PAREDES-MANIFESTO: as obras da artista visual Di Monique Novaes produzidas a céu aberto nos anos de 2021 e de 2022 na cidade de Iguape/SP

MANIFESTO-WALLS: the works of art of the visual artist Di Monique Novaes produced outdoor in the years 2021 and 2022 in the city of Iguape/SP

Paulo Cesar Franco[1]
http://lattes.cnpq.br/8796425227074423
https://orcid.org/0000-0002-4472-9659
pcfranco15@gmail.com

Vinícius Oliveira Costa[2]
https://lattes.cnpq.br/8921345858089198
https://orcid.org/0009-0004-4134-0711
viniciuscosta@ufpr.br



Fotografia 01. 'Caiçaras' — Lateral do casarão do pé do morro

1. Caiçara, professor de filosofia e doutorando em Educação pela UNICAMP.

2. Caiçara, doutorando em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e membro do Grupo de Pesquisa Design e Cultura PPGTE / UTFPR.

Resumo: Este ensaio é fruto de reflexões sobre um conjunto de arte urbana produzido pela artista visual Di Monique Novaes, nos anos de 2021 e de 2022 na cidade histórica de Iguape/SP. As artes estruturam um discurso territorializado e interepistêmico, exaltando os povos indígenas e as comunidades tradicionais caiçaras. A partir da produção fotográfica das obras, propusemos uma roda de conversa com a autora, que desvelou intencionalidades que as obras carregam e as mobilizações que geram na construção do cotidiano.

Palavras-chave: arte urbana, indígenas, caiçaras, discurso territorializado.

Abstract: *This essay is the result of reflections on a set of urban art produced by the visual artist Di Monique Novaes, in the years 2021 and 2022 in the historic city of Iguape/SP. The arts structure a territorialized and interpistemic discourse exalting indigenous peoples and traditional caiçara communities. From the photographic production of the works, we proposed a conversation with the author, who unveiled the intentions that the works carry and the mobilizations that they generate in the construction of everyday life.*

Keywords*: urban art, indigenous people, caiçaras, territorialized discourse.*

Atingindo um alcance social e superando espaços restritos de circulação, tem sido notória neste primeiro quarto do XXI, a produção de arte urbana por meio de muralismo em locais de intensa circulação, seja em grandes centros urbanos ou em pequenas cidades, como é o caso do exemplo que apresentamos nesta oportunidade. A produção que aqui propomos reflexão, veste espaços públicos de passagem e de convivência da cidade histórica de Iguape/SP e seu conjunto paisagístico protegido pelo IPHAN como paisagem cultural[1].

As imagens que compõem este ensaio são fotografias da produção de arte urbana espalhada pelas paredes da cidade, e também a tentativa de registrar, a partir da narrativa visual que tal produção estabelece, as práticas políticas que as obras promovem na composição do cotidiano. As obras contemplam sistemas de produção de conhecimentos indígenas e caiçaras — considerando a multiplicidade e a heterogeneidade ecoada a partir do território que são produzidas — esses sistemas acionam narrativas outrora silenciadas pelo universalismo e lógica homogeinizante da racionalidade ocidental. Tal lógica historicamente impôs um discurso eurocêntrico por meio de um olhar colonial, ou seja, olhar produzido pelos colonizadores europeus a partir de uma suposta superioridade étnico-cultural e que gerou historicamente processos de inferiorização racial e epistêmica (Barriendos, 2011). A iniquidade étnico-cultural resultante dessa lógica, gerou consequências como a invisibilização e o negligenciamento dos modos de vida e de cultura dos povos indígenas e das comunidades tradicionais caiçaras[2], populações que vivem, produzem e pertencem à cidade histórica de Iguape/SP.

Localizado no litoral sul do estado de São Paulo, o núcleo urbano de Iguape/SP remonta à expansão marítima europeia e às origens do Brasil, sendo a sua fundação atribuída aos espanhóis em 1538. A cidade viveu importantes ciclos econômicos entre o XVII e o XIX, com destaque ao ciclo do ouro e do arroz — sendo que foi por meio da rizicultura que a cidade "atingiu seu esplendor na primeira metade do século XIX, quando capitalistas abastados ganharam expressivos lucros com essa cultura" (Fortes, 2000, p.52). Os ciclos econômicos proporcionaram a construção do rico conjunto arquitetônico, que sediou a primeira casa de fundição de ouro do Brasil, um consulado francês permanente, teatros, jornais e dezenas de engenhos. (Fortes, 2000).

