comemos y Producimos; donde señalamos una realidad en todas las sociedades ancestrales que se conformaron sobre los ciclos y las dinámicas de la producción endógena. La producción determina las relaciones sociales, las maneras de organización, la ideología, la cosmovisión de los grupos humanos con orientación tecnoeconómica que ocuparon esta Tierra de Gracia milenios antes de la llegada de los invasores europeos. Con el arribo de estos llegó el capitalismo, los conquistadores y colonialistas implementaron la desvalorización del mundo humano de nuestros pueblos originarios, para implementar por la fuerza, el genocidio, exterminio físico, y el etnocidio, la destrucción de los valores

culturales por medio de la esclavitud y el engaño para montar el paradigma que promueve el crecimiento de la valorización del mundo de las cosas por encima del ser humano.

La metódica de la IAP: "constituye una forma de trabajo -señala Luis Bigott, 1993- en las comunidades (escolar, local, etc.) respetando su autonomía y actividad creadora. Es por otra parte una forma de estudiar el presente a partir del pasado, proyectándonos hacia el futuro. La investigación es entonces un proceso de producción de conocimientos que se socializa y produce rupturas en el monopolio del saber".

En la Venezuela Bolivariana del siglo XXI de lo que se trata es romper, trascender, de la economía rentista a la economía productiva. Esto implica la creación heroica de una Nueva Hegemonía Cultural con-ciencia, sobre el paradigma que nos indica que la ciencia es más que un conjunto de conocimientos, ella es una manera de pensar, de reflexionar, una herramienta que se corrige a sí misma, pues es una creación del ser humano, está siempre evolucionando en base a sus necesidades y la podemos aplicar a todo para construir una sociedad de solidaridad, justicia y paz. Para nosotros y nosotras la IAP, es una herramienta, una guía para la acción organizativa que conjuga el Saber Popular con la Ciencia en sus diversas disciplinas. Creemos que a través de las artesanías podemos visibilizar, valorizar y utilizarla en los procesos organizativos y formativos de las generaciones bolivarianas de la continuidad.

Nuestros pueblos originarios inventaron el sebucán para extraer el veneno a la yuca amarga y hacer el cazabe. Inventaron la cerámica, la primera materia artificial que el ser humano creó. Idearon el Conuco, donde diversificaron las especies vegetales para la alimentación, los aliños y la sanación. Con los conocimientos para seleccionar y procesar las fibras vegetales confeccionaron la cestería. Crearon el huso para hacer los hilos de algodón, moriche, curagua... Inventaron el telar Arawak para sus tejidos y confección del ajuar doméstico: el chinchorro y la hamaca, entre otros. Producto de la inventiva ancestral, es nuestra arepa y el casabe, al igual que toda su tecnología para su elaboración, desde la preservación de las semillas autóctonas, la siembra, cosecha y su preparación para su degustación diaria.

Los arawak y caribe desarrollaron la navegación, saberes y haceres tecnológicos y cognitivos que permitieron las travesías por los grandes ríos y la alta mar. Conocimientos tomados por los europeos para los grandes viajes en los espacios acuáticos del orbe. Los frutos indoamericanos: el maíz, la papa y la yuca, entre otros, calmaron las hambrunas en

el continente europeo y fueron introducidos para su cultivo en sus colonias en África y Asia.

La fabla de la fábula. María la Locera

En la aldea de Bolivia, municipio La Candelaria, estado Trujillo, habitó María, la última locera de ese domicilio (1993). Con su lenguaje vegetal y conservacionista nos legó su testimonio de vida:

"... el "chao", es la tierra en descanso, se comenzaba el tiempo de la roza, y los hombres esperaban por la luna menguante para sembrar el maicito. La limpia del "chao" era antes de que el sol estuviera a "boca de oración", entecito que el invierno se metiera... pá cuando se pusiera el aguacero se pasará del tiempo "color de tierra", al tiempo "color de conuco" (...) También hacíamos loza como untualito; la loza la hacíamos las mujeres y nos viene el conocimiento de las yayas de las yayas... aquí en Bolivia hacíamos cantidad de loza y cuando se metía el verano los hombres cargaban las bestias con: las ollas, los imbaques, las tinajas, los budares y too eso hasta Carora, iban a venderlas y regresaban cargados de sal y cortes de tela y otras cosa que aquí no teníamos (...) Bueno el cuentito que tan ainas, enseguida, les echo se trata de María la Locera, porque en ese tiempo la gente no utilizaba apellidos como untualito, como ahora, nosotros decíamos: Pedro el Arriero o Pablo el Carpintero, o Juana la Petaquera... se apellidaba a la gente por el oficio que cada uno teníamos ¡No ve que éramos indios! María la Locera era muy buena locera y hacendosa, trabajaba mucho y cuando era tiempo de siembra o de recoger los frutos, en los convites, que es cuando toitícos los que aquí trabajábamos juntos; ella cocinaba en una olla grandota el "Mute" de maíz cocido en granos, con garbanzos y marrano, con cebolla en rama y aliños..."

Este resumido testimonio nos señala la práctica conservacionista ancestral, narrada con un lenguaje vegetal en armonía con los elementos, los fenómenos atmosféricos y la influencia de la luna en la vida terrenal. María la Locera, al igual que todas las ceramistas de la región, da testimonio de la transmisión del oficio de generación en generación a través de la palabra y el ejemplo convertidos en saberes y haceres. Igualmente aporta información sobre la comercialización de la loza y la adquisición de mercancías no producidas en la región, comercio intercomarcas. También nos habla sobre las relaciones sociales heredadas de la colonia expresada en la segregación signada por el nombre cristiano y el apellido del oficio que la persona ejerce. La narración nos da un paseo sobre la práctica del trabajo colectivo ancestral, el convite, celebración de la vida sembrando o cosechando, preparando y degustando los alimentos que reflejan que: SOMOS LO QUE COMEMOS Y PRODUCIMOS.

La cerámica trujillana es un Símbolo de Origen Y en torno a ella gira el acontecer culinario y la economía cultural. Su quehacer está impregnado de mitología y tecnología ancestral, creencias y cosmogonía. Tiene un estilo estético propio, que, junto a las otras características señaladas, conforman el Patrimonio Cultural material y espiritual de la región y de la República Bolivariana de Venezuela.

La cultura patrimonial

La nueva hegemonía cultural y científica que genera la liberación nacional y la descolonización (el bloque histórico) debe estar impregnada de una pedagogía para aprender haciendo con alegría lúdica, placentera, que permita trascender el pensamiento abstracto para utilizar los conocimientos en la práctica cotidiana, y las "tres marías" y sus primas, no sigan siendo "los cocos" que deseamos eludir. Debemos cimentar ese semillero científico desde la más temprana edad de las y los nuevos bolivarianos creando estrategias para la enseñanza tecno-científica en las áreas de: matemática, geometría, física, química, biología, historia, geografía, solidaridad, justicia y paz, entre otras; apoyados en los conocimientos ancestrales de las y los artesanos y sus creaciones con raíces profundas. Este es uno de los tantos retos que tenemos en la construcción de nuestro Socialismo Bolivariano Chavista.

Finalmente, comparto contigo, lector o lectora, una afirmación del gran artista mexicano Cantinflas, Mario Moreno, infaltable en las proyecciones de los extintos cines trujillanos, cuando a través de la pantalla demostraba que: "La primera obligación de todo ser humano es ser feliz, la segunda es hacer feliz a los demás".

Caracas, 12 de marzo de 2021

1er. Aniversario de la Declaratoria de Jesús Mujica Rojas.

Ceramonauta

Emergencia Sanitaria, ante la pandemia del COVID 19 en el mundo, por parte del Gobierno Bolivariano de Venezuela a través del presidente Nicolás Maduro Moros.

ENSAYO

**EL HUMANISMO GEOGRÁFICO DE
FRANCISCO TAMAYO**
THE GEOGRAPHIC HUMANISM OF
FRANCISCO TAMAYO

Manuel Bermúdez †

Este don Francisco Tamayo, descendiente espiritual de Humboldt, Jahn y de Pittier ha ido construyendo con los sesos, el corazón y las manos todo un humanismo geográfico a base de tierras, aguas y árboles. Y como ha visitado hasta los más apartados juracos de Venezuela puede diagnosticar sin equivocarse qué es lo que queda de vida y qué es lo que falta de muerte en este país al que Colón confundió con el Oeste del Edén.

El que se ponga a rastrear de dónde le viene a Tamayo ese amor por la naturaleza llegará a la conclusión de que la génesis está en un río. Un libro de escasa divulgación, **El Signo de la piedra** (1968) nos da la clave: Todos van al río a tomar el baño cada día. Al efecto, emprenden la marcha calle abajo, al mediodía, al toque de las doce. Pero cada quien, por su cuenta, sin formar grupo, porque fuera del trabajo quieren conservar el derecho de moverse a gusto".

El derecho de moverse a gusto es una forma de libertad que proporciona el río y es un recurso que utiliza el narrador para contarnos las impresiones de su infancia en la antigua y colonial ciudad de El Tocuyo, donde transcurren una serie de acontecimientos que el autor aprisiona en el tiempo y que macerados por la evocación adquieren un tono poético que los aleja de la simple crónica histórica. El niño que va a la par de los bañistas se da cuenta de que, a esa hora, las mujeres recatadas se asoman tras las celosías para ver a los hombres; pero al mismo tiempo, el adulto que narra, nos informa que el altiplano donde se asienta la ciudad "es un terreno cuaternario de sedimentación, compuesto de alternas capas de arcilla y arena". Y ese niño y ese adulto empiezan por buscar el origen y el curso del río.

El río viene de lejos. De las fronteras mismas con Trujillo, de donde trae un vago olor a páramo, a frailejón y a poleo. Primero corre

entre abruptas montañas pobladas por matorrales y selvas vírgenes. Después, lentamente va abriéndose en tímidas laderas, en angosto valle y en ancha llanura.

Ellos, el niño y el adulto, nos cuentan la epopeya del río: la potencia de sus hombros de agua rodando cantos de enormes dimensiones para construir la enorme meseta donde tuvo su asiento la señorita ciudad de El Tocuyo. Y cómo al seguir su curso por el valle, la tierra se fue cubriendo de cañamelares que endulzaban las bocas y los aires. El río también desnudaba mujeres. Pero las del pueblo, de "fustán chingado" y senos temblorosos. Y daba agua a las gentes y a los animales. Y finalmente nos señalan el ocaso del héroe.

El río aumenta su color opalino. Las aguas derivan al amarillo castaño y las cañas de azúcar se vuelven más flacas. En ese instante el niño y el adulto desaparecen y surge el diagnóstico del científico: "por allí anda la muerte, pero la verdadera, no la de las casas, sino la de las tierras. Ni es la de las tierras, sino las de las aguas. Tampoco de las aguas, sino la de los bosques caídos para siempre que ya no regulan el curso de las aguas; de las aguas que fecundan la tierra; la tierra que da de comer al hombre habitante de las casas".

Para un literato, el párrafo anterior sería una buena muestra preceptiva de lo que en retórica llaman concatenación. Pero para el científico, hay una buena muestra de cómo se relacionan entre sí los elementos de la naturaleza y cómo el desgaste de uno produce un desgaste en cadena a largo plazo entre los otros.

En un ensayo titulado **Hacia las raíces del Mal**, Tamayo trata de desentrañar la inclinación de los venezolanos hacia la destrucción de los recursos naturales renovables. El enfoque, con pretensiones socio-históricas, peca de subjetivo. Y en momentos el analista se muestra vacilante e impreciso:

De este amasijo de razas, en cuya fusión hubo un acerbo fermento de estados psicológicos sociales negativos, **pudo venirnos** ese desamor por el medio, ese vivir a espaldas de la tierra, esa despreocupación por todo cuanto entraña esencia venezolana. (Subrayado nuestro).

Sin embargo, cuando abandona la perspectiva histórica y tiende la vista sobre la realidad inmediata, se encuentra con el cáncer de cuerpo entero:

Entre los más calificados desafueros cometidos en la última década en Venezuela, figura el de muchos urbanizadores suburbanos y extraurbanos de la zona metropolitana, quienes, haciendo caso omiso de los intereses colectivos, han pasado por encima de consideraciones de todo orden para sacar el triste partido de unas tantas monedas. Las urbanizaciones a que me refiero están ubicadas en cerros, en cabeceras de ríos, en hoyas hidrográficas que surten acueductos y campos de cultivos, o en colinas inmediatas a la ciudad capitalina, en donde las tierras removidas por los banqueros de cerro son arrastradas hasta las vecinas zonas bajas urbanas, transformando sí las calles respectivas en fuente alternativa de polvareda y barrizales.

Lo moderno del humanismo geográfico de Francisco Tamayo radica en que no se queda en la proyección teórica de su sabiduría. ese humanismo tiene una pragmática. No hay rincón del pueblo, camino, montaña u hondanada que sus plantas no hayan recorrido; ni espécimen por minúsculo que sea, que no haya sido motivo de la atención de sus ojos y de su análisis. El espectro de un árbol cuyas raíces aparecen como un ramaje al revés por efectos de la erosión, es suficiente para dejar el testimonio fotográfico que es más elocuente que la imagen a través de la palabra. Un viaje de vacaciones en 1941 al estado Trujillo se convierte en un amplio estudio sobre la región, donde lo geográfico se complementa con lo botánico y lo ecológico, y se logran unas conclusiones, que, de haberse puesto en práctica en la debida oportunidad, aquella hermosa región no hubiera sufrido el desgaste físico que hoy la acosa. El celo de Tamayo por todo lo que es vida en la naturaleza se convierte en proyectil al analizar la pseudo-hombría del deporte cinegético. Cuando pinta al cazador que se esconde en el follaje de los árboles, cerca de los abrevaderos del río o del caño; y desde allí dispara con su rifle de teleobjetivo al cuerpo trémulo de un venadito sediento, la imagen que da no es la de un depredador, sino la de un cobarde y un eunuco.

Y su visión del futuro, previendo desde el presente, lo sitúa en el doble plano de taumaturgo y científico. Sus vaticinios sobre las Mesas de Anzoátegui pueden resultar cuentos de brujo para los ignorantes que

siembran maní por esos lugares; pero para el que tenga un mínimo de razonamiento habrá de reconocer que en esas Mesas:

existen inmensas masas de arena no compactadas que podrían echarse a andar impelidas por el viento para constituir los peligrosos médanos que todo lo soterran y arrasan, y de consiguiente convierten los campos en estériles desiertos. Pero ese desierto potencial no se limitaría al marco de las Mesas, sino que se vertería sobre el Guárico siguiendo la dirección de los vientos dominantes, y así destruiría poblaciones, campos de cultivos, bosques, ríos, hatos ganaderos y todo lo que se opusiera a su paso destructor. Así podrían marchar esas arenas por todo el corazón de Venezuela y se convertiría en un Sahara toda el área comprendida entre la Cordillera de la Costa y el Orinoco.

Este Tamayo, que además de infatigable viajero e investigador, dedica horas de clase a su asignatura en el Instituto Pedagógico de Caracas, es también pedagogo que quiere enseñar a los ingenieros, desde hace muchos años, el valor que tiene la enseñanza de la ecología en las escuelas de ingeniería civil, donde la filosofía que priva no es la del equilibrio con la naturaleza, sino la de los billetes que asoman tras los bastidores de los magnates de la construcción y del macadam.

Si la geografía es una ciencia de relaciones explicativas entre los elementos fisiográficos y ontográficos, como lo sostiene William Morris Davis en su **Estudio inductivo del contenido de la Geografía**, no hay la menor duda de que Francisco Tamayo es geógrafo también a su manera, esto es, con una proyección humanística de esa ciencia.

RESÚMENES AMPLIADOS

ALCANCE E DESAFIOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL - PROPOSTAS CONTEMPORÂNEAS

SCOPE AND CHALLENGES OF IMMATERIAL
CULTURAL HERITAGE - CONTEMPORARY
PROPOSALS

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Adriano de Souza Bueno

adrianosouzabueno@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4193-0402>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

O presente texto trata de uma breve reflexão, em formato de resumo expandido, referente aos conceitos que definem o Patrimônio Cultural Imaterial, suas perspectivas e desafios contemporâneos por intermédio da apresentação de casos ilustrativos, sobretudo, às propostas de salvaguarda, formas de conservação e preservação.

Relacionado ao conceito de Patrimônio Cultural Imaterial o artigo segundo do documento gerado pela Convenção da UNESCO, em Paris no ano de 2003, para as discussões e reflexões sobre a salvaguarda do patrimônio em questão, faz a seguinte aceção acerca do tema:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003, p.4)

Assim, pode se refletir que toda manifestação inerente ao humano, enquanto indivíduo ou coletivo, que produz significação e valoração, e, que inclui agentes a um determinado grupo numa perspectiva identitária, pode ser compreendido como patrimônio cultural imaterial; como por exemplo, os saberes que são passados de geração em geração e que compõem a parte da identidade cultural de um determinado meio, desde que seja concedida a essa manifestação legitimidade por parte do(s) indivíduo(s) que integra(m) tal grupo. Dentre os aspectos que determinam essas condições, os principais

fatores para que as manifestações culturais, costumes tradicionais e fazeres sejam preservados, se deve primeiramente pela ação dos próprios agentes, depois pelos órgãos responsáveis e instituições, através de políticas públicas, legislação e subsídio.

Muito embora, seja recorrente o termo intangível, utilizado dentre os inúmeros conceitos que definem o Patrimônio Cultural Imaterial, a palavra que significa impalpável, intátil, que não se pode tocar com o tato, pode ser refutada quando se reflete o patrimônio imaterial numa perspectiva humana e que, por conseguinte, se caracteriza por ser multissensorial, afinal se ouve a música, a percussão ou o toque do sino, se degusta e se sente os aromas do acarajé, do queijo da Canastra e do chimarrão, e, se observa os ritos indígenas, a roda de capoeira e o carnaval. Ademais, para os agentes que estão inseridos nessas manifestações, costumes e fazeres, a participação efetiva nesses atos transcende as questões vinculadas aos sentidos, pois é por eles que essas experiências são vivenciadas e é no contexto dessas vivências, que se estabelece o aprendizado e, sobretudo, o sentido de pertencimento e de posse. É sobre essas questões que Chagas (2007) defende que:

Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir – seja do ponto de vista individual ou coletivo – é que estão em condições de instituir o patrimônio, de deflagrar (ou não) os dispositivos necessários para a sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferência de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes. (CHAGAS, 2007, p.209)

Evidentemente que, se há uma correlação direta entre o patrimônio cultural imaterial e o indivíduo enquanto agente dessas manifestações culturais, muitas vezes há de se estabelecer também vínculos com os espaços enquanto lugares onde se dão essas práticas; como os objetos que compõem tais costumes enquanto formas de expressão. Essa questão refere-se à indissociabilidade do material no que tange as questões acerca do patrimônio cultural imaterial, tal ideia se reforça ainda mais quando se parte do pressuposto de que patrimônio imaterial se dá (exclusivamente) principalmente enquanto manifestação humana e, portanto, dispõe de um recurso material indispensável, o próprio ser humano.

Dentre as discussões que envolvem os assuntos referentes ao patrimônio imaterial é importante destacarmos também as perspectivas que estabelecem um panorama contemporâneo acerca dos desafios frente a algumas situações, como por exemplo, a extinção de alguns saberes tradicionais.

No sentido de se valorizar o fazer, sobretudo o saber fazer, tais aspectos podem ser entendidos como patrimônio imaterial, pois se encaixam entre os quesitos sistematizados em categorias elaboradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, no dossiê denominado “Registro do Patrimônio Imaterial”, apresentado no trecho a seguir:

(...) Essas categorias correspondem aos saberes ou aos conhecimentos e modos de fazer tradicionais; às festas e celebrações; às formas de expressão literárias, musicais, plásticas, cênicas ou lúdicas e aos lugares ou espaços de concentração de práticas culturais coletivas. (IPHAN, 2006, p.19)

Como breve estudo de caso, e, também para exemplificar casos relacionados a esses saberes, se pode mencionar o ofício do bate folhas, que é o profissional que produz artesanalmente as folhas de ouro para ornamentar objetos, esculturas religiosas e mobiliários, entre outros. Assim como a técnica do douramento, o ofício do bate folhas é muito antigo e exige do oficial conhecimentos muito específicos como: de fundição, na preparação de ligas metálicas, de ourivesaria na fase de laminação e recozimento do ouro, e da própria técnica para se produzir as folhas. Ocorre que este ofício está em extinção na Europa, especificamente na Itália, em função da migração da produção deste material (as folhas de ouro) pela indústria. O processo industrial otimiza o tempo de fatura deste produto, o que acaba onerando menos o consumidor, afinal já se trata de uma matéria prima de alto custo (ouro), e, estes fatores acabam por inviabilizar a sua produção nos moldes artesanais.

Já em outros casos, os saberes se pautam nas técnicas de produção de objetos que não foram afetados pelo progresso e a industrialização, como a renda de bilro e o artesanato do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Diferentemente da fabricação das folhas de ouro, esses dois últimos exemplos configuram a fatura de produtos que a industrialização não substitui por motivos de valoração tanto do fazer quanto do produto final, esses são únicos e não apenas um material, como no primeiro exemplo.

Ao problematizar essas questões e relacionando-as à minha pesquisa, que consiste estudar a obra do escultor mineiro Expedito Ribeiro, o Mestre Ribeiro, artista em atividade que produz esculturas sacras em madeira aos moldes de fatura (matérias e técnicas) dos séculos XVIII e XIX, observam-se algumas semelhanças quando confrontadas aos exemplos anteriores.

Primeiramente, trata-se de um fazer tradicional. A produção artesanal de arte sacra, pelos escultores santeiros no estado de Minas Gerais, é uma prática muito comum, sobretudo nas cidades históricas como, Ouro Preto, Mariana, Tiradentes e São João Del Rey. Entretanto, trata-se de uma atividade que, em sua maioria, já se adequou às demandas do comércio e do turismo.

Mestre Ribeiro se destaca dentre os demais escultores contemporâneos por trabalhar utilizando ferramentas antigas, com características de produção utilizadas no período colonial, tais como torno mecânico¹⁰, arcos de pua¹¹, enxó¹² e macete de madeira¹³ entre outros. Esculpe o tronco bruto, do qual retira a casca, o câmbio e o alburno, e esculpe sua região central. Sua obra se distingue pela dedicação ao trabalho somente da escultura, na madeira, sem policromia, como se procedia no período colonial, em que cada profissional se responsabilizava por uma etapa da produção, como enfatizam Coelho e Quites (2014):

O escultor ou entalhador idealizava e entalhava a escultura segundo a encomenda recebida, que, em geral, já determinava se seria totalmente esculpida e policromada, ou de vestir. Escolhia o bloco de madeira de acordo com o tamanho da imagem, decidia se seria oca ou maciça, feita em um só bloco ou em vários blocos ou peças. A pintura era executada por outro artífice – pintor/dourador – que, normalmente, se encarregava também do douramento da imagem. (COELHO e QUITES, 2014, p.59)

Quando é possível identificar um artista (agente cultural) que se diferencia dos demais por manter o seu modo de produção artesanal numa linha mais tradicional, com ferramentas e técnicas que se assemelham aos modos de produção pré-industrial, há de se pensar em estratégias para registrar, salvaguardar e preservar esses saberes.

A metodologia para a realização da pesquisa se pauta no registro destas técnicas, por meio de história oral, fotografias e recursos audiovisuais, que se desdobrará na aplicação dessas técnicas em trabalho próprio, por também atuar como escultor. Dentre outros objetivos, o fato de se resgatar a importância do fazer, por meio da experiência referente à aplicabilidade desses saberes, significa potencializar e enriquecer esses registros, e com isso oferecer ao pesquisador

¹⁰ Aparato, composto por estrutura de madeira e fuso (barra rosqueada) de metal, responsável pela fixação do bloco a ser entalhado pelo escultor.

¹¹ É uma espécie de furadeira, com broca, porém com rotação manual, sem motor elétrico.

¹² Ferramenta de lâmina grande curvada com cabo curto de madeira, muito utilizado para desbastar madeira.

¹³ Pequeno martelo de madeira utilizado para golpear o cabo das lâminas durante o desbaste.

futuro dados mais completos e contundentes no auxílio de análises, estudos e pesquisas posteriores.

Referências

- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. SP: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- CHAGAS, Mario. *Casas e portas da memória e do patrimônio*. In: Em Questão, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 207-224, jul/dez 2007.
- CHOAY, Françoise. *Monumento e Monumento Histórico*. In: A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p.11-29.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. ed, 2006. 140 páginas
- UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris: 2003. Disponível: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em outubro/2020.

**A IMATERIALIDADE DO MATERIAL E A
MATERIALIDADE DO IMATERIAL: OS DESAFIOS
DO REGISTRO E DA DOCUMENTAÇÃO DE BENS DO
PATRIMÔNIO PARA A PROMOÇÃO DA SUA
PRESERVAÇÃO**

THE IMMATERIALITY OF THE MATERIAL AND
THE MATERIALITY OF THE IMATERIAL:
THE CHALLENGES OF REGISTRATION AND
DOCUMENTATION OF HERITAGE GOODS
FOR THE PROMOTION OF ITS
PRESERVATION

Recibido: 15.01.2021
Aprobado: 10.02.2021

Alice Almeida Gontijo

aligont@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9629-168X>

Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. (GUMBRECHT, 2016, p. 146).

O presente texto desenvolve, em forma de ensaio livre, algumas considerações acerca dos desafios do registro e da documentação de bens do patrimônio para a promoção da sua preservação, conforme requisição avaliativa da disciplina *Registro, Documentación y Archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial*, ministrada pela professora convidada Dra. Jenny González ao longo do primeiro semestre letivo de 2020 no âmbito do programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, por mim cursada na modalidade especial (como disciplina isolada). As reflexões aqui apresentadas, voltam-se especialmente para a relação inevitável entre patrimônio imaterial e patrimônio material, expressa de maneira exemplar no âmbito do Patrimônio Gráfico pela associação entre gestualidades e objetos.

A reflexão sobre a problemática que envolve o registro, a documentação e a preservação do patrimônio poderia voltar-se para diversas experiências de uso dos recursos formais e legais de arrolamento dos bens imateriais. Tal análise, por sua vez, poderia resultar na indicação de potencialidades e lacunas (ou desafios) dos respectivos instrumentos analisados. A avaliação dos programas locais, nacionais ou globais de

registro e preservação de bens do patrimônio imaterial e dos seus respectivos documentos constitutivos, instrutivos e, finalmente, dos produtos resultantes da sua implementação e desenvolvimento, poderiam, ainda, (e talvez certamente), nos revelar muito sobre as particularidades dos bens englobados naquela categoria e, conseqüentemente, sobre os seus contextos sócio culturais de inscrição. Em síntese, nos debruçaríamos, fundamentalmente, sobre o que as populações de determinadas localidades, com seus percursos históricos particulares e suas conjunturas contemporâneas específicas, consideram como seus bens mais significativos enquanto símbolos mais ou menos abstratos, complexos e compartilhados no imaginário coletivo.

Contudo, ao invés de reproduzir a mesma abordagem (evidentemente muito interessante, mas já bastante recorrida durante a experiência didática da disciplina), optei por buscar compreender o que ainda poderia haver como desdobramento dos assuntos visitados e debatidos, o que ainda não havíamos esgotado e, sobretudo, como o meu percurso formativo acadêmico e profissional e a minha inscrição intelectual estariam relacionadas àquela disciplina e aos seus conteúdos, mesmo que àqueles tangenciais.

Considerando as experiências de registro dos bens do patrimônio imaterial discutidas ao longo do semestre, ficou evidente o desafio de espelhamento do item documentado nas ferramentas disponíveis e utilizadas em diferentes plataformas de registro. Percebe-se, de maneira geral, que por melhor (mais abrangente e detalhada) que seja a metodologia empregada para a coleta de informações e para a documentação de bens inscritos em uma esfera mais abstrata do que a da materialidade exclusivamente, não raramente os aspectos intangíveis, que os conformam em sua expressão e significância específicas, fogem à capacidade de tradução em materiais tangíveis, quais sejam as palavras, as imagens e os sons, etc., utilizados como recursos de registro para documentação.

Nesse sentido, parece relevante visitar o pensamento do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht em “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir” segundo o qual “o contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença” (2016, p.138) e a experiência estética é aquela na qual pode-se viver, experimentar, a tensão existente entre os efeitos de presença e efeitos de sentido. O peso de cada um desses elementos, segundo a concepção do autor, estará intimamente ligado à modalidade midiática, ou seja, à materialidade através da qual o contato humano se dá com determinada “coisa”.

E, para exemplificar tal pressuposto, Gumbrecht analisa um objeto que nos interessa na presente reflexão, pois nasce da atividade gráfica e é um produto materializado em objeto gráfico: o texto (e cabe aqui um complemento não especificado pelo autor: o texto impresso). Segundo ele, “a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto – mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão da presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel (2016, p.139).”

Parece evidente, aqui, a relação inevitável entre imaterialidade e materialidade, espírito e matéria, mente e corpo, pensamento (pensar) e ação (fazer). A dicotomia entre cada componente dos pares foi estabelecida nas humanidades ao início da modernidade quando a organização cartesiana do mundo estabeleceu a primazia das ideais sobre as coisas concretas e mundanas. Parece interessante, pois, que as experiências de registro e documentação de bens do patrimônio imaterial lancem mão de elementos concretos. No entanto, caberia pensar sobre a efetividade de tais elementos para o registro com vistas à preservação desses bens se, necessariamente, os documentos produzidos, além de forjados a partir da interpretação feita a respeito de determinada manifestação cultural imaterial, são arquivados sob determinadas plataformas e, dessas, convocados a reinterpretar em dinâmicas de difusão e valorização.

Bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, com ênfase em documentos gráficos, aos quais dedico a continuidade dos meus estudos e a minha atuação profissional, carrego como marco importante do meu percurso a experiência como bolsista do Projeto Museu Vivo Memória Gráfica (2011-2013). O projeto de extensão coordenado pela professora Dra. Ana Utsch, durante a minha passagem, esteve acolhido pelo Centro Cultural da UFMG, e configurou espaço privilegiado para o desenvolvimento não apenas de atividades de extensão, como também de ensino e pesquisa. Através do Parque Gráfico e do Laboratório de História do Livro, que o compunha, o Projeto Museu Vivo Memória Gráfica promoveu o amplo espectro de práticas e tradições que constituem o universo das artes gráficas: caligrafia, tipografia, gravura, edição, ilustração, design, encadernação etc.

Dentre as experiências vividas no espaço, destaco como ilustração do que pretendo propor como possível estratégia para a preservação de bens do patrimônio, a publicação de um volume do Capítulo LXII do tomo II de Dom Quixote, no qual o cavaleiro andante se encontra com a própria história sendo impressa em uma oficina tipográfica em

Barcelona. Primeiro volume da *Coleção Sobretextos*, constituiu – tanto como objeto finalizado, quanto como processo – um inventário amplo (material e imaterial), tendo sido elaborado a partir de tecnologias históricas de produção do livro, como a tipografia, a linotipia etc., que foram colocadas em operação por seus artífices com o acompanhamento colaborativo de jovens estagiários à elas menos familiarizados.

Se tomamos como exemplo as primeiras iniciativas de registro dos modos de elaboração do impresso, como as enciclopédias perceberemos que, algumas poucas corporações de ofício, ainda na Idade média, registraram prescrições para a produção dos objetos. Se as artes mecânicas como a impressão tipográfica e de gravuras foram objeto de tentativas de formalização através da palavra escrita e ilustrada – em empreendimentos que poderíamos dizer metalinguísticos – a encadernação também foi objeto de publicações.

Das artes mecânicas que procuraram reconhecimento e valorização do mundo das letras e do pensar, ao mesmo tempo que foram chanceladas por ele através dos espaços concedidos, assim como a impressão, a encadernação também figurou dentre os verbetes da *Encyclopedye* de Diderot em 1765 - que seria, seis anos depois, enriquecido pelas famosas pranchas ilustrativas. Dudin, outro autor francês, escreveria um “tratado sobre a arte de encadernar”, publicado em 1772, com fôlego ainda maior: sete capítulos, 16 pranchas de ilustração e, até mesmo, um glossário de termos técnicos.

Curioso pensar, contudo, que para a redação dos respectivos escritos, ambos os autores, que não eram artífices, precisaram adentrar oficinas impressoras para observar maquinário, gestual, dentre outros aspectos materiais e formais, mais ou menos óbvios, dos seus objetos de pesquisa. Nesse sentido, me parece que esses próprios empreendimentos de registro e documentação revelam a insensatez da divisão dos universos do saber e do fazer.

Intimamente relacionados às experiências vividas, experimentadas, os bens do patrimônio, seja material como imaterial, se manifestam através de estruturas tangíveis, mas cuja dinâmica de atribuição de valores – os quais os configurarão finalmente como patrimônio – opera em outra dimensão. Parece-me, pois, que existe certa limitação intransponível em qualquer metodologia de registro e documentação de bens do patrimônio. Isso porque eles existem em uma dimensão que paira entre a materialidade e a imaterialidade: no caso do Patrimônio Gráfico, por exemplo, envolvem particularidades de difícil apreensão e documentação, como gestos, movimentos, interação entre corpo e

ferramentas. Portanto, a sua preservação é inevitavelmente impactada pela inexistência de “formas de registro vivas” que viabilizem a transmissão de saberes, não apenas de maneira textual (verbal ou oral), mas sobretudo pela observação e pelo compartilhamento de experiência.

Em um mundo marcado pela dicotomia entre fazer e pensar, entre materialidade e imaterialidade, é difícil desenvolver formas diligentes de preservação do patrimônio. Isso porque é essencial vincular as duas dimensões para que se conheça o bem, não apenas através do registro, mas da experiência presente. Conhecer as técnicas de produção através de uma experiência vivida, experimentada corporalmente, pode contribuir para a valorização do patrimônio gráfico ao nos conectar efetivamente com os seus objetos e revelar a materialidade da imaterialidade que o conforma: os gestos que concretizam os saberes técnicos.

Referências

UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (org.). *Encontro em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 21-68.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2010.

SENNETT, Richard. *O artífice*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

UTSCH, Ana. *História da encadernação e restauração de acervos bibliográficos: estatutos simbólicos e práticas escriturárias*. ESCRITOS (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA), v. 8, p. 159-179, 2014.

**PATRIMONIALIZACIÓN DE LA
CULTURA MATERIAL E INMATERIAL Y SU
VINCULACIÓN CON LA MEMORIA E IDENTIDAD
COLECTIVA**

HERITAGE OF TANGIBLE AND INTANGIBLE
CULTURE AND ITS LINK TO COLLECTIVE
MEMORY AND IDENTITY

Recibido: 15.01.2021
Aprobado: 10.02.2021

María Walls Ramírez
anaclavel14@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7526-417X>
Universidad Pedagógica Experimental Libertador -
Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

Introducción

Las siguientes reflexiones derivan de la experiencia vivida en el Seminario “Registro, Archivo y Documentación del Patrimonio Cultural e Inmaterial” presentado por la Dra. Jenny González, sustentadas con bajo a una revisión bibliográfica de algunas obras de representantes de la antropología cultural postmoderna de América Latina las cuales han significado un gran aporte al conocimiento no solo para la comunidad académico-científica en sus diferentes campos de estudio sino también, para las personas (habitantes, visitantes, público, investigadores) instituciones o comunidades que buscan alguna pista para reencontrarse con su pasado (legado cultural) para de esta forma entender su presente y planificar su futuro.

De las cuatro unidades temáticas desarrolladas en este Seminario, se ha tomado los dos primeros temas, debido a que ambos son las bases que sustentan las nociones básicas que nos permiten ubicarnos en las definiciones de lo que significa el patrimonio cultural material e inmaterial y su basamento legal para su protección, uso y conservación. A su vez, permite delimitar el campo de acción para las actuales y futuras investigaciones que bienes culturales son de tipo material e inmaterial porque a veces pueden surgir confusiones.

La Dimensión jurídica del Patrimonio Cultural

Desde el punto de vista legal, delimitar la noción de patrimonio cultural es compleja, porque incluye toda creación humana material e inmaterial. Los primeros términos sobre “bienes culturales” o “patrimonio cultural” se comenzaron a manejar y

definir en campo jurídico internacional a través de las reuniones, convenciones y firma de tratados como medida para salvaguardar lo poco que se pudo mantener en pie o que pudo ser recuperado en la etapa de la postguerra o después de la Segunda Guerra Mundial, esto debido a la destrucción de gran parte de las ciudades europeas y por consiguiente la demolición, destrucción, robo, saqueo o desaparición de gran cantidad de obras de arte, colecciones, edificaciones que representaron para ese momento un legado histórico y cultural para la humanidad pero que lamentablemente producto de la guerra fue arrasado.

Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela

El estado venezolano debe velar por el cumplimiento ético de la patrimonialización del territorio y sus bienes muebles e inmuebles, a través de los diversos instrumentos legales destinados para tales fines, así como desarrollar proyectos que incluyan a los demás poderes públicos y a todos aquellos entes de carácter privado especializados en el área cultural-patrimonial. La promoción, rescate y conservación del patrimonio cultural inmueble debe ser responsabilidad del estado en todos los ámbitos de la vida nacional, educativa y ciudadana para el fortalecimiento de la identidad y memoria de las actuales y futuras generaciones a través de los respectivos organismos especializados en materia cultural.

La Constitución Nacional, en su artículo 99 referido a los derechos culturales y educativos, establece que “el estado garantizará la protección y preservación, enriquecimiento, conservación y restauración del patrimonio cultural...y la memoria de la Nación” (p 36). Todos aquellos bienes materiales e inmateriales considerados patrimonio cultural de la nación son “inalienables, imprescriptibles e inembargables”. (ob. cit). Además, tiene la obligación de dictar las respectivas “penas y sanciones” a quienes dañen estos bienes.

Ley Orgánica de Cultura

De acuerdo con el artículo 3, numeral uno de esta Ley Orgánica se define cultura como la forma entender o “...concebir e interpretar el mundo, las formas de relacionarse los seres humanos entre sí, con el medio creado y con la naturaleza, el sistema de valores, y los modos de producción simbólica y material de una comunidad”. (p. 10). Mientras que artículo 3, numeral dos define la cultura venezolana como:

Las múltiples expresiones a través de las cuales el pueblo venezolano se concibe a sí mismo e interpreta al mundo, establece sus relaciones humanas con el entorno creado, la naturaleza, su memoria histórica, su

sistema de valores y sus modos de producción simbólica y material; todo lo cual resalta la condición multiétnica, intercultural, pluricultural y diversa del pueblo venezolano en su conjunto (p. 10)

El patrimonio cultural de acuerdo con el artículo 3 en su numeral diecisiete es definido como: “es el conjunto de bienes y manifestaciones materiales, inmateriales y de la naturaleza heredados y contemporáneos, que producto de la actividad humana y sincretismo histórico se entienden y reconocen como resultado o testimonio significativo de la identidad cultural venezolana” (p.12)

Por otro lado, el artículo 11 define como patrimonio cultural de la Nación a:

todas y cada una de las manifestaciones materiales o inmateriales que se entiendan como resultado o testimonio significativo de la cultura venezolana y que se declaren formalmente por ante el registro general de patrimonio del ente nacional con competencia en Patrimonio Cultural. (p. 15)

Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural

Es obligación del estado: “Patrocinar, conjuntamente...con las instituciones académicas y educativas...campañas divulgativas y formativas en el ámbito nacional, regional y local, en apoyo a la defensa y preservación del Patrimonio Cultural de la República” (Art. 10 numeral 19). En caso de que un bien inmueble, de valor histórico no sea declarado patrimonio cultural, es obligación del Instituto del Patrimonio Cultural proteger y conservar las edificaciones de cualquier época perteneciente a nuestra arquitectura civil, militar o religiosa, con todo lo que contengan. (Art. 24) y sus propietarios deben notificar ante este organismo cambio, venta o remodelación; así como también dar cuenta de su estado (Art. 24 y 25)

Dimensión antropológica del Patrimonio Cultural

Para Colombres (2009) toda trama cultural está compuesta por complejos y rasgos, tal es el caso de la vivienda, que forma parte de la rama cultural de la arquitectura y de los bienes materiales inmuebles, presenta diferentes rasgos: tipos de vivienda según su uso, ubicación geográfica, materiales entre otros rasgos. Otro aspecto por resaltar es que, en la cultura “hay aspectos materiales” que son todos aquellos objetos o bienes muebles tangibles: comida, bebida, medios de transporte, entre otros.