Historicamente a cidade foi composta por populações indígenas, colonizadores espanhóis e portugueses, populações africanas escravizadas e mais recentemente — no início do XX — Iguape/SP recebeu grande número de imigrantes japoneses[3]. Os conhecimentos e contribuições desses diversos povos, seja nas artes, na culinária, na arquitetura ou em outras áreas, formaram um caldo bastante diverso étnico-culturalmente.

1. O conjunto histórico de Iguape foi tombado pelo IPHAN em 2011 e é o primeiro do estado de São Paulo a ser protegido como paisagem cultural, abrigando o maior casario colonial preservado do estado.

2. Diegues e Arruda (2001) preconizam que as comunidades tradicionais caiçaras são aquelas formadas pela hibridação das contribuições étnico-culturais das populações indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, das populações africanas escravizadas.

3. A Lei nº 11.642, de 11 de janeiro de 2008, considera o município de Iguape, localizado no estado de São Paulo, o Berço da Colonização Japonesa no Brasil.

No entanto, sobretudo em seus monumentos e no casario colonial preservado, a colonialidade se manifesta em elementos do urbanismo português, posicionando as casas lado a lado, estruturando os imponentes sobrados pertencentes às famílias mais abastadas, bem como a antiga cadeia, as praças, as fontes d'água e as ruelas da cidade. Tais elementos são bens materiais que nas palavras de Pereira (2019, p. 219) funcionam como "sustentáculos da vida que ali acontece cotidianamente, dando significados e ressignificando este patrimônio cultural".

Desta forma, recorrer a elementos que remontem passados, reivindiquem heterogeneidade e desafiem padrões impostos, como é o caso do conjunto de obras que apresentamos neste ensaio, é tensionar o passado praticado rumo a um movimento político deshomogeinizante, que convoca a partir do lugar os seus processos de hibridação, que conforme Canclini (2019), podem ser entendidos como intersecções e transações socioculturais que negam essencialismos e pureza cultural.

Assim, as intervenções de arte urbana produzidas nos anos 2021 e 2022 a partir do conjunto histórico tombado, promovem arte e política na construção da paisagem da cidade, estruturando uma narrativa sequencial que emerge de uma perspectiva histórica, desenvolvida no presente e estabelece angulações possíveis de exaltação aos povos indígenas e às comunidades tradicionais caiçaras, que habitam este território há séculos. Nesse sentido, promove-se uma proposta que busca estruturar um discurso territorializado, ou seja, aquele que parte da realidade sempre em movimento, considerando o conhecimento do lugar com o conhecimento produzido nele, para, com e por toda a sua gente. É o que considera o território vivo e se condiciona a partir dessa vida, incluindo todas as gentes e as coisas que o compõem, as naturais e as construídas, bem como as interações que configuram no cotidiano.

A proposta é de autoria da artista visual Di Monique Novaes, moradora de Iguape/SP e que se reconhece como corpa negra[4], LGBTQIA+, caiçara e artivista produtora de artes. Suas intervenções se dividem em dois conjuntos de obras: Caminho para a Jureia — que conta com sete obras e Nossas Origens — que conta com quatro obras, totalizando, portanto, onze obras. A produção a céu aberto aconteceu entre novembro de 2021 e dezembro de 2022 e veste prédios públicos, paradas de ônibus, letreiros de vila caiçara, mas também veste prédios coloniais e se distribui num percurso de 18 quilômetros, ligando o centro histórico às vilas caiçaras de Iguape/SP.

4. O termo "corpa negra" é utilizado neste texto com a finalidade de manter a poética e as escolhas da artista. Foi assim que ela se referiu a si mesma na roda de conversa que propusemos. Desta forma, optamos pela manutenção da flexão feminina por refletir a forma de construção de seu pensamento, que também se vale da neutralidade de gênero, como é possível observar no seguinte fragmento: "gosto de corpas, gosto muito. Gosto e uso todes também, tenho amigues não bináries, então troco essa ideia sobre isso e apoio".

Vestir construções que fazem parte do centro histórico, como é o caso das obras Caiçaras (fotografias 01 e 02) e Nossas Origens (fotografias 03 a 08), é tensionar o passado, que passa a ser visto para além das edificações coloniais; passado não como tempo, mas como espaço ressignificado a partir da nova roupagem possibilitada pelas obras. A colonialidade[5] desses prédios é deslocada de foco, dando lugar às paredes-manifesto, estratificadas em camadas de tintas que retratam pessoas reais da cidade como o Senhor Benedito, tocador de rabeca caiçara rodeado pela arte indígena e pelo arroz, remetendo a um dos ciclos econômicos da cidade.