Gramsci concebía a la cultura como “el resultado de una serie de experiencias concretas” vividas por el hombre “a lo largo del tiempo”. Cada acción humana genera un aporte que enriquece la cultural, el quehacer colectivo da vida y forma a la cultura, a

través de la “herencia cultural” cada sociedad va transfiriendo saberes, conocimiento y creaciones culturales “Toda creación se apoya en esta herencia cultural, y su aporte será mayor cuanto más innove, cuanto más se preocupe por contribuir a la evolución de la cultura en que se da” (p. 29) Por consiguiente, la cultura es “el conjunto de los valores materiales y espirituales acumulados por el hombre en el proceso de su práctica histórico-social” (ob cit).

En cambio, los “aspectos espirituales” se refieren a todo lo inmaterial, las representaciones y las interpretaciones, los significados eso “oculto” o “encubierto” que está detrás de lo tangible o material: el lenguaje, la música, el baile, los valores, entre otros. (p. 41). Al observar una manifestación cultural, no se llega a apreciar en su totalidad, todos sus rasgos, solo quienes están dentro de estos grupos culturales lo saben y entienden esos “códigos”, incluso algunos de sus elementos son conocidos por algunos y desconocidos por otros. Es difícil descubrir esos “contenidos mentales que forman parte de su imaginario y rigen sus acciones” (ob. cit) o entender el significado de ciertos modismos y códigos lingüísticos.

Muchos monumentos históricos han dejado su huella a la posteridad, representan la realidad de esa cultura, pueblo, imperio o civilización, en un tiempo y espacio único. Aunque algunas ya no existan en la actualidad, seguirán presentes en la memoria, en el archivo (documental o fílmico), en el museo, en el DC multimedia. De ello, parte la premisa expuesta por la Dra. González de que “la memoria colectiva es en sí una construcción colectiva” de lo cual surge el imaginario particular o colectivo buscar interpretar la realidad, la historia, los hechos mediante narraciones, poemas, canciones, pinturas, tratando de dar explicación a la trama cultural de una sociedad.

Por consiguiente, la “apropiación cultural” como mecanismo para reafirmar la identidad cultural, aun cuando lo que se toma para sí, no es precisamente propio o autóctono, puede ser una expresión cultural de otro país, pero se le apropia por voluntad y libre elección, no por agentes impositivos o radicales. Tal es el caso de las procesiones de semana santa, provenientes de España desde la colonia hasta finales del siglo XX, han sido “apropiadas” por varias familias y comunidades de diferentes parroquias a lo largo del territorio nacional, cada una tiene su particularidad y sello único de ese rincón de la geografía nacional. Son una tradición religiosa arraigada dentro de la cultura venezolana, hasta el punto de que ha pasado de generación en generación, como legado familiar, cuya organización en cofradías, imprimen un carácter ceremonial y sagrado que va más allá de

sacar al santo o sacar a la virgen en procesión, esto requiere de todo un proceso, que en algunos casos se toma de un año para otro en su preparación.

Como último punto a destacar es la concepción que se tiene del "arte popular" una forma de expresión del saber popular poco reconocido y hasta menospreciado muchas veces, por no seguir los cánones académicos de las artes nobles y plásticas. Esta se diferencia de la cultura elitista o de masas por ser "solidaria y compartida". El cultor comparte su obra sin egoísmos, en ocasiones ni firma sus obras, porque no buscan el aplauso del público, con solo exhibir y expresar lo quiere transmitir y cubrir las necesidades básicas del sentir de la comunidad son suficientes "...Siempre importará más un arte en sí y su proyección en el tiempo, su continuidad profunda, que la obra de un determinado individuo, por admirable que sea". (pp. 81-82). Colombres hace una excelente comparación entre la apropiación en la cultura tradicional-formal y la apropiación en la cultura popular-no formal, sus métodos son diferentes, en lo popular hay una apropiación "colectiva de lo individual", mientras que lo ilustrado lleva a una apropiación "individual de lo colectivo".

Patrimonializar los bienes culturales materiales e inmateriales

Este término me ha llamado poderosamente la atención puesto que, la primera vez que lo escuché fue de las propias palabras de la facilitadora de este Seminario. La Dra. González, durante sus disertaciones mencionó la palabra "patrimonialización" la anoté y decidí indagar al respecto. Cuando nos referimos a la patrimonialización de un bien cultural material e inmaterial se incluye, no solo el marco legal vigente y demás dimensiones de la cultura como la sociológica y antropológica anteriormente expuestas, sino también los procesos de reapropiación y resignificación producto de la legitimación y reconocimiento de la sociedad y dependerá de las creencias, valores, interacciones propias del hecho social en donde ese bien material e inmaterial se encuentre. Su vigencia, ausencia u olvido dependerá de la memoria colectiva de quienes forman parte de esa comunidad o entorno: de las prácticas, transferencia generacional, motivaciones, necesidades, modos de vida y experiencias significativas que permitan mantener "viva" esa memoria fortaleciendo la identidad.

Un bien cultural material e inmaterial adquiere valor en la medida en que se reconfigure, reutilice y se administre, otorgándole un uso, sea este de carácter social, económico, recreativo, turístico. Sin embargo, muchas veces se desarrollan proyectos que benefician a una parte de la comunidad y no a toda, que persiguen el mero interés

capitalista y no el cultural-patrimonial. De esto parte el interés por resaltar el aspecto jurídico que, en la mayoría de los casos queda solo en el papel y no en la práctica perjudicando a terceros y poniendo en peligro la desaparición o extensión de esa manifestación o bien cultural material e inmaterial. Tales son los casos de los “cantos de ordeño” que no se practican en el campo porque no han sido traspasados de generación en generación (abandono del campo) y resultado de la mecanización en los procesos industriales en la producción de leche.

Tal situación amerita que los proyectos de patrimonialización de los bienes y tradiciones culturales reciban un tratamiento apropiado, es decir; que todo proyecto de intervención, restauración o mantenimiento debe tener el aval de la comunidad, de los organismos especializados en patrimonio, siga la normativa legal vigente y que se integren todos los actores involucrados en el proyecto para de esta forma poder entender el proceso de transformación del entorno o de ese bien cultural material o inmaterial y es en este punto donde la “apropiación de la comunidad o sociedad” es clave para salvaguardar ese bien cultural a ser intervenido.

Otro aspecto que llamó mi atención en el desarrollo del Seminario fue el trato que se le debe dar al patrimonio cultural inmaterial, el cual es a veces más vulnerable que el mismo patrimonio cultural material. Se hizo hincapié en la importancia que tiene el registrar este patrimonio a través de inventarios porque es el mecanismo que permitirá salvaguardar ese bien cultural inmaterial, el cual, si llegara a desaparecer, quedarían registros para las actuales y futuras generaciones para promover y fortalecer la memoria e identidad colectiva.

Aportes del seminario para el proyecto doctoral

Para los fines de la futura investigación, el posmodernismo y sus interpretaciones y los cuadros sociales de la memoria colectiva, de lo que queda de ese espacio el cual quiere ser borrado por el interés mercantilista representa la base que sustenta la desconstrucción y reinterpretación del patrimonio cultural material inmueble de Las Mercedes, Baruta, porque sobre lo construido se pretenderá llegar a una aproximación teórica de la patrimonialización y el trato que se le ha dado al uso del espacio y valor patrimonial de esa arquitectura desplazada y olvidada con el paso del tiempo, de lo que una vez representó, lo mejor de la arquitectura moderna en la década de los años cuarenta y cincuenta.

De las citas anteriores se desprende varios aspectos a ser considerados de suma importancia para poder conocer, comprender, identificar y valorar el patrimonio cultural a través de sus diversas manifestaciones:

1. La relación intrínseca entre cultura e historia: porque lo que somos hoy en día es el resultado de siglos de historia, de intercambio cultural desde la conquista y colonización española sobre nuestro territorio, el proceso de mestizaje (indio, blanco, negro, pardos, mestizos etc.) hasta las oleadas de inmigración europea como consecuencias de la I y II Guerra Mundial, Guerra Civil Española y conflictos armados en América Latina.
2. En el caso específico de la urbanización Las Mercedes, fue el resultado de un proyecto de desarrollo inmobiliario de los años 40 y 50 puesto que los dueños (familia Eraso) para aquel entonces de las haciendas “Las Mercedes y Valle Arriba” decidieron dar otro uso a sus terrenos por la crisis en la producción agrícola la cual fue desplazada por el auge de la actividad petrolera y las trasnacionales vieron como oportunidad invertir en estos terrenos. El hotel Tamanaco fue concebido para uso exclusivo de los gerentes y alta nómina de las Compañía Trasnacionales, para el turismo y para la clase alta de la época, las mejores fiestas de carnaval, navidad o año nuevo se hacía allí lo que a su vez representó lo mejor de las “crónicas sociales” de ese entonces, la manera en que un cierto sector de los caraqueños se divertía y entretenía.
3. El sincretismo ha sido un fenómeno que nos ha dado identidad cultural porque ha sido la integración de varias manifestaciones culturales con un sentido propio, característico y único que ha dado como origen a la llamada “venezolanidad” de la que todos debemos estar orgullosos.
4. Que la manera en que nos reconocemos, expresamos, representamos y valoramos al otro es netamente subjetivo, nuestra memoria personal recuerda u olvida el pasado. A su vez, esa “memoria colectiva” es la que garantiza que el patrimonio cultural permanezca en la “memoria” de quienes han habitado o habitan ese territorio, porque deriva de nuestra cultura familiar, comunitaria, local, regional y nacional. De esto parte la importancia de conocer primero para valorar al otro, pese a su “diferencia cultural” porque al final no somos puros al cien por ciento, ni indios, ni europeos o afrodescendientes, somos el rico resultado de años de historia e intercambio de experiencias y saberes y de eso nace la particular y

extraordinaria forma de ser, que nos identifica en cualquier parte del mundo en que nos encontremos. No somos nada y como todo a la vez.

5. La cultura está representada en la forma en que vivimos, nos relacionamos y entendemos el mundo, en el caso de mi proyecto de investigación doctoral, de la urbanización Las Mercedes en la actualidad, queda poco de lo que una vez fue “un urbanismo petrolero para una determinada clase social”. Quizás la razón de esta desaparición sea la no reapropiación, ni la difusión, ni la conservación de su pasado a través de la memoria colectiva porque pocos quedan de sus primeros habitantes, lo que ha llevado al olvido y por consiguiente su acelerado proceso de expansión económica, expropiación, demolición y uso de sus edificaciones y espacios públicos muchos propietarios irse y vender o simplemente dejar al abandono sus viviendas.

Referencias.

- Colombes, A. (2009) *Nuevo Manual del Promotor Cultural*. México (D.F): Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Gaceta Oficial N° 5.453 Extraordinario 24 de marzo de 2000
- Ley Orgánica de Cultura. Gaceta Oficial Extraordinaria de la República Bolivariana de Venezuela N° 6.154, 19 de noviembre de 2014
- Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural (1993), Gaceta Oficial de la República de Venezuela, 4.623, (Extraordinario), septiembre 3, 1993.
- Patrimonio. Sostenibilidad del Patrimonio. Indicadores centrales. Manual metodológico. UNESCO.

A TÉCNICA PRESENTE NAS OBRAS AUDIOVISUAIS E A FRAGILIDADE DAS MÍDIAS DIGITAIS

THE TECHNIQUE PRESENT IN AUDIOVISUAL
WORKS AND THE FRAGILITY OF DIGITAL
MEDIA

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 03.02.2021

Eduardo dos Santos Oliveira

eduardo.cinema@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9076-5928>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

As obras audiovisuais abrigam memórias, costumes e tradições. Sendo elas produtos da arte do cinema, trazem em si o modo de fazer de uma época, de uma região ou até mesmo de um artista, através da fotografia, da montagem, da sonorização ou de outros aspectos técnicos.

A década de 1920 marca a passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro. *O cantor de jazz*, exibido pela primeira vez em 6 de outubro de 1927, marco importante nessa transição, traz a fala dos personagens em determinados momentos do filme. (COSTA, 2006). Além da mudança técnica que pode ser vista nos filmes em si, alguns deles incorporaram às suas narrativas essas mudanças, a exemplo do filme americano *Cantando já chuva*, de 1952, que brinca com as dificuldades técnicas enfrentadas nessa época de transição.

Humorous Phases of Funny Faces, 1906, feito por James Stuart Blackton, foi o primeiro desenho animado do mundo. Em alguns trechos, o filme apresenta animação *frame a frame* e, em outros momentos, para realizar o trabalho de maneira mais rápida, o artista usa recortes de papelão para animar algumas partes do corpo do personagem. Graças à preservação da obra, que pode ser encontrada facilmente na internet, as técnicas empregadas na realização do filme podem ser vistas até hoje, servindo de base de estudo sobre a história do cinema de animação mundial.

Já a primeira animação brasileira, *O Kaiser*, de 1917, foi feita por Álvaro Marins, mais conhecido pelo pseudônimo de Seth. Por falta de preservação adequada, a obra se perdeu, tendo restado dela apenas um fotograma. Em 2013 foi feita a animação *reanimando o Kaiser*, na qual oito animadores brasileiros, partindo do único desenho restante, deram vida ao filme de Seth. Cada animador criou um trecho do filme com uma

técnica de animação diferente, sendo elas: animação 2D tradicional (Marcelo Marão), animação vetorial (Zé Brandão), *stop motion* (Pedro Luá), animação em papel sulfite (Stil), metalinguagem 2D (Rosana Urbes), *pixilation* (Diego Akel), animação em película (Marcos Magalhães) e *light painting* (Fabio Yamaji). Além do trabalho coletivo, disponível na internet, há um *making of*, em que é possível ver parte do processo de produção.

Seth fala sobre algumas dificuldades enfrentadas pelos animadores brasileiros no século passado:

Por volta de 1930, ainda trabalhando em publicidade, Seth, em suas declarações numa reportagem da revista “Cinearte”, advertia o fator da qualidade que só era possível com um bom financiamento e material adequado para a realização de um filme animado, coisa que já acontecia entre os americanos e que, aqui, mesmo as informações técnicas demoravam muito a chegar. (MORENO, 1978, p. 67)

Ed Catmull, cofundador da Pixar Animation e presidente da Pixar Animation e da Disney Animation, comenta no livro *Criatividade SA* que ficava encantado com o programa de televisão apresentado pelo seu ídolo de infância Walt Disney.

Todas as semanas, Walt Disney em pessoa abria o programa *O mundo maravilhoso de Disney*. Em pé diante de mim, de terno e gravata, como um vizinho amável, ele desmistificava a magia Disney. Explicava o uso de som no curta-metragem em preto e branco *Steamboat Willie* (estrelado por Mickey Mouse) ou falava a respeito da importância da música em *Fantasia*. (...) Toda semana Disney criava um mundo artificial, usava tecnologia de ponta para torná-lo possível e nos contava como havia criado. (CATMULL, 2014, p. 22).

Em 1939, foi feita pelo cartunista cearense Luiz Sá, a animação brasileira *As aventuras de Virgulino*. O filme seria exibido a Walt Disney, que estaria em visita ao Brasil, porém foi recusado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do governo Getúlio Vargas, que considerou o filme primitivo. O filme de Luiz Sá desapareceu sem que nenhum valor fosse dado a ele. O artista vendeu um rolo do filme e, por sorte, um fragmento foi resgatado, tendo sido restaurado no ano de 2013.

Além da dificuldade de acesso às informações técnicas, no caso do Brasil houve e ainda há pouco incentivo, em especial por parte do governo. Em meio às adversidades, em 1953 foi lançado *Sinfonia Amazônica*, primeiro longa-metragem em animação brasileiro, feito praticamente sozinho por Anélio Latini Filho. O diretor do filme encontrou dificuldade em emitir o certificado de produto brasileiro, pois a duração

original do mesmo o enquadrava como média-metragem. Para aumentar a duração do filme foi adicionada uma espécie de *making of* no seu início. O material é um registro riquíssimo do processo de produção da animação e nele tomamos ciência de que foram feitos mais de 500 mil desenhos, além de sabermos que o diretor desenvolveu uma técnica própria para poder sincronizar as músicas com os movimentos dos personagens.

Parte dos filmes brasileiros que foram preservados estão na Cinemateca Brasileira, que enfrenta atualmente um período de grande dificuldade. O órgão Federal era administrado desde 2018 pela Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP), entretanto, teve o contrato rompido de maneira unilateral pelo governo em dezembro de 2019. Após meses sem repasses de recursos, no dia 07 de agosto de 2020 o governo tomou o controle da instituição, que está sem os funcionários especializados para a melhor preservação dos filmes e demais materiais. A Cinemateca Brasileira já passou por quatro incêndios, sendo o último deles em 2016, ocasionados pela autocombustão das películas feitas em nitrato de celulose.

Apesar da evolução dos materiais usados e de termos hoje em dia a maior parte das produções sendo feitas em mídias digitais, os materiais podem ser perdidos com facilidade da mesma forma como acontecia com a autocombustão das películas, mídias físicas. As mídias digitais podem ser perdidas por conta de problemas em HDs externos, HDs internos ou até mesmo por serem guardadas em servidores na nuvem. Mesmo que os problemas não aconteçam nos hardwares (componentes físicos), podemos ter incompatibilidade entre as mídias digitais e os softwares (componentes lógicos) existentes, além do risco de corrompimento dos arquivos.

A facilidade de acesso aos equipamentos de gravação, a exemplos de celulares, que hoje em dia gravam e tiram fotos com qualidade, uma enorme quantidade de arquivos é gerada por todas as pessoas. Além desses arquivos pessoais, que podem ser perdidos, não sabemos qual a melhor forma dos artistas de cinema guardarem suas produções.

As obras audiovisuais, além de abrigar memórias, costumes, são obras de arte que carregam muito além da obra em si. É necessário estudar a melhor maneira de guardar os filmes atuais, para que eles possam ser vistos daqui cinquenta, cem ou duzentos anos.

REFERÊNCIAS

CATMULL, Ed. **Criatividade SA:** superando as forças invisíveis que ficam no caminho da verdadeira inspiração. empreendedorismo em comunicação, p. 209, 2014.

Depósito Legal: MI2021000134 •

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**: revisão de uma importância indeferida. 2006. Tese de Doutorado. Tese do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: UFF.

MORENO, Antônio. **A Experiência Brasileira no Cinema de Animação**. Rio de Janeiro: Editora Artenova S. A. em convênio com a Embrafilme, 1978.

QUAL HISTÓRIA DA PERFORMANCE NÓS ESTAMOS DEIXANDO? WHAT STORY OF PERFORMANCE ARE WE LEAVING?

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Juliana Pereira Sales Caetano

julianasalesmuseologia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2487-4787>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

É comum a percepção de que as ações performáticas realizadas em um determinado tempo e espaço, só podem vir a ser acessadas por aqueles que a presenciaram. Mas e quando essas ações são registradas através de fotografias ou vídeos, ou quando é deixado alguma peça como indumentárias, instrumentos musicais, mobiliários, entre outros materiais derivados da performance, O que esses objetos representam? Ou ainda, o que eles comunicam? E quando eles passam a ser a única forma de representação do ato performático, o que eles são?

No dicionário da língua portuguesa¹⁴ o termo “vestígio” é utilizado para designar “um sinal deixado por pisada ou passagem, um rastro”, ou ainda “aquilo que restou de algo que desapareceu”, “algo que indica”, um “indício”. Na arte contemporânea, a palavra é comumente atribuída para se referir aos objetos e materiais derivados de uma ação performática, sendo esses majoritariamente vistos pelos artistas apenas como “documentos” e não como “obras”.

Na história da performance, a questão de como compreender esses vestígios tem sido ponto de debate desde as primeiras aparições da categoria artística na década de 1960. Um dos embates mais conhecidos, talvez seja entre os historiadores da arte, Peggy Phelan e Philip Auslander, considerados por muitos como os dois extremos na compreensão das ações performáticas e seus desdobramentos documentais. No início da década de 1990, Phelan (1993) defendia que as performances somente existiriam “no aqui e agora”, e dar valor a esses documentos seria trair não só sua historicidade, mas também a própria poética desta categoria artística. Já para Auslander (1999) as ambas obras e vestígio podem proporcionar a “vivacidade” da performance. Para ele, no caso de um

¹⁴Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vest%C3%ADgio/>. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

vídeo, por exemplo, mesmo que este não possibilite ao público estar no mesmo espaço-tempo com o artista, é a experiência de assistir e ouvir a essa performance que permite a esse público a sensação de participar da obra, e, portanto, vivenciá-la.

Contudo, o que as instituições de memória têm assimilado dessa categoria artística? Seriam as instruções ou documentações para possibilitar a reativação do ato performático, visando o objetivo de resguardar essa autenticidade da presença, ou os vestígios dessas ações? E se dissermos que hoje grande parte dos museus de arte do Brasil possuem em seus acervos majoritariamente os vestígios e não as performances, o que isso significaria? Seriam esses então os responsáveis por contar ou representar a história da performance as futuras gerações? Mas, e se mesmo nessas instituições de memória não houvesse informações sobre as ações performáticas desses vestígios, então o que estes comunicam?

Em pesquisa de mestrado intitulada “Performances de Arte em Museus Brasileiros: Documentação, Preservação e Reapresentação”, realizada entre 2017 e 2019, realizamos um mapeamento em âmbito nacional dos museus de arte brasileiros, colocando em questão se essas instituições possuíam performances, fotoperformances, videoperformances ou vestígios de performance como acervo museológico e como elas haviam sido documentadas. Das 20 instituições, 11 de las nos sinalizaram possuir ao menos alguma peça relacionada a essa categoria artística.

Um dos principais resultados foi de que grande parte dessas coleções se constitui predominantemente por vestígios como fotografias, vídeos ou objetos testemunhas da ação performática. E que, obras reconhecidas por esses museus como vestígios de ação são em sua maioria, mais antigas, pertencentes ao último quarto do século XX. Sobre isso, Cristina Freire no livro “*Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*” (1999) explica que muitos artistas nessas primeiras décadas, geraram uma porção de registros sobre seus atos performáticos, mas que esses materiais possuem ainda entraves em relação a sua divulgação e exibição ao público em função das lacunas de documentação dessas obras ainda no momento de sua aquisição, muitas de las vistas a primeiro momento apenas como documentos e não como obras.

Um ponto de tensão no debate sobre um reconhecimento do trabalho como obra ou vestígio documental, é a forma com a qual esses trabalhos foram abrigados pela instituição museológica. Um dos casos mais distintos talvez seja o do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A performance *Arte Vestível Arte AE – área balões* consistiu numa ação em que a artista Didonet Thomaz, solta cerca de 5000 balões de gás

hélio do terraço do museu. Em 2012, a artista doa a instituição a indumentária e arquivos sobre a performance. Na reserva técnica, o traje e o objeto *Interferência* criado por Didonet foram reconhecidos como a obra, e no caso da veste classificada como performance. E os documentos, como fotografias, postais, resquícios de balões, entrevista com a artista foram destinados ao setor de Documentação e Pesquisa.

Contudo, seria essa forma de separação a mais viável no caso de obras de arte contemporânea, sobretudo performances? Uma vez que é a poética dos trabalhos e as informações destes que nos fazem entender a poética da obra? No caso do MARGS essa distinção apesar de sinalizada pela instituição, na prática não muitas vezes se mostrou dissociada. Em diversas ocasiões nos últimos anos, o museu escolheu expor não a indumentária da performance, mas sim o objeto *Interferência* (1983), bem como as fotografias da ação presentes no setor de pesquisa e documentação. Cabendo aqui uma questão se esses registros de ação, deveriam ser compreendidos apenas como documentos “parte da pasta institucional sobre a artista” ou como parte do trabalho.

Na verdade, para além da reexibição como vestígio, atualmente, tem sido cada vez mais frequente o uso desses arquivos como formas de referência para que outros artistas ou outras instituições possam rerepresentar as performances. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), por exemplo, a obra *Pancake* da artista Márcia X foi recentemente assimilada e reconhecida pela instituição como “performance”. Em 2001, primeira vez que a obra foi realizada, Marcia X ficou de pé, dentro de uma bacia de alumínio, e joga sobre si leite moça e em seguida confeitos coloridos, os quais a peneira sobre si. Em 2014, sob autorização do MAM RJ, a artista Patrícia Teles refaz a ação, utilizando-se também dos mesmos materiais.

Contudo, apesar dessa possibilidade, ainda são diversas os trabalhos dos museus de arte brasileiros, que possuem pouquíssimas informações sobre si. Nesses casos, as instituições por não saberem do que se trata determinada imagem, escolhem nunca reexibi-las

Em vista do exposto, fica a reflexão, de que, se estes objetos que são parte da história das performances e presentes nas instituições de memória, não possuem informações sobre si, de que comunicação e história estamos falando? Talvez seja necessário pensarmos no vestígio não como indício de um passado, mas um registro com potencial intrínseco que pode nos apresentar novas atualizações, desdobramentos da própria obra, aqueles que nos poderiam nos possibilitar uma nova visão para o futuro.

Referências

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. New York and London: Routledge, 2008.
- CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: _____. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, 1993, p. 146-166.

QUILOMBO SOUZA: PATRIMÔNIO CULTURAL DE BELO HORIZONTE

QUILOMBO SOUZA: BELO HORIZONTE
CULTURAL HERITAGE

Recibido: 15.01.2021
Aprobado: 10.02.2021

Marco Antônio Silva

marco.a.silva@pbh.gov.br

<https://orcid.org/0000-0001-5032-3711>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

A abordagem e reflexões sobre o Patrimônio Cultural Imaterial e, sobretudo, o debate sobre o Patrimônio Cultural latino-americano proporcionados pelos encontros promovidos pela disciplina em epígrafe, proporcionaram uma potente e enriquecedora experiência formativa subsidiando diretamente a minha atuação profissional como professor e historiador. Paralelamente ao desenvolvimento da disciplina, fui designado pesquisador responsável pela elaboração de um dossiê sobre a história *Quilombo Souza* (uma comunidade tradicional) para oferecer subsídios para os membros do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte (CDPCM-BH) decidirem se esta deveria ou não receber o título de Patrimônio Cultural da cidade de Belo Horizonte. Descreverei sucintamente alguns aspectos da história desta Comunidade.

A família Souza é uma comunidade quilombola fundada há aproximadamente um século na região do atual bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte, pelo casal Petronillo e Elisa de Souza que vieram do interior de Minas Gerais em busca de melhores condições de vida na capital. Índícios históricos apontam que possivelmente o Sr. Petronillo (1879-1920) fora um escravizado, mesmo tendo nascido após a promulgação da Lei do Ventre Livre. Esta lei de 1871 determinava que filhos de escravos nascidos após essa data fossem considerados livres.

É muito improvável que Petronillo tenha sido uma criança livre do trabalho cativo. Sua mãe era escravizada na fazenda de Joaquim Breves, na cidade de Além Paraíba, indivíduo dotado de uma postura conservadora diante do iminente fim da escravidão no Brasil. Postura distinta a de outros fazendeiros, sobretudo do oeste paulista, que passaram a investir em mão-de-obra livre na segunda metade do século XIX

Joaquim começara tarde demais a diversificar suas atividades, e em grau muito inferior ao que seu irmão fizera uma década antes. Preferira assegurar sua fortuna nas diversas fazendas e escravarias espalhadas pelo sul da

província fluminense. Afinal, ainda na Ordem escravista, eram estes os elementos que lhe garantiam prestígio e diferenciação social. (LOURENÇO, 2010, p. 50).

Atualmente o território dos Souza possui 2.538,48 m², menos da metade dos 6.680 m² adquiridos no início do século XX. O local, também conhecido como Vila Teixeira Soares, possui 14 moradias, de arquitetura bastante modesta, nas quais residem 33 moradores. A redução do território e mesmo o risco de perda da sua posse por parte da comunidade é mais uma das páginas das longas disputas fundiárias urbanas brasileiras, como será demonstrado.

A região de Santa Tereza sofreu um grande processo de urbanização com abertura de novas ruas, instalação e melhoria de diversos serviços de infraestrutura na década de 1960 que trouxeram um aumento do valor venal dos imóveis. Os membros do quilombo afirmam que esta valorização fomentou as disputas judiciais pelo território do quilombo. A partir deste período, foram impetradas inúmeras ações judiciais de indivíduos ou grupos, que alegam serem os proprietários do território do quilombo. Os Souza, por sua vez, possuem diversos documentos que atestam serem os legítimos proprietários da área como, por exemplo, um registro em cartório de contrato de compra e venda datado de 1923. Na luta pela permanência no território receberam o apoio de diversos grupos organizados da sociedade civil belo-horizontina. Cabe registrar que para os quilombolas o território não é percebido em seu valor comercial. Gláucia Vieira, uma quilombola, afirma que

Para nós o interesse não é financeiro. O interesse da gente no lugar é uma questão de memória. Se tirar isso da gente é como se a gente perdesse a nossa identidade. Aqui o valor do nosso quilombo não tem preço. A gente não quer ficar aqui porque é um ponto central. Não, é porque aqui viveram nossos ancestrais, porque aqui tem uma história, uma memória. (VIEIRA, entrevista, 15/09/2020).

Os quilombolas reconhecem que o movimento em defesa do território intensificou a consciência e o orgulho identitário do grupo. Consciência esta que parecei enfraquecida mesmo diante de uma história centenária, com a manutenção e o cultivo de tradições e formas particulares de vivências. Como defende Stuart Hall (2006) o processo de mudança promovido pela globalização impacta a identidade cultural de povos à medida em que o processo de homogeneização, por meio de “cultura global” que tende a se impor, se intensifica em detrimento das manifestações locais. Essa cultura global e seus potentes meios de transmissão chegam a produzir contextos que induzem sujeitos, grupos e

comunidades a perder o orgulho identitário. Ao mesmo tempo, assiste-se também a um processo reativo no qual movimentos de valorização das manifestações culturais locais também se intensificam.

Possuindo os mais variados graus de parentesco entre si - pais, filhos, irmãos, tios, primos ou agregados – todos os quilombolas são unidos pelo laço familiar. Diferentemente dos modelos de família nuclear típico das sociedades ocidentais do período pós-revolução industrial, os 34 membros formam uma única família extensa marcada por laços de Identidade referenciados na ancestralidade do grupo e o sentimento de pertencimento construído e reforçado pelas práticas culturais tradicionalmente desenvolvidas e vivenciadas no território. O termo família é um conceito polissêmico.

É preciso reconhecer, em primeiro lugar, que existem múltiplos modelos de família. Os estudiosos costumam discutir se a família é um fenômeno natural/biológico ou uma instituição cultural e social. Mas as ciências sociais preferem assumir a postura que compreende a família como um fenômeno que ultrapassa a esfera biológica e ganha significados culturais, sociais e históricos. Além disso, qualquer definição de família deve se precaver para não tomar o modelo de família vigente na sua própria sociedade como o “normal” e considerar os outros tipos “patológicos” ou de menor importância. (SILVA; SILVA, 2009, p. 136)

Além disso, os autores afirmam que uma mesma família pode ter configurações diferentes ao longo do tempo devido à morte de alguns membros, divórcio, novas uniões matrimoniais, migrações, dentre outros. A família Souza é exemplar nesse sentido. Desde a década de 1920 com a morte do Sr. Petronillo, os Souzas experienciaram uma série de mudanças que levaram à reconfiguração da estrutura familiar que se caracterizou, a partir de então, pela liderança e autoridade feminina.

A liderança das matriarcas foi muito importante na constituição, organização e sobrevivência do grupo. Referências a estas mulheres estão presentes de forma intensa na memória dos quilombolas que expressam recorrentemente o respeito e a gratidão a cada uma. Além disso, estas mulheres são reconhecidas como fontes dos fundamentos e da constituição dos valores importantes para o grupo. Dona Elisa da Conceição, no começo dos anos de 1920, inaugurou essa liderança feminina e seu matriarcado foi herdado após duas décadas por sua filha Maria de Souza. Esta foi sucedida por Dona Lídia, neta de dona Elisa, no final da década de 1960.

Com o passar dos anos, o crescimento da família, a redução da área ocupada e o desenvolvimento econômico de Belo Horizonte muitos membros do quilombo passaram

a trabalhar fora do território. O plantio, sobretudo de verduras e legumes, antes voltado para subsistência e comercialização, hoje supre apenas parte da demanda interna da família. A granja que outrora forneceu ovos e carne de frango para muitos moradores dos arredores e de outros cantos da cidade, já não existe mais. De qualquer modo, a relação com a terra e o plantio continuam sendo traços marcantes do grupo.

O cultivo de hortaliças e frutas continua sendo um traço marcante do cotidiano dos Souzas. No próprio território são cultivadas as plantas que fornecem folhas e frutos utilizados nos rituais religiosos de matriz africana praticado por alguns de seus membros e na confecção de doces, bolos e chás servidos nos encontros coletivos de confraternizações internas do grupo, aos visitantes ou nas festividades promovidas pelos quilombolas.

As confraternizações internas do grupo são muito comuns. Grandes encontros aos domingos reúnem toda a família. Não são incomuns também encontros nos finais de tarde ou noites da semana no quais muitos quilombolas estão presentes. Os Souzas também promovem viagens com todos os membros do grupo. No carnaval, depois que os Blocos Caricatos e as Escolas de Samba deixaram de desfilar na avenida Afonso Pena (principal via do centro da cidade) tornou-se uma tradição alugarem um ônibus que leva toda a família para uma região praiana, onde se hospedam em um imóvel alugado, garantindo a proximidade e a convivência mais íntima entre os membros.

Os quilombolas também protagonizam eventos e celebrações que envolvem, além dos membros da família, moradores do entorno. A data de celebração dedicada aos Santos Cosme e Damião (27 de setembro) é exemplar neste caso. Os santos costumam ser festejados e homenageados por muitos adeptos de religiões de matriz africana que, por meio do sincretismo religioso, identificam os santos católicos com o orixá Ibeji que no candomblé representa a criança com sua inocência e pureza. Durante as homenagens são promovidas distribuições de balas, doces, guloseimas e brincadeiras para crianças.

Outro evento marcante são as festas juninas que inicialmente eram realizadas no próprio quilombo. Paulatinamente o evento passou a receber muitas pessoas residentes em Santa Tereza e de outros cantos da cidade. O aumento expressivo do público impôs a transferência do evento para a rua a partir de 2013. Desde então a Festa conta com a participação de milhares de pessoas advindas de várias partes da capital e cidades vizinhas.

Além dos praticantes de religiões de matrizes africana, o grupo possui evangélicos, católicos, espíritas e ateus. Ao que tudo indica, a diversidade não gera tensões ou conflitos mais intensos. Os laços identitários e familiares parecem ser mais fortes e impulsionar a união da família, a manutenção das tradições e a solidez do grupo.

Enfim, a longa e rica história dos membros deste quilombo desde a constituição da família no início do século XX, a aquisição do terreno na região do atual bairro de Santa Tereza, passando pelas disputas intermitentes pela propriedade e posse do território, a reorganização interna diante da redução drástica da área original, a organização familiar distinta do modelo nuclear predominante na cultura ocidental e brasileira, a admiração e o respeito pela autoridade feminina expressos no matriarcado, a convivência respeitosa diante da diversidade religiosa, o respeito à ancestralidade e o orgulho da própria história, dentre tantas outras questões não tratadas neste texto, representam uma página importante da resistência, organização e diversidade da história dos afro-brasileiros em Belo Horizonte e, portanto, parte fundamental da história da cidade. Por esta razão, o Quilombo Souza recebeu o título de Patrimônio Cultural do Município em novembro de 2020.

Referências

- DA SILVA, Vera Regina Rodrigues. A gênese do debate e do conceito de quilombo. Cadernos CERU, v. 19, n. 1, p. 203-222, 2008.
- DALOSTO, Cássius Dunck; DALOSTO, João Augusto Dunck. POLÍTICAS PÚBLICAS E OS QUILOMBOS NO BRASIL: da Colônia ao Governo Michel Temer. Revista de Políticas Públicas, v. 22, n. 1, p. 545-564, 2018. p. 554.
- Dossiê para proteção do Conjunto Urbano do Bairro Santa Tereza. Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2015.
- FIABANI, Adelmir. Mato, palhoça e pilão: o quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes (1532-2004). Editora Expressão Popular, 2005.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN, 2005.
- GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas. Exemplos no Amapá e norte do Pará. Macapá: Iepe. 2006.
- LOURENÇO, Tiago Campos Pessoa. Império dos Sousa Breve nos oitocentos: Política e escravidão na trajetória dos comendadores José e Joaquim Breves. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2010. Dissertação de Mestrado.
- MOURA, Clovis. Formas de resistência do negro escravizado e do afrodescendente. O Negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição, p. 9-32, 2004.
- PEREIRA, Josemeire Alves. O tombamento do “Casarão da Barragem” e as representações da favela em Belo Horizonte. 2012. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2012.

PRADO, Danda. O que é família. São Paulo: Brasiliense, 1981. Samara, Eni Mesquita. A família brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

QUILOMBO SOUZA: Patrimônio Cultural do Município De Belo Horizonte. Dossiê. Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte. Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2020.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique Silva. São Paulo: Contexto, 2009.

YABETA, Daniela; GOMES, Flávio. Memória, cidadania e direitos de comunidades remanescentes (em torno de um documento da história dos quilombolas da Marambaia). AfroÁsia, n. 47, p. 79-117, 2013

**ALCANCES E DESAFIOS DO
PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: MUSEU DE
ARTE DA PAMPULHA**

REACHES AND CHALLENGES OF IMMATERIAL
CULTURAL HERITAGE: PAMPULHA'S
MUSEUM OF ART

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Maria Tereza Dantas Moura

terezamoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9579-9473>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Introdução

A primeira grande inquietação que acomete em relação ao patrimônio cultural é essa classificação, que nos parece dura, de material e imaterial, como se a cultura material não fosse reconhecida por seus valores históricos e sociais e que a cultura imaterial não fizesse uso da materialidade, inclusive para o seu registro. Outra inquietude surge a respeito das listas de patrimônio, os critérios aplicados na escolha dos bens, as disputas políticas aparentes, a inclusão de uns e a exclusão de muitos. A ideia de conservar parece não caber as dinâmicas próprias da cultura, criando um engessamento temporal. No Grupo de Pesquisa Estopim, do qual faço parte, realizamos algumas reflexões sobre questões relacionadas ao patrimônio cultural, à bens materiais e à significação destes bens, todos estes pontos pensados a partir da existência temporal dos objetos. O presente resumo visa associar as discussões do Grupo de Pesquisa Estopim com os assuntos apresentados pela Prof. Dra. Jenny González Muñoz em nossas aulas no Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

Um dos assuntos recorrentes em nossas aulas foi sobre a atuação da Unesco e o reconhecimento da Pampulha como Patrimônio da Humanidade, mesmo que esse reconhecimento se dê pela sua materialidade, é reconhecida a Paisagem Moderna da Pampulha, uma categoria que pretende abranger a dimensão imaterial inerente à relação entre determinada sociedade e seu território. “A paisagem também desempenha um papel social. O ambiente conhecido por seus nomes e familiar a todos oferece material para as lembranças e símbolos comuns que unem o grupo e permite que seus membros se comuniquem entre si.” (LYNCH, 2011, P.143). No entanto, grupos diferentes se

apropriam do espaço urbano e criam relações diferentes da mesma realidade exterior, a mesma paisagem pode ter significados e ativar memórias distintas para cada indivíduo.