Convidamos a artista visual para uma roda de conversa pautada a partir da análise das fotografias de suas obras, bem como das memórias, impressões e mobilizações que a condução da conversa pudesse despertar. Pudemos constatar que o elemento central de suas obras é a cultura caiçara, fundada na confluência cultural de povos indígenas, colonizadores portugueses e populações africanas escravizadas.

Neste ponto, recorremos as palavras da artista para melhor explicitar:

> "Eu quero fazer arte pra chapar a cidade mesmo. Eu sei que tem a questão dos casarões que não podem ser mexidos, então eu uso os lugares que têm permissão por já terem alterações [na arquitetura original], por já terem passado por reformas. São pessoas daqui, da nossa terra...Quem foi ali na construção, se emocionou e falou assim: 'Sabia que Seu Benedito era meu vizinho?' Essa arte passou a ser usada como ponto de referência. Eu gosto. A obra Caiçaras é um chamado para subir o morro em direção às aldeias e às vilas caiçaras, onde outras obras poderão ser vistas. No percurso tem um ponto de ônibus com a tainha, que representa a festa da região, é um peixe muito simbólico pra gente".

Convocando uma escritura de história ainda a ser contada, agora a contrapelo, na obra Caiçaras a mulher olha para o horizonte a partir do lado de dentro da casa, apoiando suas mãos na janela quadrada, similar às da frente do prédio colonial. É possível também notar o terço católico que a mulher leva em seu pescoço, objeto de máxima importância para o catolicismo, que é utilizado nas práticas de fé e devoção pelas comunidades tradicionais caiçaras, remetendo portanto, aos processos produzidos no período colonial, como a expansão ultramar da igreja católica e suas missões catequizadoras.

O passado vivo como espaço habita os prédios coloniais, seja nas diversas características do urbanismo português, como os azulejos nas fachadas ou distribuição interna das construções, seja nas técnicas e tecnologias africanas trazidas pelas populações escravizadas, como é o caso da introdução do uso do óleo de baleia como liga nas argamassas utilizadas nas edificações. Outra técnica construtiva utilizada nesses prédios, foi a taipa de mão ou pau a pique, sendo ela o resultado da confluência das técnicas construtivas das populações indígenas e africanas com as dos colonizadores europeus (Cunha Júnior, 2010).

5. Quijano (2005) conceitua colonialidade como um dos eixos fundantes da experiência de dominação e do estabelecimento do padrão de poder hegemônico, baseado na classificação social. A ideia de raça e os processos de controle do trabalho assumidos pelos conquistadores europeus fundaram relações sociais, posicionamentos e classificação da população e estruturaram historicamente processos de inferiorização de indígenas, negros e mestiços, impondo padrões étnico-culturais.

Desse modo, as paredes dessas construções são atravessadas pelo passado vivo como espaço, sendo ele o testemunho que evoca a ancestralidade, entendida como o elemento fundacional da tradição, como o útero da cultura e herança que reporta ao tempo passado e às memórias que constituem a vida (Krenak, 1999). A ancestralidade revelada nas obras que compõem 'Nossas Origens' (fotografia 03 a 08), está nos elementos e nas técnicas indígenas de cocção de pescados na folha de bananeira; está na herança e nas técnicas de preparo da panela de barro, produzidas pelas comunidades tradicionais caiçaras, ou ainda, no alimento base das culturas indígenas, a mandioca. Em suma, a ancestralidade está na realidade que circunda as populações tradicionais e que é revelada nas 11 obras a céu aberto que compõem a narrativa estampada nas paredes.

Conforme a artista:

> "Eu precisava de um olhar. Eu quero essa criança que não é feminina, nem masculina, que é criança. Pela via da terra você vê uma criança saindo do rio e pros pescadores, que estão no rio, eles veem essa senhora ou senhor saindo da terra [...] eu gostei muito que uma mulher indígena, lá da aldeia do Icapara, falou que parece o filho dela. Então, que seja o filho dela".

Buscando a diversidade e a pluralidade étnico-cultural, é notável o destaque às populações que compõem esse território. Desta forma, pode-se verificar nos dois letreiros edificados nas duas entradas do Icapara, bem como nas duas paradas de ônibus desse bairro, a exaltação aos sistemas de saberes e conhecimentos de seu território. Assim, um dos letreiros, bem como uma das paradas de ônibus se veste do grafismo e da arte indígena brasileira, explorando cores, símbolos e modos de expressão dessas populações (fotografias 09 e 10). Já outro dos letreiros, bem como outra das paradas de ônibus, se veste dos modos de vida das comunidades tradicionais caiçaras, retratando a pesca da tainha, a harmonia com a natureza e os elementos que a compõem (fotografias 11 e 12).