Paisagens Culturais são propriedades culturais e representam a relação entre trabalhos da natureza e do homem, designado no Artigo 1 da Convenção. São ilustrativas da evolução e das formas de ocupação da sociedade humana através do tempo, sob a influência das limitações e, ou oportunidades apresentadas pelo ambiente natural e sucessivas forças sociais, econômicas e culturais tanto externas quanto internas. (UNESCO, 2015 - Tradução livre)

A Pampulha é o primeiro bem cultural do país a receber o título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno. Formado por uma paisagem que agrega quatro edifícios articulados em torno do espelho d'água de um lago urbano artificial, é composto pela Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile (Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o Iate Golfe Clube (Iate Tênis Clube), bens construídos entre 1942 e 1943, e inaugurado na gestão do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Completam esse patrimônio cultural os painéis em azulejos criados por Candido Portinari, esculturas de artistas renomados como Alfredo Ceschiatti e José Alves Pedrosa, e os jardins planejados pelo paisagista Roberto Burle Marx. (IPHAN).

Neste estudo buscaremos pensar propostas contemporâneas para a problemática da edificação Museu x Cassino partindo das contribuições do campo do patrimônio Imaterial para compreender o monumento como um todo, não somente sua estrutura física e estética, mas sua historicidade e função social também constituidores de identidade e memória. O estudo parte da pergunta se a dimensão intangível foi, de fato, considerada nesse processo e quais as suas consequências.

O Museu de Arte da Pampulha

O Museu de Arte da Pampulha é uma das edificações projetadas por Oscar Niemeyer para o Conjunto Moderno da Pampulha, na época concebido como Cassino. O processo de reconhecimento como Patrimônio da Humanidade passa por escolhas e tomadas de decisões que provocam reflexões sobre os conceitos de patrimônio e os valores que são considerados. No Dossiê de candidatura do bem é notável a predileção pelo nome Cassino ao invés de Museu de Arte para a edificação, que funcionou como Cassino por apenas 3 anos e como Museu desde 1957 (Figura 1), ou seja, são mais de 60 anos exercendo a função de Museu. A escolha do nome Cassino em detrimento do Museu

perpassa também pela memória que se deseja evocar através do monumento e pelo esvaziamento de uma instituição.

O Cassino da Pampulha, por exemplo, ofereceu à cidade um luxuoso espaço de lazer e de shows que atraiu a elite da sociedade belorizontina. Sua divisão interna estabelecia um ambiente de jogos e uma pista de dança, além de um restaurante. O Cassino começou a funcionar em 1942, antes mesmo da inauguração oficial do complexo. Manteve seu uso original até 1946, quando foram proibidos os jogos no Brasil. Em 1957, o edifício foi transformado no Museu de Arte da Pampulha, uso que permanece até hoje. (DOSSIÊ, 2014, p.144)

Em ocasião da visita da Missão de Avaliação Técnica (setembro/outubro 2015) à Pampulha, para conhecer e verificar as condições do candidato, a exposição que acontecia no Museu de Arte da Pampulha (MAP) precisou ser interrompida e retirada, para que a comissão pudesse contemplar a estrutura sem interferências. Medidas estas que corrompem a alma da edificação, deixando o esqueleto vazio. Não foi considerado na visita a funcionalidade do edifício, sua vida social e sua relação com a comunidade.



FIGURA 1 - ABERTURA DO XII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, QUE INAUGUROU O MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE, EM 1957. ACERVO: CEDOC/MAP

A não citação do acervo do MAP no Dossiê também demonstra o pouco caso com a instituição e seu legado histórico dos Salões Nacionais de Arte e de projetos consolidados na cidade como o Bolsa Pampulha. O museu abriga em seu acervo histórico as referências a função original do edifício, sendo responsável pela preservação de sua memória e dos objetos remanescentes. Ou seja, o museu da conta de salvaguardar a memória do Cassino, e além disso cumprir ser o único Museu de Arte público de Belo Horizonte, dedicado à arte moderna e contemporânea, garantindo à produção artística da cidade um espaço de fomento e preservação.

O ICOMOS dá um parecer (2016) de que as condições de autenticidade e integridade do conjunto não estão completamente atendidas, e coloca o estado-parte com o compromisso de atender as modificações necessárias para atender a estes critérios. No momento da candidatura a patrimônio mundial, optou-se por uma ideia de “retorno ao original” que despreza o transcurso da existência do objeto como parte integrante do mesmo. A referência da edificação como Cassino despreza por completo os mais de 60 anos de trajetória da edificação, agride a memória da população e coloca a instituição em risco. No projeto de restauração da edificação é instruído a remoção das partes não originais, ou seja, das adaptações feitas para que o edifício abrigasse o museu.



FIGURA 2 - MUSEU PREPARADO PARA RECEBER A MISSÃO TÉCNICA, 2015. ACERVO: CEDOC/MAP

Ao se reconhecer a forma física da edificação (Figura 2), em um estado puro, numa busca de um estado original, autêntico e íntegro, sufoca-se a função social. Se este

esvaziamento não foi intencional por alguma motivação política ou econômica, com a pretensão de dar outro destino a edificação, ele serve muito bem para fomentar esse tipo de disputa, colocando dúvidas sobre a legitimidade do espaço museal. Como o ocorrido em agosto deste ano quando um vereador da cidade postou em suas redes sociais uma foto da edificação dizendo: “na torcida para que o Ministro do Turismo @marceloalvaroantonio consiga levar adiante a ideia de reabertura dos cassinos no Brasil. E que ele reabra essa joia, que não possui a menor vocação para museu.” (Figura 3). O Ministro do Turismo responde à publicação confirmando a existência deste movimento pela volta dos cassinos. O Fórum de Museus de Belo Horizonte soltou uma nota de repúdio à ação do vereador Gabriel Azevedo, no Instagram no dia 20 de agosto de 2020, na qual desqualificava o Museu de Arte da Pampulha e enaltecia a volta dos cassinos no Brasil aventando a hipótese de retorno à função de cassino ao edifício em detrimento a de museu. A nota enfatiza que “tais declarações não condizem com a realidade, revelando o desconhecimento do vereador Gabriel e de alguns de seus seguidores em relação à história e às atividades do referido museu.” O Fórum de Museus finaliza o texto com a questão: “Se o prédio é uma obra de arte, que melhor lugar para se experienciar a arte? Museu, público, aberto e gratuito ou Cassino?” (FÓRUM DE MUSEUS, 2020)



FIGURA 3 - PRINT SCREEN DA PUBLICAÇÃO DE GABRIEL AZEVEDO NO INSTAGRAM DIA 20 DE AGOSTO DE 2020. ACESSO EM: 18/10/2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos legais, a legislação sobre o patrimônio cultural evoluiu muito e contempla problemas contemporâneos, a própria proposta de paisagem cultural tenta dar conta de englobar a dimensão imaterial dos monumentos e sítios arquitetônicos, porém, o que notamos no registro da Pampulha, é que a estruturação do pensamento e dos critérios a serem considerados ainda exaltam os valores puramente formais e materiais, desconsiderando por completo a passagem do objeto pelo tempo, a relação social, as relações internas às edificações, as relações com a cidade, criando um ambiente de disputas entre grupos.

Este ambiente criado pós indicação para a lista da Unesco que nos fazem questionar se essas listas oferecem, de fato, algum benefício as comunidades do entorno aos bens protegidos, uma vez que elas são silenciadas.

A leitura sobre esse processo de reconhecimento da Pampulha pela Unesco e as consequências que este trouxe para o Museu de Arte da Pampulha nos faz pensar propostas que visem diminuir o impacto negativo das práticas patrimoniais. A principal delas é realmente incorporar a dimensão imaterial nas análises dos bens, considerando as edificações e monumentos como lugares, dotados de significado para os cidadãos viventes das cidades onde se encontram. Recolhendo e registrando também as práticas sociais que acontecem nestes espaços. Permitindo que eles se consolidem como patrimônios possuidores de corpo e espírito (CHAGAS).

Referências

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina editora. 2009.
- DOSSIÊ de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. Brasília: IPHAN, 2017. (Dossiês do patrimônio mundial 1)
- DOSSIÊ de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. 2014. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/FMC_dossie_conjunto_moderno_%20da_pampulha.pdf> (acesso em 22/04/2018)
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: Conceitos, Políticas, Instrumentos**. Belo Horizonte, Annablume, 2009.
- CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o Patrimônio Espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina editora. 2009. p.97-111.
- FÓRUM de Museus de Belo Horizonte. **Nota de Repúdio**. Belo Horizonte, 28 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/F%C3%B3rum-de-Museus-de-Belo-Horizonte-109791523853471/> acesso: 17/10/2020.
- LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011
- PARECER ICOMOS. Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 2016. In: DOSSIÊ de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. Brasília: IPHAN, 2017. (Dossiês do patrimônio mundial 1)
- RODRIGUES, Rita Lages; GARCIA, Luiz Henrique Assis; BERNARDES, Ana Karina; MOURA, Maria Tereza Dantas. **Cassino, Museu e Patrimônio Cultural da Humanidade: Polissemia de um objeto**. Anais do evento: V Seminário Ibero-

Depósito Legal: MI2021000134 •

Americano Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte, de 24 a 26 de outubro de 2017.

UNESCO. Operational Guidelines for the Implementation of The World Heritage Convention. 2015. <<https://whc.unesco.org/en/guidelines/>> Acesso em 22 de abril de 2018.

**CRUZEIROS COM MARTÍRIOS EM
MINAS GERAIS**
CRUISES WITH MARTÍRIOS IN
MINAS GERAIS

Recibido: 15.01.2021
Aprobado: 10.02.2021

Daniela Cristina Ayala Lacerda
dcayala@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3874-8439>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

O presente resumo apresenta parte da pesquisa que está sendo desenvolvida desde 2017 sobre o estudo dos Cruzeiros de Martírios em Minas Gerais, bem como o estudo das iconografias dos martírios afixados nos cruzeiros e o levantamento (mapeamento) inicial da quantidade de Cruzeiros de Martírios ainda existentes no estado, para que possamos valorizá-los, preservá-los e divulgarmos o significado destes cruzeiros como obra de arte da cultura popular. Para isso, inicialmente é necessário conhecer um pouco sobre o desenvolvimento do estado de Minas Gerais a partir das migrações ocorridas no século XVIII e conseqüentemente, o incremento das atividades sociais, culturais, arquitetônicas e religiosas, a partir do surgimento dos vilarejos e de regiões densamente povoadas para o período.

Segundo Bazin¹⁵ as regiões da antiga colônia, que viveram um florescimento artístico, ocupam apenas uma parte do território do Brasil atual. Somente os seguintes estados possuem monumentos religiosos da época colonial: Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Maranhão e Pará.

“No século XVIII, o Brasil estava dividido em cinco grandes regiões geográficas: o Extremo Norte, o Nordeste, o Centro, o Interior e o Rio de Janeiro.”¹⁶ O Extremo Norte era composto pelos territórios do Amazonas, Maranhão, Piauí, Ceará e Pará. Segundo Bazin¹⁷ na época, esses estados formavam o grande Estado do Maranhão, independente do Governo Geral do Brasil e fundado em 1621. O Nordeste atingia as regiões do Rio São

¹⁵ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, v. 1, p.23.

¹⁶ *Ibidem*, p.26.

¹⁷ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, v. 1, p.26.

Francisco ao Ceará, “[...] gravitando ao redor da Capitania de Pernambuco, isto é: ao sul Alagoas, e ao norte os atuais Estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. [...]”¹⁸. O Centro possuía as Capitânicas de Sergipe, Ilhéus e Porto Seguro. Segundo Bazin¹⁹ esta região gravitava em torno da Bahia, isto quer dizer que a região ia desde o rio São Francisco até o rio Mucuri.

O Interior era composto pelas regiões sem saída para o mar e conquistadas pelos bandeirantes paulistas: Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. O centro ativo desta região era São Paulo, voltado para o interior, uma vez que o litoral dependia da Capitania de São Vicente.

Em 1706, toda esta região se desligou da obediência ao Governo sediado no Rio, e formou a Capitania Geral de São Paulo, de onde foram desmembradas, em 1720, a Capitania de Minas Gerais, em 1744, a de Goiás, e em 1748, a de Mato Grosso.²⁰

As regiões de Minas Gerais e Bahia são as mais ricas em monumentos religiosos. A região de Minas Gerais em decorrência da imigração branca se tornou por volta de 1740 a região mais civilizada de todo do território brasileiro colonial. “Foi aí que se manifestou pela primeira vez o sentimento nacional que culminou, em 1789, na malograda conspiração da Inconfidência, inspirada pelos enciclopedistas. Foi aí que se desenvolveu a arte religiosa mais original do Brasil, [...]”²¹.

A partir de 1720, a população que dirigiu-se para Minas Gerais se concentrou na parte mais abastada da região, ao sudeste, onde foram surgindo os vilarejos de Nossa Senhora do Carmo (Mariana, 1711), Vila Rica (1711), Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará (1711), São João Del Rei (1713) e Vila Nova da Rainha (Caeté, 1714) e mais ao norte, Tijuco (Diamantina). “Vila Rica foi a sede do Governo, e Mariana, em 1748, tornou-se a do Bispado, criado em Minas naquele ano, pois até então estava vinculada ao do Rio de Janeiro.”²². No ano de 1658 a Capitania Geral do Rio de Janeiro se emancipa. A mesma seria constituída de Paraíba do Sul (ou Capitania de São Tomé), as Capitânicas de São Vicente, Santo Amaro e a do Espírito Santo, resgatada em 1717.

¹⁸ Ibidem, p.26.

¹⁹ Ibidem, p.27.

²⁰ Ibidem, p.27.

²¹ Ibidem, p.27.

²² BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, v. 1, p.27.

“São Paulo e Minas Gerais dela se separam em 1706. Santa Catarina e Rio Grande do Sul foram ligados, em 1738, ao Rio de Janeiro.”²³. Segundo Bazin²⁴ todas essas regiões se comunicavam entre si por mar, mas, na verdade, tanto o ponto de vista econômico, político e cultural, formavam centros autônomos, mais ligados a Metrópole do que entre si.

Assim, explica-se o fato de que a arte barroca brasileira seja constituída de centros independentes onde cada um viu brotarem e se desenvolverem formas originais. Somente as Ordens religiosas, como os jesuítas, beneditinos e franciscanos, que nos seus estabelecimentos espalhados por todo o país, mantinham contacto permanente, criavam formas de arte de caráter inter-regional, com princípios extraídos da metrópole. Portanto, é na arte religiosa secular que se deve buscar as criações mais personalizadas e mais brasileiras.²⁵.

Para dar-se início ao estudo da arte no Brasil colonial, Toledo²⁶ diz que se faz necessário considerar-se, inicialmente, a necessidade de se estabelecer uma cronologia. “Ao mesmo tempo, constata-se a diversificação de polos regionais, o que, por vezes, torna questionável a validade da fixação de limites rígidos no tempo.”²⁷. Segundo o mesmo autor, Lourival Gomes Machado propôs o estabelecimento de três momentos vivenciais.

No primeiro “clara é a impossibilidade material de realizar-se o padrão europeu, embora se apresente viva e exigente a necessidade espiritual; o segundo momento, será aquele em que a possibilidade material já se instalou e o necessário espiritual como tal permanece; no terceiro momento, continuando a não haver entraves materiais, já não há mais como necessidade a estrutura espiritual trazida da Europa e, contudo, permanecemos consciente e voluntariamente na mesma trilha.(MACHADO, 1961 apud TOLEDO²⁸, 1983).

Robert Smith propõe, no livro *Arquitetura Colonial*, a definição de três estilos para a arquitetura religiosa. “Para fins do presente ensaio, a seguinte cronologia será observada: estilo missionário (de 1549 a 1655); estilo monumental (de 1655 a 1760);

²³ Ibidem, p.28.

²⁴ Ibidem, p.28.

²⁵ Ibidem, p.28.

²⁶ TOLEDO, Benedito Lima de. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1. p. 88-319, p.97.

²⁷ Ibidem, p.97.

²⁸ Ibidem, p.97

estilo mundano (de 1760 a 1820).” (SMITH, 1955 apud TOLEDO²⁹, 1983). Toledo³⁰ estabelece três etapas distintas de evolução do Barroco no Brasil. No primeiro momento, as manifestações artísticas procuravam reproduzir os padrões europeus, no entanto não possuíam dos meios necessários. “Esse período inicia-se com o estabelecimento do governo-geral em 1549 e se estende até 1640; engloba o período em que Portugal esteve unido à Espanha (1580-1640).”³¹.

O segundo período é delimitado por dois eventos significativos: Restauração (1640) e mudança da sede do governo (1763).

[...] A segunda metade do século XVIII conheceu o apogeu da riqueza do ouro e as mais originais manifestações da arte barroca brasileira, em oposição à arte luso-brasileira ou arte portuguesa feita no Brasil, manifestações que se estendem até o início do século XIX. Por essa razão podemos encerrar esse período com a Independência – 1822.³²

Resumindo, segundo Toledo³³, ficamos com três períodos: primeiro período (1549-1640); segundo período (1640-1763); terceiro período (1763-1822). Para termos uma visão geral sobre a arte do Brasil colônia devemos ter presente a recomendação de Victor Tapié, “qu’une dénomination traduit seulement la perspective dans laquelle nous orientons nos recherches et qu’elle ne saurait correspondre à une vérité intrinsèque.”³⁴ (TAPIÉ, 1972 apud TOLEDO³⁵, 1983). O mesmo nos alerta que uma denominação – Barroco, no caso – traduz apenas a perspectiva pela qual orientamos nossas pesquisas.³⁶ Toledo³⁷ constata a inadequação dos enquadramentos cronológicos com os estilísticos, tornando descompassadas as designações – arte colonial e Barroco.

O Maneirismo caracteriza a primeira fase das manifestações artísticas no período colonial, sobretudo na arquitetura. No final da era colonial, as manifestações artísticas

²⁹ TOLEDO, Benedito Lima de. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1. p. 88-319, p.97.

³⁰ Ibidem, p.97.

³¹ Ibidem, p.98.

³² Ibidem, p.98.

³³ Ibidem, p.98.

³⁴ “que uma denominação expressa apenas a perspectiva segundo a qual orientamos nossas pesquisas, não correspondendo, portanto, a uma verdade intrínseca”.

³⁵ Ibidem, p. 92

³⁶ Ibidem, p.293.

³⁷ Ibidem, p.293.

mais expressivas estão vinculadas ao Rococó (estilo que floresceu na região de Minas Gerais).

O fim da era colonial não significa o fim das manifestações barrocas, assim como o século XVIII não pode ser identificado com o do período barroco, uma vez que temos obras primas da arte brasileira sendo produzidas no século XIX.

De outra parte, nem sempre a via erudita foi o mais rico canal das manifestações artísticas. A análise da documentação que, de tempos a esta parte, pesquisadores pacientes e minuciosos vêm trazendo à luz, nos revelam a importância do artesão, do mestre-de-obras, do pedreiro, vindos do reino ou aqui formados. [...] ³⁸.

Segundo Toledo ³⁹:

Fica um fato fundamental: por mais de três séculos o Barroco traduziu as aspirações e as contradições da sociedade brasileira, ávida de encontrar seus próprios caminhos. É a arte que dá expressão aos anseios da nação em sua longa busca de auto-afirmação.

³⁸ TOLEDO, Benedito Lima de. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1. p. 88-319, p.293.

³⁹ *Ibidem*, p.293.



CRUZEIRO DE JEQUITIBÁ/MG.

Fonte: foto da autora, 2017

Os cruzeiros surgiram junto com os vilarejos. No Brasil Colonial, bastava erguer um cruzeiro no topo de um morro para se fundar uma cidade. Os cumes da montanha mineira acolheram, desde a chegada das primeiras bandeiras e do alvorecer do ciclo do ouro, o cruzeiro que sugere bênçãos e proteção para os que passam e os que ficam (SANTOS, 2017)⁴⁰. Muitas cidades surgiram desta forma, como as pioneiras Mariana (1696) e Ouro Preto (1698), cuja fundação se assinalou com a celebração de missas ao pé de cruces levantadas na praia do Ribeirão do Carmo e no topo do Morro de São João do Ouro Fino (SANTOS, 2017)⁴¹. Os cruzeiros de martírios mais comuns de se encontrar

⁴⁰ CENTRO DE ARTE POPULAR – *Virgílio Rios: o ofício da madeira*. [Belo Horizonte], 2017. 40 p. Circular Publicitária, p.3.

⁴¹ *Ibidem*, p.3.

em Minas Gerais são os de madeira. Os mesmos eram erguidos como marcos devocionais, demonstração da devoção popular e de como a representação da Paixão de Cristo destacou-se nos séculos XVIII e XIX, atingindo as classes sociais menos favorecidas, cujo sofrimento de Cristo despertava sentimentos piedosos. “A arte sacra popular é característica. Seu aspecto pode ser grosseiro, e o é com frequência, mas a concepção é vária, original e por vezes absurdas; por isso mesmo exprime algo de individual, próprio e intransmissível.”⁴².

“A origem da arte sacra perde-se nas próprias fontes do Brasil e expressa o trabalho resultante do sincretismo racial – branco (europeu), negro (africano), índio (autóctone) – e conseqüente sincretismo religioso. Por assim dizer, o nascimento da arte sacra popular confunde-se com a formação da própria nacionalidade.”⁴³.

O artigo estudado é inédito, visto que até o momento não há bibliografia e pesquisas publicadas cujo tema seja os Cruzeiros de Martírios em Minas Gerais, assim como a iconografia dos martírios afixados nos cruzeiros e o mapeamento inicial da quantidade de cruzeiros ainda existentes no estado. Até o presente momento, foram levantados *in loco*, dezenove Cruzeiros de Martírios nos seguintes municípios e distritos: Belo Horizonte, BR 135 – trevo de Curvelo, Contagem, Itabirito, Jequitibá, Ouro Branco e distrito de Itatiaia, Ouro Preto e distritos de Cachoeira do Campo, Glaura e Lavras Novas, Prados (distrito de Vitorino Veloso/Bichinho), Santa Bárbara (distrito de Brumal), São Brás do Suaçuí, São Gonçalo do Rio Abaixo, São João del Rei e Tiradentes. Ainda foram levantados mais onze Cruzeiros de Martírios nos seguintes municípios e distritos: Caeté, Congonhas (Alto Maranhão), Diamantina, Itabira (distrito de Serra dos Alves), Nova União, Santa Luzia (Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas), São João del Rei (Largo da Cruz), São Sebastião das Águas Claras e Serro, no entanto os mesmos ainda não foram levantados *in loco*. Acredita-se que devam ter mais exemplares em outras localidades.

É de grande importância para o patrimônio artístico e cultural de Minas Gerais e do Brasil, que os Cruzeiros de Martírios sejam sempre lembrados com o devido respeito e reconhecimento, como parte da nossa memória histórica, religiosa, cultural e popular, como parte do desenvolvimento de nossas cidades e tradições. A finalidade deste artigo

⁴² ETZEL, Eduardo. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p.123.

⁴³ *Ibidem*, p.134.

inédito, visto que não há bibliografia e pesquisas publicadas até o momento, cujo tema sejam os Cruzeiros de Martírios em Minas Gerais, foi a tentativa de resgatar a história dos cruzeiros de martírios no Brasil, mais especificamente em Minas Gerais e a busca por seu significado, a fim de valorizá-los como obra de arte da cultura popular. Tal artigo mostrou a partir de contexto histórico, como o desenvolvimento de vilarejos e a busca por locais onde fosse possível estabelecer novos povoados, trouxe a formação de novas sociedades e de suas necessidades de interação e devoção. Os cruzeiros eram construídos como formas de abençoar cidades, proteger povoados, apaziguar almas penadas, como se dizia na cultura celta, mas de forma geral na cultura popular, é um símbolo da crença de um povo em busca da fé daqueles que cumpriam uma promessa ou como agradecimento por graças alcançadas.

Neste trabalho foram levantados 16 Cruzeiros de Martírios em diversas regiões de Minas Gerais, onde é sabido que existem outros que não foram destacados neste trabalho. Estes exemplares apresentam características diferentes entre eles, muitas vezes localizados em encruzilhadas, igrejas, no alto de morros e com alguns mais bem conservados do que outros. Esse trabalho é apenas o começo de um longo caminho que deve ser percorrido e encerra-se com várias questões ainda não discutidas ou levantadas.

Referências

- AZZI, Riolando. A Paixão de Cristo na tradição luso-brasileira. *Revista Eclesiástica Brasileira*, Petrópolis, fasc. 209, p.114-149, mar. 1993.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956. v. 1.
- BOHRER, Alex Fernandes. *Imaginário da Paixão de Cristo: Cultura Artística e Religiosa nos Séculos XVIII e XIX no Alto Rio das Velhas*. 2004. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2004.
- CENTRO DE ARTE POPULAR – *Virgílio Rios: o ofício da madeira*. [Belo Horizonte], 2017. 40 p. Circular Publicitária.
- ETZEL, Eduardo. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO – *Crux, Crucis, Crucifixus: o universo simbólico da cruz*. [Porto Alegre], s.d. 39 p.
- MUSEU VIRTUAL DE MANTEIGAS. Cruzeiros – história e sua origem, _____. Disponível em: <http://museuvirtual.activamanteigas.com/index.php/places/cruzeiros-3/cruzeiros-historia-e-sua-origem/> Acesso em: 3 jun. 2017.

Núcleo de Estudos Açorianos da UFSC. *Restauração do Monumento Santa Cruz*. _____, 2013. Disponível em: <http://nea.ufsc.br/2013/12/18/restauracao-do-monumento-santa-cruz/> Acesso em: 16 dez. 2016.

PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

POEL, Francisco van der. *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil*. Curitiba: Nossa Livraria, 2013.

REÁU, Louis. Seção IV – A Paixão. In: REÁU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano – Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento. Tomo I / vol. 2*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. p. 411-547.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1. p. 88-319.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. Tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZILLES, Urbano. *A significação dos símbolos cristãos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1990.

CRUZEIROS LEVANTADOS

CRUZEIRO DA IGREJA MATRIZ DE SÃO GONÇALO – SÃO GONÇALO DO RIO ABAIXO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA BOA VIAGEM – ITABIRITO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO – ITABIRITO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DE JEQUITIBÁ/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO DISTRITO DE ITATIAIA – OURO BRANCO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DE OURO BRANCO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DE OURO PRETO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO DISTRITO DE CACHOEIRA DO CAMPO – OURO PRETO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO DISTRITO DE GLAURA – OURO PRETO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO DISTRITO DE LAVRAS NOVAS – OURO PRETO/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO DISTRITO DE VITORINO VELOSO (BICHINHO) – PRADOS/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO DISTRITO DE BRUMAL – SANTA BÁRBARA/MG.



Fonte: foto da autora, 2016

CRUZEIRO DE SÃO BRÁS DO SUAÇUÍ/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

Cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora das Mercês – São João del Rei/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DO MORRO DA FORÇA – SÃO JOÃO DEL REI/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

CRUZEIRO DE TIRADENTES/MG.



Fonte: foto da autora, 2017

**UMA REFLEXÃO SOBRE O ENSINO
PATRIMONIAL, A PRESERVAÇÃO E AS PRÁTICAS
CULTURAIS**

A REFLECTION ON HERITAGE EDUCATION,
PRESERVATION AND CULTURAL
PRACTICES

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Nayane Coelho de Laia

nayane_laia@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7437-7538>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Eloiza Mara de Paula Rossoni

eloizaarte@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9933-9570>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

A preservação do patrimônio cultural imaterial surge como uma necessidade de resgatar, ou de manter viva uma tradição, uma cultura, uma ação praticada pelo povo e em comunidade, visto como um componente de valor, pois evidencia a cultura de determinada localidade ou de determinado povo, trazendo conhecimento para quem busca compreender os signos e significados variados sobre patrimônios culturais e entender a sua importância.

O presente texto traz uma reflexão sobre os desafios e os alcances do patrimônio cultural Imaterial, bem como a preservação e o ensino sobre o mesmo. Embasado em Lee Goff, (1990), que vem falando sobre a memória. O Instituto Patrimônio Histórico Artístico e Nacional – IPHAN (2014) que trata sobre a educação patrimonial em espaços comuns ao cotidiano das pessoas. Já Horta, Gutemberg e Monteiro (S/D), em um guia básico nos fala sobre educação patrimonial, “o patrimônio vivo: a dinâmica cultural”.

Dentre as considerações abordadas na convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, ocorrida em Paris, no dia 17 de outubro de 2003 que diz: “Considerando a necessidade de conscientização, especialmente entre as novas gerações, da importância do patrimônio cultural imaterial e de sua salvaguarda, [...]”. (UNESCO 2006, p.04).

Buscamos preservar para que as futuras gerações tenham conhecimento sobre as ações culturais presentes em nosso meio. Preservar patrimônios e tradições implica em

ter respostas que dialogam com a atualidade, respostas que nos fazem compreender diversas ações do presente que tiveram influência cultural no passado, podendo citar o nome de uma rua, as características de um festejo, a composição gastronômica de determinada região, a música e a dança regional, os linguajares (modos como as pessoas dialogam), e além de muitas outras coisas que aprendemos ou em algum momento vivenciamos.

Ao tratar sobre o patrimônio cultural brasileiro, Horta, Gutemberg e Monteiro (S/D, p. 05), falam sobre a diversidade cultural e o patrimônio vivo ao referirem que:

Existem outras formas de expressão cultural que constituem o patrimônio vivo da sociedade brasileira: artesanatos, maneiras de pescar, caçar, plantar, cultivar e colher, de utilizar plantas como alimentos e remédios, de construir moradias, a culinária, as danças e músicas, os modos de vestir e falar, os rituais e festas religiosas e populares, as relações sociais e familiares, revelam os múltiplos aspectos que pode assumir a cultura viva e presente de uma comunidade. (P. 5)

Preservar a cultura e a tradição do patrimônio cultural imaterial nos possibilita manter viva a memória dos ensinamentos que foram e que ainda são passados de geração em geração e entender que isso faz parte de um processo contínuo. Para tanto, esse processo contínuo muitas das vezes só está registrado na memória das pessoas. Lee Goff (1990, p. 428 apud GOODY, 1977a, p. 35), “lembrou-o recentemente com pertinência: “Na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana”.

Manter uma tradição pautando-se em memórias e aprendizados cotidianos passados de uma geração a outra é sinônimo de zelo com a história que nos cerca, essa história, narrativa, ou tradição oral, que é transmitida de uma geração a outra, muito presente nas tradições populares, faz com que remete a história e mantenha viva cultura de um povo. A cultura só existe porque é praticada em comunidade e essa ação, faz com que tenha força e sentido de existência.

Pensamos então nas possibilidades sobre dialogar a preservação do patrimônio cultural imaterial como uma ferramenta de conhecimento e conscientização para as futuras gerações. Ao tratar sobre os bens culturais inseridos nos espaços de vida das pessoas, o IPHAN-Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. (IPHAN, 2014,

p.21)⁴⁴ referencia que:

“Na mesma direção, é fora de dúvida que as experiências educativas são mais efetivas quando integradas às demais dimensões da vida das pessoas. Em outras palavras, devem fazer sentido e ser percebidas nas práticas cotidianas”.

Conhecer e compreender os patrimônios culturais, sobretudo o que está próximo geograficamente e inserido no nosso cotidiano por meio da educação patrimonial, faz com que tenhamos mais discernimento para apreciar e valorizar todo tipo de manifestação cultural existente, pois nestas diversas ações culturais, existe um pertencimento todo especial para as pessoas que fazem daquela prática uma ação cultural, daí a importância de existência e continuidade da mesma, podendo fazer parte do cotidiano ou do calendário festivo de uma comunidade, e que para estes, é de extrema importância à realização e à manutenção da manifestação cultural.

Reconhecer-se como sujeito dentro de um contexto cultural e social, propicia entender os processos constitutivos de uma cultura local. Porém são as vivências culturais que viabilizam aprendizados mais profundos que nenhuma bibliografia pode proporcionar: a transmissão oral e a realidade de uma comunidade cultural. Conhecer uma comunidade, ver a dinâmica de seu dia, conhecer as pessoas, seu gestual, é uma forma ímpar de contribuir na construção do conhecimento e manutenção de uma cultura. E ainda uma construção de caminhos para que as pessoas signifiquem essas vivências, enquanto construção de conhecimento da sua própria identidade cultural. Mesmo que não se tenha o sentimento de pertencimento dessa comunidade, será despertado um processo de entendimento sobre a dinâmica constituinte de histórias e memórias que compõem a história e raízes da cultura daquela comunidade.

Vivenciar e perpetuar os espaços culturais tem sua importância e carregam em contraponto, em meio a todos os tipos de tecnologia da sociedade contemporânea: a simplicidade e a convivência comunitária. Convivência essa repleta de memórias, afeto e desejo de perpetuar para as próximas gerações do fazer cultural. E esse entendimento do valor cultural dessas comunidades é de vital importância, para que as presentes e futuras gerações signifiquem o patrimônio material ou imaterial e tenham pelas mesmas o

⁴⁴ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_Educacao_Patrimonial_m.pdf Acesso em: 20/01/2021 às 14:22 horas.

sentimento de respeito. E trilhe caminhos que promovam ações de valorização e preservação dessas culturas.

Referências

- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. GRUNBERG, Evelina. MONTEIRO, Adriane Queiroz. GUIA BÁSICO DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL. MUSEU IMPERIAL DE PROM - IPHAN – MINC. APRESENTAÇÃO: Luiz Antônio Bolcato Custódio e Maria de Lourdes Parreiras Horta. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia_educacao_patrimonial.pdf. acesso em 20/01/2021 às 15:44 horas.
- IPHAN. EDUCAÇÃO PATRIMONIAL Histórico, conceitos e processos. 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_EducacaoPatrimonial_m.pdf > Acesso em: 20/01/2021 às 14:22 horas.
- LE GOFF, Jacques, 1924. História e memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão. [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)
- UNESCO. CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL
- IMATERIAL Paris, 17 de outubro de 2003. Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf> acesso em 20/01/2021 às 19:34 horas.

**RENDA BÁSICA UNIVERSAL E O
PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: TEORIA E
IMPACTO NA PRESERVAÇÃO DOS SABERES**

UNIVERSAL BASIC INCOME AND
IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE:
THEORY AND IMPACT ON THE
PRESERVATION OF KNOWLEDGE

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Rachel Myrrha de Paula e Silva Neves

rmyrrhaneves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6381-5950>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

O objetivo do trabalho é instigar o debate sobre as implicações e o potencial impacto da implementação de programas de renda básica universal na proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral pelos mestres, proporcionando, conseqüentemente, a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial e o desenvolvimento sustentável.

Tendo como base o objetivo traçado, o papel da cultura no desenvolvimento sustentável deve ser destacado. A importância da cultura nesse contexto foi reconhecida pela primeira vez em uma declaração da *World Conference on Cultural Policies*, de 1982, mas em documentos base do desenvolvimento sustentável, o conceito se limitou quase exclusivamente às dimensões ecológica, social e econômica, mencionando significativamente apenas a proteção de culturas não-hegemônicas. Mudanças mais expressivas e em nível político só começaram a surgir na primeira década do século XXI, quando as dimensões culturais da sustentabilidade passaram a ser reconhecidas em convenções da UNESCO (AUCLAIR; FAIRCLOUGH, 2015). Entretanto, apesar desse maior e recente reconhecimento, numerosos atores em níveis internacionais, nacionais e locais ainda resistem em integrar cultura e patrimônio à agenda da sustentabilidade e a inclui-los em suas políticas públicas. De acordo com Elizabeth Auclair e Graham Fairclough, o desafio de se incorporar a cultura de forma mais enfática ao discurso do desenvolvimento sustentável se deve, em parte, ao caráter complexo e multidisciplinar dos dois conceitos (AUCLAIR; FAIRCLOUGH, 2015).

Em sua publicação *Theory and Practice in Heritage and Sustainability*, da coleção *Routledge Studies in Culture and Sustainable Development*, Auclair e Fairclough apresentam os diversos e múltiplos papéis da cultura no desenvolvimento sustentável, destacando que a essência da cultura no desenvolvimento sustentável se apresenta em “diversos contextos temáticos, representando uma ampla variedade de práticas e processos (ex.: vida cotidiana, meios de subsistência e estilos de vida, práticas artísticas, experiências estéticas, patrimônio, turismo)” (AUCLAIR; FAIRCLOUGH, 2015, p. viii, tradução nossa). Considerando essa colocação, o patrimônio, com toda sua imaterialidade, é parte fundamental da essência da cultura e a relação entre os dois conceitos fica ainda mais clara quando consideramos o conceito de patrimônio dado por Laurajane Smith, citada na publicação *Conceitos-Chave de Museologia do International Council of Museums*, como um “processo cultural ou o resultado daquilo que remete aos modos de produção e de negociação ligados à identidade cultural, à memória coletiva e individual e aos valores sociais e culturais” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.77).

Auclair e Fairclough (2015) também demonstram em seus estudos de caso essa relação intrínseca mencionada e complementam dizendo que, além de suportar e transmitir cultura, o patrimônio é, ao mesmo tempo, culturalmente e socialmente definido e construído, podendo ser considerado o fio condutor da sustentabilidade. A partir de todas as definições mencionadas, pode-se perceber a clara referência à imaterialidade do patrimônio, particularmente se considerarmos a definição de patrimônio imaterial dada pela UNESCO na publicação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, em seu Artigo 2º (UNESCO, 2003):

Entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural.

Vale mencionar, ainda, a conexão do patrimônio cultural imaterial com a sustentabilidade mencionada nessa publicação da UNESCO, quando considera a “importância do patrimônio cultural imaterial, crisol da diversidade cultural e garante do desenvolvimento sustentável” (UNESCO, 2003).

Diante do contexto contemporâneo de globalização, do prognóstico de um futuro de extrema desigualdade desencadeados por fatores socioeconômicos e tecnológicos (CHOHAN, 2017), os saberes, tradições e manifestações específicos de cada cultura se

encontram em risco de desaparecimento, o que corrobora com uma preocupação ainda maior e crescente com o desenvolvimento sustentável. Sua importância pode ser exemplificada pela metáfora apresentada por Regina Abreu (2003, p.84) de que “quando morre um ancião numa comunidade tradicional, queima-se uma biblioteca inteira”. Ao final do século XX, aparentemente movida pelo temor de perda de referências importantes, a UNESCO, em 1993, desenvolveu um programa em escala global de valorização dos mestres em diferentes ofícios (ABREU, 2003).

O programa, denominado *Tesouros Humanos Vivos* visava, entre outras coisas, incentivar os Estados-Membros a concederem reconhecimento oficial a portadores de tradição com alto grau de conhecimento e habilidades, contribuindo assim para a transmissão dos seus saberes às gerações mais jovens (UNESCO, 1993). O programa foi descontinuado e abarcado de forma mais global na Convenção de 2003, com uma definição de patrimônio cultural imaterial mais ampla mencionando, em seu Artigo 15º, o reconhecimento dos mestres de ofícios na descrição de uma atividade de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, em que os Estados-parte devem desenvolver esforços para “assegurar a mais ampla participação possível das comunidades, grupos e, se for caso disso, indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio” (UNESCO, 2003).

Seguindo a recomendação da UNESCO, alguns países implementaram projetos similares, como por exemplo, a França em 1994 com o sistema *Mestres da Arte*, a República Checa em 2001 com o programa *Portadores de Tradições das Artes Populares e Artesanatos*, assim como Senegal em 2006, Nigéria em 2007, Camboja e Mongólia, ambos em 2010 (DRONJÍC, 2017, tradução nossa). Já no Brasil, o projeto de Lei PL 1786, que institui a Política Nacional Griô para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral, foi elaborada em 2011 com base em experiências já existentes em âmbito estadual. Ainda em tramitação na Câmara de Deputados, sua última atualização foi no ano de 2014 (BRASIL, 2011). Faz-se necessário, entretanto, destacar o papel pioneiro de países da Ásia oriental no reconhecimento dos saberes de mestres, que serviram de inspiração para a UNESCO (ABREU, 2003), como o Japão, que desde a década de 1950 criou o título de *Tesouros Vivos Nacionais*, ou *Ningen Kokuho* (ARNOVE; MATSUDA, 2009; MARAINI, 1974), seguido pela Coreia do Sul, com a implementação em 1964 do seu sistema *In-Ganmunhwajae*, pelas Filipinas em 1973 e pela Tailândia em 1985 (ABREU, 2003; DRONJÍC, 2017, tradução nossa).

Os projetos e propostas, tanto os pioneiros orientais, quanto os desenvolvidos a partir do programa da UNESCO, de forma geral se baseiam em avaliações e seleções de órgãos, conselhos e comitês competentes e, conforme foi definido pela UNESCO no Artigo 11º da publicação de 2003, é uma das funções dos Estados-Parte “identificar e definir os diversos elementos do patrimônio cultural imaterial presentes em seu território, com a participação das comunidades, grupos e organizações não governamentais pertinentes” (UNESCO, 2003). De forma geral, as pessoas, ou mestres, são selecionadas com base em suas realizações e competências, se baseando, também, no valor das tradições e expressões, suas raízes nas tradições culturais e sociais, seu caráter representativo para uma determinada comunidade, bem como seu risco de desaparecimento (ABREU, 2003; UNESCO, 1993). Enquanto esse sistema de tesouros humanos vivos busca promover personalidades culturais de destaque e conscientizar o público para a proteção do patrimônio cultural imaterial, essa identificação e seleção, assim como a Lista do Patrimônio Mundial, pode resultar em grandes esforços de reconhecimento.

Ao determinar quem ou quais práticas devem ser consideradas patrimônio, podem ser gerados efeitos de inclusão e exclusão, pois esse sistema concede seletivamente reconhecimento e recursos financeiros a alguns, podendo privar determinados indivíduos, grupos sociais ou étnicos (ABREU, 2003; MAAGS, 2018). Esses efeitos de inclusão e exclusão se tornam ainda mais relevantes quando consideramos a patrimonialização de pessoas como a tentativa de representar a totalidade de uma manifestação ou cultura, conforme coloca Regina Abreu (2003, p.93): “A perspectiva totalizadora do discurso em torno dessa modalidade de patrimônio não se completa à medida que cada “pessoa tombada” parece emitir um ruído próprio, quebrando qualquer pretensão homogeneizadora”. Ademais, esses efeitos também são potencializados quando a seleção dos mestres agraciados ocorre em países com regime autoritário, como declara Christina Maags (2018, pag.1, tradução nossa), “patrimônio é inerentemente político”, podendo ser “empregado como uma ferramenta de governabilidade para regular e governar conflitos sociais em qualquer contexto político”.

Dentre as propostas contemporâneas para o desenvolvimento sustentável, destaca-se o sistema de Renda Básica Universal, uma ideia que vem atraindo um interesse cada vez maior no ambiente político como uma possível forma de combater um futuro cenário de extrema desigualdade (CHOHAN, 2017). A Renda Básica Universal (RBU) é uma

renda paga pelo estado periodicamente a cada cidadão ou residente de uma sociedade, incondicionalmente, como um direito individual de cidadania. Em outras palavras, é uma quantia paga a todos os indivíduos independentemente da sua situação de trabalho, registro de emprego, disposição para trabalhar, situação financeira, estado civil e existência de outras fontes de renda (CHOHAN, 2017; FITZPATRICK, 1999; RAVENTÓS, 2005; VAN PARJIS, 1995).

As raízes históricas da RBU podem ser rastreadas e relacionadas de maneira mais genérica no livro *Utopia* de Thomas Moore de 1506, mas foi a partir de Thomas Paine, em seu panfleto de 1796 denominado *Agrarian Justice*, que essa ideia tomou corpo, sendo revisitada, desde então, por diversos pensadores e economistas, incluindo Charles Fourier, Abraham Lincoln e Bertrand Russell. Apesar de antiga e assumindo diferentes nomenclaturas, a proposta se manteve limitada à academia e confinada, com poucas exceções, à Europa até o final do século XX, sendo agora mais conhecida em sindicatos e círculos sociais e políticos do mundo todo. A RBU está se tornando uma ideia cada vez mais atraente no século XXI, uma vez que os resultados negativos e de extrema desigualdade do neoliberalismo não podem ser disfarçados (CHOHAN, 2017; RAVENTÓS, 2005) e, conforme destacado por Philippe Van Parijs (2004, p.8, tradução nossa), “a renda básica é uma daquelas poucas e simples ideias que devem e irão fortemente moldar, primeiramente o debate e, em seguida, a realidade do novo século”.

Tendo em vista o grande esforço para reconhecimento e a seletividade condicional e subjetiva dos programas de tesouros vivos existentes, principalmente no que tange ao efeito de inclusão e exclusão gerado por essas condições, faz-se necessária e urgente uma análise das vantagens e desvantagens do modelo de Renda Básica Universal para o setor cultural, avaliando, mais especificamente, seu impacto na vida dos mestres e aprendizes. Melhor dizendo, sugere-se analisar o potencial, de forma mais abrangente, da substituição desse modelo condicional pelo sistema incondicional de RBU na proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral pelos mestres, proporcionando, conseqüentemente, a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial e o desenvolvimento sustentável.

Referências

ABREU, R. “Tesouros Humanos Vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural: notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestres da Arte”. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. (In *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*), 1 ed., pp. 83-96.

- ARNOVE, R.; MATSUDA, R. **Japanese “Living National Treasures” in the Arts**, vol. 27, no. 2, pp. 45-54. Education and Society, 2009.
- AUCLAIR, E.; FAIRCLOUGH, G. **Theory and Practice in Heritage and Sustainability: Between past and future**. New York: Routledge, 2015. 237 p.
- BRASIL. **Projeto de Lei PL1786/2011**, de 06 de julho de 2011. Institui a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. Brasília, 06 jul. 2011. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=511689>. Acesso em: 27 out. 2020.
- CHOHAN, U. **Universal Basic Income: A Review**, SSRN Electronic Journal, 2017. DOI: 10.2139/ssrn.3013634.
- DESVALLÉES, A; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: ICOM: Armand Colin, 2013. p.79-81. Disponível em: < http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf >. Acesso em: 30 out. 2020.
- DRONJIC, M. **An Outline of the Republic of Korea’s Intangible Cultural Heritage Safeguarding Framework**, vol. 22, pp. 9-24. Etnološka istraživanja, 2017. Disponível em: <https://hrcak.srce.hr/197953>. Acesso em: 03 Nov.2020.
- FITZPATRICK, T. **Freedom and Security: An Introduction to the Basic Income Debate**. London: Macmillan Press, 1999. 248 p.
- MAAGS, C. **Struggles of recognition: adverse effects of China’s living human treasures program**, International Journal of Heritage Studies, 2018. DOI: 10.1080/13527258.2018.1542330.
- MARAINI, F. **Monumenta Nipponica**, vol. 29, no. 4, pp. 495–496. JSTOR, 1974. Disponível em: www.jstor.org/stable/2383905. Acesso em: 25 Out. 2020.
- RAVENTÓS, D. **Basic Income: The Material Conditions of Freedom**. London: Pluto Press, 2005. 238 p.
- UNESCO. **Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.
- UNESCO. **Guidelines for the Establishment of National “Living Human Treasures” Systems**. Paris: UNESCO, 1993. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-EN.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.
- VAN PARJIS; P. **Basic Income: A Simple and Powerful Idea for the Twenty-First Century**, vol. 32, no. 1, pp. 7-39. Politics & Society, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1177/0032329203261095>.
- VAN PARJIS; P. **Real Freedom For All: What (If Anything) Can Justify Capitalism?**. Oxford: Clarendon Press, 1995. 343 p.

**CINEMATECA PARAENSE: DEZ ANOS DE
PESQUISA EM CINEMA E PRESERVAÇÃO DO
PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL**

CINEMATECA PARAENSE: TEN YEARS OF
RESEARCH IN CINEMA AND
PRESERVATION OF AUDIOVISUAL
HERITAGE

Recibido: 15.01.2021

Aprobado: 10.02.2021

Ramiro Quaresma

ramiro.quaresma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5545--1210>

Escola de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

O cinema é a arte da inovação em sua essência, no sentido técnico e estético. A arte de contar histórias em uma narrativa de imagens montadas que criam um tempo e espaço próprios. A soma de todas essas obras cinematográficas em mais de 100 anos de história conta a história do mundo criando um universo mítico e fantástico. Essas histórias em películas, fitas, ondas eletromagnéticas e, hoje, pela internet são parte indissociável da nossa compreensão de mundo. São documentos de imagens em movimento mas também fuga e escapismo para aqueles, que como eu, se abrigaram nesses filmes para construir sua trajetória de vida. O presente relato é como um filme, edito as principais passagens, seleciono os melhores trechos e omito outros para criar uma narrativa em fluxo sobre minha trajetória como pesquisador de cinema. O diegese do cinema pode ser também uma inspiração para a edição pedagógica da nossa própria história, assim como em cada documentário existe um pouco de ficção e nem por isso deixam de ser um fragmento de realidade.

As salas de cinema e as locadoras de vídeo foram meu refúgio adolescente, um espaço de afeto e aprendizado. As reproduções em cópias das fitas preferidas foram uma primeira versão de um arquivo de filmes, uma coleção de fitas VHS para sessões ininterruptas de cinefilia. Essa fuga se converteu no futuro em ofício, as revistas e livros sobre cinema eram uma formação empírica e caótica. Esse “tempo perdido” neste cineclubes íntimo hoje interpreto como um período de formação cinematográfica. Como o método de Truffaut, assistir três filmes por dia, todos os dias. Estudar cinema de forma acadêmica não era viável na minha realidade nos anos 1990 em Belém, Pará, Amazônia, Brasil. Acabei optando pela Comunicação Social pela aproximação conceitual com o cinema e audiovisual mas sempre frequentando todos os festivais, cursos e cineclubes de

cinema que por vezes ocorriam em Belém, onde a produção cinematográfica começava a surgir potente no final dos anos 1990 e início dos 2000.

No ano 2004 em viagem para Portugal conheci a Cinemateca Portuguesa, um museu do cinema português, com várias salas de exibição com programação de clássicos do cinema mundial onde assisti mostras de David Lynch, Coppola, John Cassavetes e dezenas de filmes portugueses. A infraestrutura e o cuidado para preservar a história do cinema em Portugal, a preocupação didática em exibir os clássicos em projeções de obras restauradas foi tocante. O respeito pelo cinema e pelo espectador, o cuidado com a preservação dos filmes, projetores, cartazes e documentos, a compreensão que uma cinemateca é muito mais que um acervo de filmes, é um monumento ao cinema. Ali naquele museu do cinema estava guardada a identidade de um povo, a memória de um lugar. Voltando à Belém recebi um convite para trabalhar como pesquisador no Museu da Imagem e do Som do Pará. Já conhecia o MIS-Pará desde 1999 quando fiz meu trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social sobre o Sistema Integrado de Museus, órgão da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, do qual o MIS-Pa faz parte. Minha primeira função foi identificar o acervo e depois comecei a trabalhar em design gráfico e nos projetos de captação de recursos do museu. Lá conheci os filmes de Líbero Luxardo e os cinejornais de Milton Mendonça, pioneiros do cinema paraense. Um novo cinema entra no espectro de obras cinematográficas, filmes com uma conexão com a minha memória e identidade.

Particpei pelo MIS-Pará do 26º Congresso da FIAF, Federação Internacional de Arquivos de Filmes, sediado pela Cinemateca Brasileira. As duas instituições marcaram a partir daí profundamente minha vida de pesquisador do cinema. A FIAF pela compreensão do cinema como patrimônio da humanidade e a Cinemateca Brasileira a guardiã do nossa memória cinematográfica. Em 2006 estagiei na Cinemateca Brasileira pelo projeto de intercâmbio do Sistema Integrado de Informações Audiovisuais que mapeava o cinema brasileiro. De volta do estágio elaborei e aprovei os projetos de implantação do Laboratório de identificação de películas e de restauro dos filmes em branco e preto do Líbero Luxardo⁴⁵, ambos em 2006, onde os títulos “Perde o Pará seu Grande Líder” (1959), “Um dia qualquer” (1965), “Belém do Pará” (1966) e “Marajó - Barreira do Mar” (1966/1967) foram restaurados e digitalizados pela Cinemateca

⁴⁵ <http://www.overmundo.com.br/overblog/restauro-da-colecao-libero-luxardo-mis-pa>

Brasileira, Além desses projetos deixei o esboço do projeto de celebração dos 100 anos de nascimento de Líbero Luxardo.

A ideia de criar um site sobre o cinema paraense já havia nascido mas foi ficando em estado de espera por conta do meu envolvimento em projetos de pesquisa em música e artes visuais. No ano de 2009 com o aperfeiçoamento da plataforma Wordpress e a internet 2.0, mais interativa e com uma plataforma intuitiva e simplificada para criação, publicação e manutenção de websites, era o momento de criar este espaço sem grandes custos e equipe reduzida. O primeiro passo foi organizar os arquivos, informações e mapear a produção audiovisual no Pará dispersa na internet. A entrada da **Cinematoteca Paraense**⁴⁶ no ciberespaço em Novembro de 2010 foi um marco pessoal e uma responsabilidade com a pesquisa, os realizadores e as informações compartilhadas. Ser independente de instituições públicas e privadas, ser o idealizador, curador e pesquisador nos deixa mais livres para as escolhas e rumos da pesquisa mas não diminui a cobrança interna e externa.

Em 2012, depois de várias tentativas frustradas, conseguimos patrocínio para um projeto da Cinematoteca Paraense, a exposição e mostra **Cinema no Pará: História e Memória**⁴⁷. Em um espaço cultural de Belém com galeria de arte e sala de cinema realizamos o projeto em parceria com o Museu da Imagem e do Som do Pará. A exposição de projetores e câmeras, objetos de cena, storyboards de filmes, cartazes ficou dois meses em exposição e fez parte da programação da Semana de Museus. A mostra de filmes ocupou durante uma semana o Cine Líbero Luxardo, principal cinema de arte de Belém. O fluxo de visitas ao site, revisto e atualizado para o evento, passou de dezenas para milhares de acessos ao mês.

Minha parceira de vida e projetos, a museóloga Deyse Marinho e desde então coordenadora de pesquisa do projeto, fez a defesa de sua monografia sobre o MIS-Pará em 2013, intitulada “Museu da Imagem e do Som do Para: lugar de memória e esquecimento” e que traça uma linha históricas das gestões do museu e analise seus acervos e projetos de preservação ao longo de cinco décadas. Esse trabalho foi a base de nossa nova metodologia de pesquisa e catalogação, a reformulação de nossa missão e objetivos e o novo rumo em direção à preservação do patrimônio audiovisual. Ainda no

⁴⁶ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/>

⁴⁷ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/projetos/cinema-no-para-historia-e-memoria/>

ano de 2013 realizamos, novamente em parceria com o MIS-Pará, a primeira **“Semana de preservação do patrimônio audiovisual”**⁴⁸ em outubro de 2013 em alusão ao Dia do patrimônio Audiovisual, 27 de outubro, estabelecido pela UNESCO. Nesta edição foi realizada uma oficina de preservação audiovisual, uma mesa de discussão sobre o tema e o lançamento do livro “Manual de preservação de acervos fílmicos” de José Maria Pereira Lopes, profissional da TV Cultura de São Paulo, referência brasileira em acervos fílmicos. A segunda edição ocorreu em 2014, desta vez em parceria com a TV Cultura do Pará e a UFPA 2.0, com oficina de gestão de CPDOCs (acervos de redes de televisão), mesas de debate e comunicações.

Em 2013 ingressei no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA com um projeto de pesquisa sobre o projeto que defendi em 2015 com a dissertação **“O site Cinemateca Paraense e a preservação virtual do patrimônio audiovisual”**⁴⁹, nela faço um percurso cartográfico da minha trajetória de pesquisa em cinema no site e uma proposta de história do cinema realizado no Pará desde os anos 1960, além de uma narrativa de todo o processo de idealização, pesquisa e arquitetura da informação da Cinemateca Paraense. Com mais de 20 entrevistas em texto e vídeo e uma catalogação inédita da filmografia paraense o trabalho pioneiro no tema. Como desdobramento visual da minha dissertação criamos o projeto da exposição **“Linha do tempo: 60 anos de cinema paraense”**⁵⁰ (2016) exibida na Galeria Elétrica, espaço no porão da sede do casarão que era nossa residência e sede da Cinemateca Paraense, que também utilizámos para sessões de cinema e bate-papos⁵¹.

Ingressei em 2019 na Escola de Belas Artes da UFMG para cursar Doutorado em Cinema e apresentei como projeto de tese uma proposta de revisão da história do cinema do Pará sob a perspectiva decolonial de estudos do cinema que contemplem a realidade sócio, econômica e política da realização audiovisual no estado do Pará, incluindo e indo além de sua dimensão documental, poética e estética. Os dez anos da pesquisa serão celebrados em um período de incertezas com os rumos do audiovisual no país, mas com

⁴⁸ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/projetos/semana-de-preservacao-do-patrimonio-audiovisual/>

⁴⁹ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/2015/08/18/cinemateca-paraense-e-tema-de-dissertacao-de-mestrado/>

⁵⁰ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/projetos/linha-do-tempo-60-anos-de-cinema-paraense/>

⁵¹ <https://cinematecaparaense.wordpress.com/projetos/sala-de-cinema/>

uma convicção firme na importância da pesquisa sobre o patrimônio artístico e cultural para a compreensão do passado e na elaboração de propostas para a preservação da identidade cultural para as futuras gerações de artistas e cidadãos.

Referências

FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MARINHO, Deyse. Museu da Imagem e do Som: lugar de memória e esquecimento. Trabalho de conclusão de curso Bacharelado em Museologia –UFPA. 2013.

SILVA, Ramiro Quaresma da. O Site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas. 2015. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em Artes.

**REFLEXÕES ACERCA DO SIMBÓLICO
DA PAISAGEM: APAGAMENTOS NO LARGO DO
ROSÁRIO DO CURRAL DEL REI**

REFLECTIONS ABOUT THE LANDSCAPE
SYMBOLIC: DELETIONS ON THE ROSARY
OF CURRAL DEL REI

Recibido: 15.01.2021
Aprobado: 10.02.2021

Tiago da Cunha Rosa
tiagocunhar@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9579-9473>
Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

A sobreposição das camadas de tempo deixa profundas marcas no espaço construído (ou mesmo desconstruído), e uma observação atenta a estes espaços permite não somente a leitura, a redescoberta e o eventual resgate destes espaços através de metodologias de restauração ou de reconstituições digitais, mas a retomada dos valores simbólicos implícitos nestes espaços, entendendo a cidade como um espaço de conflitos, através do conceito de palimpsesto.

O espaço das cidades, gradualmente ocupado, edificado e alterado pelas sociedades, enquanto espaço construído, carrega em suas edificações, em seus espaços construídos e livres uma ‘materialidade edificada, que se reveste de forma, função e significado.’ (PESAVENN, 2004, p. 2). Desta maneira, tais significados e valores simbólicos podem ser lidos através das marcas edificadas nas diversas camadas do espaço. A este respeito, PESAVENN (2004) define que o palimpsesto

(...) é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos os séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação. (PESAVENN, 2004, p. 2)

Através dessa definição de palimpsesto, ‘Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escondeu, mas que deixou vestígios que podem

ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida (PESAVENN, 2004, p. 2)

Tal ponto de vista fornece uma importante chave conceitual, que permite e pensar a cidade como uma sobreposição em camadas, que por não serem totalmente apagadas, se coadunam na conformação do presente edificado e assim, entender a paisagem urbana como ‘paisagem social, fruto da ação da cultura sobre a natureza, obra do homem a transformar o meio ambiente (PESAVENN, 2004, p. 3). E, portanto, a materialidade da forma urbana, seu traçado, seus espaços edificados e livres, compõem um ‘palimpsesto de formas, que remetem à imagem arcaica do tecido ou trama na qual se superpõem várias camadas, mais ou menos aparentes, se não invisíveis de todos’ (PESAVENN, 2004, p. 3)

O que se destaca por fim, é a possibilidade, e sobretudo a necessidade, de que se observe o palimpsesto da urbes não somente em busca de funções, de formas, e de materialidades de diferentes temporalidades que sobreviveram explícitas, numa superfície visível, é necessário que o olhar do pesquisador se debruce sobre aquilo que é ‘implícito e o invisível à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído e pressuposto, o transformado, o desaparecido e o lacunar, o ausente’ (PESAVENN, 2004, p. 3)

A este respeito, torna-se indispensável investigar os valores simbólicos e memórias dos quais a paisagem (construída ou natural) é imbuída, visto que a partir do momento em que pode ser entendida como um produto das sociedades que ocupam o território e atribuem importância, logo carrega símbolos, ícones e outros elementos portadores de significância cultural.

Segundo LUCHIARI, a análise e compreensão das paisagens vernaculares é importante por possibilitar valores simbólicos que levam a um vislumbre do sujeito oculta na paisagem, ou seja, ‘o modo de produção que impregna as práticas sociais e faz surgir ou organizam territórios valorizados ou repugnantes.’ (LUCHIARI, 2001 apud COSTA p.2). Desta maneira, não somente as paisagens oficiais, incorporadas ao traçado das cidades, mas as paisagens excluídas e marginalizadas por seu aspecto estético, também carregam consigo um forte aspecto simbólico. (COSTA, 2008, p.2)

Já TUAN (1983) aponta que “a amplitude da experiência ou conhecimento pode ser direta e íntima, ou pode ser indireta e conceitual, mediada por símbolos” (TUAN, 1983:07 APUD COSTA, 2008, p. 2). Desta maneira, percebe-se que as práticas e saberes das

sociedades moldam seus respectivos territórios, inserindo símbolos que conectam o subjetivo ao espaço, de modo que, sob uma visão advinda da geografia, paisagem e memória são conceitos que interferem de forma recíproca um no outro, ‘a paisagem faz parte da realização humana, eivada de um significado pleno no seu sentido fenomenológico.’ (COSTA, 2008, p.3)

Assim, se conjugam memória e paisagem num ‘conjunto de signos que estruturam a paisagem segundo o próprio sujeito e refletindo uma composição mental resultante de uma seleção plena de subjetividade a partir da informação emitida por seu entorno.’ (COSTA, 2008, p.4) Desta maneira,

a paisagem vernacular atesta a relação que um determinado grupo social mantém com o lugar, expressando a sua formação e continuidade, mantidas através de práticas culturais que podem ser representadas por exemplo, através dos complexos industriais, dos povoados rurais, das reservas indígenas, dos lugares sagrados, dos parques naturais etc. Cada um dos exemplos enunciados contém uma variedade de elementos de ordem natural ou cultural associados a uma prática cultural que definem um conjunto de símbolos que expressam a memória do lugar. (COSTA, 2008, p.5)

A partir do entendimento da paisagem enquanto portadora de memórias, é possível buscar um sentido identitário para as relações os grupos sociais e o espaço. Esta relação é mediada “pelas práticas sócio-espaciais que irão envolver aculturamentos e adaptações por meio de artificializações da natureza e naturalização do artificial”. (GOMES 2001, APUD COSTA, 2008, p. 6)

Alguns bons exemplos destas práticas, podem ser dados pelas festas de padroado, as congadas, festas das irmandades negras de influência africana, que com seus batuques, seus ritmos, seus trajes e símbolos que de maneira simultânea acabam por produzir uma ‘paisagem material e imaterial. Material quando apresenta o cenário da festa, parado ou em movimento, percebido através dos sentidos. Já sua imaterialidade comporta a memória que foi construída e transmitida através das interpretações do passado.’ (COSTA, 2008, p. 11)

Conceituados os valores simbólicos da paisagem urbana, e de como o palimpsesto presente na urbe reflete as narrativas de antigos apagamentos e discursos hegemônicos, conflitos diversos, será apresentado a seguir um caso específico que reflete tais narrativas: O caso da antiga igreja de Nossa Senhora do Rosário do Curral Del Rei, inaugurada na segunda década do século XIX e destruída em 1879 por ocasião da construção da nova

Capital de Minas Gerais, que demonstra práticas higienistas e segregacionistas amparadas por órgãos públicos e instituições religiosas. Este templo tem sua origem,

mais precisamente em 1819, por solicitação da “Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Freguesia de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral Del Rei, Comarca do Sabará”, em carta datada de 23 de outubro de 1807 endereçada à Vossa Majestade Dom João VI. Na carta, os irmãos do Rosário solicitam autorização para a edificação de uma capela a ser dedicada a Nossa Senhora do Rosário, onde os irmãos negros poderiam realizar seus cultos, bem como para a construção de sepulturas para o sepultamento de seus mortos. (SILVA, 2019, p.2)

O mapa abaixo, hoje parte do acervo do museu Abílio Barreto, elaborado pela comissão construtora da nova capital, mostra uma sobreposição do mapa de Belo Horizonte ao mapa do antigo Curral Del Rei, onde se pode notar a localização do largo da antiga capela de Nossa Senhora do Rosário, onde hoje se localiza a esquina das ruas da Bahia com a Timbiras. Conforme a documentação de 1894 disponível, esta capela ‘pertencia à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Pardos. Com base em informações atuais da Arquidiocese de Belo Horizonte, o templo foi demolido em 1897’ (SILVA, 2019, p.3)

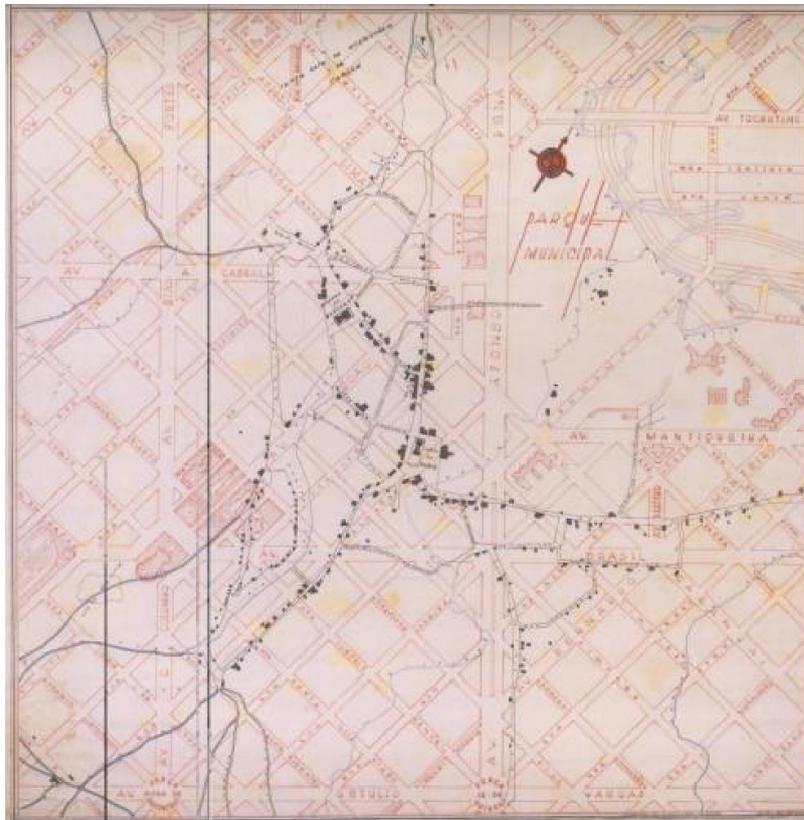


Imagem 1: Mapa do antigo Curral Del Rei Sobreposto com o Mapa de Belo Horizonte

Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto

Após a demolição da antiga capela, nota-se a reinauguração de um novo templo, porém sob uma nova invocação, novos proprietários e uma nova localização, num ato de dissolução das antigas raízes e sentimentos topofílicos daquele templo com sua população tradicional. O novo templo foi inaugurado

‘em 26 de setembro de 1897 na esquina da Avenida Amazonas com as ruas São Paulo e Tamoios, no centro de Belo Horizonte, sendo de propriedade da Arquidiocese de Belo Horizonte, então sob o título de Capela Curial Nossa Senhora do Rosário, desaparecendo as referências à Irmandade dos Homens Pretos.’(SILVA, 2019, p.4)

Percebe-se neste processo, a atuação de mecanismos de exclusão, uma vez que ‘a construção dos elementos identitários das populações negras de Belo Horizonte foram colocados à margem.’ (SILVA, 2019, p.5) E neste processo, não se sabe para onde foram deslocadas as populações que ocupavam aquela área, permitindo assim que ocorresse a expulsão destas pessoas, acarretando além da destruição daquela paisagem tradicional com seus valores simbólicos, a descaracterização das práticas culturais que aquela população desenvolvia naquele largo.

Coaduna-se a este processo de descaracterização das práticas sociais um decreto de 1927, no qual o bispo Dom Cabral ‘decretou a supressão do Reinado em toda a diocese (...), emitiu um documento pastoral o qual proibia os festejos do Rosário no interior das igrejas católicas. (Silva, 2019, p.6) Tal proibição acabou por afastar estas práticas religiosas do espaço formal do centro da cidade, por considerá-las desviantes da doutrina católica.

No caso da de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, seus integrantes habitavam o interior da região que viria a ser definida como o centro da futura capital. Contudo, logo após a sua inauguração, passaram a habitar as periferias, expelidos da região central da nova metrópole. As manifestações religiosas dessas comunidades negras, agora ocupantes das periferias da cidade planejada, incomodavam a igreja católica por se tratarem de manifestações que em nada se assemelhavam aos ritos canonicamente aceitos por parte da hierarquia eclesial.

Mauro Silva (2019) aponta que potencialmente este afastamento entre a igreja católica e as antigas práticas das irmandades negras teriam ‘contribuído para o

deslocamento das populações negras de Belo Horizonte em direção às favelas e periferias da cidade. (SILVA, 2019, p. 12)

Para além da destruição da paisagem tradicional que era espaço das práticas religiosas, e da proibição das práticas dentro da igreja, destaca-se por fim a ausência de quaisquer trabalhos arqueológicos nas demolições deste templo (assim como na Mariz de Nossa Senhora da boa Viagem).

Em depoimento dado durante uma ocupação do coletivo Negricidade, ocorrido em 2019, a Historiadora Marcelina Almeida destaca que

‘Os corpos dos negros, da Comunidade Negra, que atuava aqui na Igreja do Rosário, a gente não tem notícia do que foi feito com eles. Da Matriz da Boa Viagem, tem num dos livros do Pedro Nava, Beira Mar, ele conta que ele morava aqui, numa dessas ruas perto da Igreja da Boa Viagem. Aí ele conta que nesse processo de construção da atual Catedral que, da janela da casa dele, ele via o terreno sendo revirado. Aí dava pra ele ver tíbias, crânios. Então, assim, não houve uma preocupação em retirar esses mortos, pelo menos da Boa Viagem, eu tenho essa notícia. Então eu imagino, eu suponho, que, da Capela do Rosário, o processo foi o mesmo.’ (MUQUIFU, 2020)

Mostra-se por fim, a recente reconstrução tridimensional que estão em processo de elaboração pelo projeto Paisagens Pitorescas, sob orientação do professor Alex Bohrer no Instituto Federal de Minas Gerais, que tem como objetivo resgatar a paisagem do antigo Curral Del Rei, como instrumento de resgate da memória e da paisagem do largo do Rosário.



Imagem 2: Reconstrução tridimensional do largo do rosário
Fonte: Acervo do autor

Conclusões

Neste sentido, pode-se atestar a importância do palimpsesto existente nas cidades como portador de memórias, e não somente através das paisagens e elementos ainda existentes ou parcialmente preservados, mas também daqueles que passaram por processos de apagamentos e silenciamentos. Tais processos, se corretamente lidos e interpretados, permitem o entendimento das lutas de diversos grupos que moldaram o espaço e a paisagem das cidades, inserindo significados, símbolos, ícones e imbuindo o espaço de práticas sociais variados.

Logo, apagar uma paisagem, pode apagar não só aspectos estéticos, mas todos estes valores simbólicos que carregam trações culturais que moldam as cidades, como foi o caso da capela do rosário em Belo Horizonte, que numa política higienista, seguida pela proibição dos reinados, acabou por gerar uma expulsão desses grupos afrodescendentes da região central da nova capital, levando a uma desconexão entre a população e o território.

Destaca-se por fim a importância de métodos que possam resgatar algumas dessas paisagens, mesmo que digitalmente, visto que tal resgate pode representar um pequeno passo em direção à retomada de valores perdidos que se assentavam sobre estes espaços, permitindo um vislumbre do modo de vida e das práticas sociais que as comunidades tradicionais desenvolviam nas urbes.

Referências

- COSTA, Otavio. "Memoria e paisagem: em busca do simbolico dos lugares." Espaço e Cultura, no. 24 SUP, 2008, p. S149+. Accessed 4 Nov. 2020
- MUQUIFU. 3ª Ocupação NegriCidade. 2020. (20min21s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fIPbcIfOt9E>> Acesso em: 04 nov. 2020
- PESAVENN, Sandra latally. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. 2004. Revista Esboços N° I I – UFSC
- SILVA, Mauro Luiz da. Os 200 anos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Belo Horizonte: Negligências, Silenciamentos e Resistências. 2019

RESEÑAS

**I Encuentro Bicultural Brasil- Venezuela
“Miradas Subjetivas e intersubjetivas de la Investigación
Social”. Un espacio en línea para profundizar sobre el
Patrimonio Cultural Material e Inmaterial
latinoamericano y caribeño**

I Bicultural Encounter Brazil-Venezuela "Looks
Subjectivity and Intersubjectivity of Social
Research". An online space to delve into the
Material and Intangible Cultural Heritage of Latin
America and the Caribbean

Noemí Frías Durán

noemifrias@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8049-8176>

Universidad Pedagógica Experimental Libertador -
Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

Rovimar Serrano

rovimarserranog@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9766-6954>

Universidad Pedagógica Experimental Libertador -
Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela

Jenny González

jenny.planificacion@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8480-991X>

Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Con miras a generar un espacio comunicacional para la interacción y debate de apreciaciones e interpretaciones en torno al Patrimonio Cultural Material e Inmaterial de Brasil y Venezuela, se planificó y organizó el I Encuentro Bicultural Brasil- Venezuela “Miradas Subjetivas e intersubjetivas de la Investigación Social”, llevado a cabo 10 de marzo de 2021, edificando una extraordinaria articulación entre instituciones universitarias y centros de investigación. Teniendo como punto central el abordaje colectivo sobre el registro, documentación y archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial, tema inscrito en el Proyecto Sociocomunitario del Centro de Investigación Cultural Mariano Picón Salas (CIMAPISA) de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL/IPC/Venezuela), se logró construir un trabajo conjunto con participantes del curso homónimo al tema, pertenecientes al Programa de Postgrado en Artes de la Escuela de Bellas Artes - Universidade Federal de

Minas Gerais (PPRGARTES/EBA/Brasil), y apoyo de la Escuela de Postgrado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Heidelberg (HGGG/Alemania); bajo la Coordinación de las doctoras Jenny González Muñoz (Brasil), Rovimar Serrano Gómez (Alemania) y Noemí Frías Durán (Venezuela).

La red pedagógica e investigativa producto de dicha acción académica conjunta ideada y coordinada por las citadas profesionales especialistas, acordó diseñar y ejecutar como actividad inicial el Seminario “Registro, documentación y archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial”, desarrollado por medio de plataformas virtuales, proporcionando así una apertura mayor a participantes de diversas latitudes. En este sentido, el Seminario planteó como eje central: Abordar técnicas y estrategias de registro, documentación y archivo de manifestaciones de la cultura inmaterial; aspecto que se profundizó al incorporar: conceptos sobre Patrimonio Cultural Material e Inmaterial, diferenciaciones y aproximaciones hermenéuticas sobre diversos procesos culturales, así como distintos elementos, desafíos, alcances y propuestas sobre el registro, documentación y archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial, aplicados al área del arte y la cultura, sin dejar de reflexionar sobre las formas contemporáneas de asumir al Patrimonio Cultural en su máxima expresión.

El hecho excepcional del Seminario “Registro, documentación y archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial”, haber sido desarrollado en el contexto mundial de la pandemia Covid-19, obligó a establecer la totalidad de los encuentros de forma remota (a distancia) y amplió las posibilidades para generar actividades de manera sincrónica y diacrónica, asumiendo una metodología de plena participación grupal, lo cual permitió generar intercambio de saberes, debatir el tema desde experiencias personales, sociales y locales, cada quien desde sus propias realidades, temporalidades, espacialidades, entornos y contextos, tanto cotidianos como desde la propia investigación, abriendo así el camino para un entretrejo de saberes que se consolidó en la actividad de cierre de los cursos involucrados, apuntada a la elaboración de resúmenes extensos, vinculados a la temática central de la investigación en desarrollo, para lo cual se proporcionó a cada participante, pertinentes orientaciones en torno a la estructura, construcción narrativa y extensión de los mismos.

La calidad del producto intelectual generado por cada participante del curso y del Seminario “Registro, documentación y archivo del Patrimonio Cultural Inmaterial”, constituyó la motivación de las docentes investigadoras para organizar el I Encuentro Bicultural Brasil – Venezuela. “Miradas Subjetividad e intersubjetividad de la

Investigación Social”, siendo un verdadero reto a ser enfrentado desde las problemáticas relacionadas con el acceso a las conexiones virtuales, diferencias de horario y diversas situaciones en torno a la realidad pandémica contemporánea.

Se asumió, entonces, el Audio-Poster como la técnica más pertinente para el compartir y debatir las investigaciones desarrolladas a lo largo del curso y del Seminario y el Foro-Chat como medio tecnológico, siendo desarrollado el I Encuentro Bicultural Brasil-Venezuela. “Miradas subjetivas e intersubjetivas de la Investigación Social”, en una larga, pero magnífica jornada bilingüe (español y portugués) en la que se compartió el contenido de 16 trabajos de investigación, actualmente en desarrollo. Cabe destacar que los Audio-Poster y, asimismo, otros contenidos del evento, fueron difundidos de manera libre y gratuita, en el canal YouTube CIMAPISA⁵², lo cual arrojó datos estadísticos interesantes, pues tan solo durante el evento se logró superar las 680 visualizaciones y aumentar en 70% la cantidad de personas suscritas a dicho canal.

Además, la moderación del Foro-Chat se realizó a través de la tecnología del WhatsApp, la cual se llevó a cabo en un lapso de cinco horas y 30 minutos; donde cada ponencia contó con un promedio de 10 minutos de presentación y cinco minutos para el debate, intercambio de ideas o aportes, que en algunos casos se extendió dado el interés de algunas temáticas. Importante destacar que los países desde donde se realizaron las intervenciones en el Foro-Chat fueron: Brasil, Venezuela, Austria y Alemania.

Estos datos y experiencias, como se puede inferir, realzan la importancia de abrir espacios para el abordaje, difusión y debate de temas vinculantes sobre el Patrimonio Cultural como estudio desde sus desafíos, vulnerabilidades y alcances, nociones necesarias para hacer efectivas estrategias de salvaguarda, conservación y protección de bienes y manifestaciones de la memoria social.

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=LlwIOenDiQc>



Revista

TÓPICOS de CULTURA

América Latina y El Caribe

Centro de Investigaciones Culturales Mariano Picón Salas

Universidad Pedagógica Experimental Libertador | Instituto Pedagógico de Caracas