Iguape é uma terra indígena. Seu nome significa água redonda em Tupi. Foi dessa água que a artista retirou o olhar vivo de uma criança indígena para imprimir, via arte urbana, a vivacidade dessas populações na concha acústica da cidade. A escolha do lugar carrega um significado singular: ecoar novas narrativas, que se lançam em exercícios de futuros possíveis, pautados na superação dos processos opressores vivenciados historicamente por tais populações. O olhar vivo e atento de uma criança indígena plantada na concha acústica propaga-se pela cidade de modo visual e sonoro, sendo esse o local mais proprício para ressoar brados de resistência da Iguape indígena.

Barriendos (2011, p. 42) preconiza a urgência de superar "os universalismos que gravitam em torno da racionalidade moderna ocidental", sendo esse o ponto fundamental marcado nas obras que compõem este ensaio e que conclamam pluralidade e equidade étnico-cultural. Para tal, as temporalidades, os ritmos, as técnicas e os artefatos tradicionais, que no trançado do cesto ou da rede ou, ainda, no fazimento da farinha, das canoas e dos remos — herança ancestral herdada pelos caiçaras — são materializados em traços nas paredes e criam um discurso comum. Mais do que isso, apontam para uma política territorializada (Santos, 2021) que combate o espaço convertido em matéria fabricada pela ordem econômica e ideológica dominante.

Uma política territorializada é a que se regula em função dos dados locais, ou seja, ela se produz para servir em função daqueles que habitam o território, sendo determinada pela produtividade social a partir do uso e das formas de fazer e praticar o lugar. Por isso, alterar e ampliar as funções das construções, buscando inclusive uma finalidade social que muda o valor atribuído ao lugar e suas populações, é corroborar com essa política, que via arranjos e associações de pessoas, visa possibilitar o reconhecimento dos saberes e fazeres de suas gentes.

Nesse sentido, há de se destacar que esse conjunto de artes que ora reverberamos, possibilita o reconhecimento de mestres caiçaras vivos, como é o caso do Sr. Carlos Maria, retratado na obra que leva o seu nome e que finaliza o percurso de 18 quilômetros pelos quais as conjunto de obras está distribuído. A obra 'Carlos Maria' (fotografia 13) está localizada na parede lateral do prédio misto que abriga banheiros públicos e a sede administrativa da empresa que faz a travessia de balsa até a vila caiçara da Jureia.

> "O Seu Carlos Maria é um dos sábios mais velhos da comunidade caiçara da Jureia. Ele faz de tudo, artesanato com palha, peneiras, cestas, vassouras de piaçava, paredes com trançado de bambu. Ele canta, dança, toca rabeca. Participa dos bailes de fandango e tem uma família imensa, conheço muita gente que é filho ou neto dele. Muita gente falou comigo: 'você desenhou o meu avô. Você fez o meu pai.' [...] eu falei com o sobrinho dele que tirou várias fotos do Seu Carlos e eu escolhi uma pra fazer essa arte".

O mestre caiçara Carlos Maria também pode ser reconhecido tocando rabeca em outra obra executada na casa residencial de uma moradora do centro histórico de Iguape/SP (fotografia 14). A artista ressalta que nesta obra é possível reconhecê-lo pelos seus seis dedos da mão que toca o instrumento e que é assim que seus netos, filhos e conhecidos que passam diante da imagem o reconhecem:

> "Quando eu estava produzindo a obra, a filha dele passou e eu escutei um coxixo: 'é ele sim, olha lá a mão' e ela disse que tinha reconhecido a mão do pai dela que tava tocando a rabeca".

Além das obras da Di Monique Novaes, outras intervenções produzidas por outros artistas locais vêm se espalhando pelos muros da cidade. Elas se somam às 11 obras da artista visual e estruturam um discurso em paredes-manifesto a partir da cultura dos povos e comunidades tradicionais, tais quais como podem inferir os exemplos das fotografias 15 a 19. Tais exemplos se utilizam de movimentos e produções contemporâneas a partir de outras formas de ação e chamam a atenção para as gentes e modos de vida deste território. Outrossim, é possível notar a predominância de elementos relacionados à cultura caiçara, tais como as construções, a pesca artesanal, bem como as vestimentas e os artefatos dessas comunidades tradicionais.

A produção de imagens sobre os povos marginalizados da sociedade brasileira — como os indígenas e as comunidades tradicionias caiçaras — em locais de grande circulação, como o conjunto de obras refletido neste ensaio, possibilita a contação de suas histórias. Afirma, em cada camada de tinta utilizada, a existência de narrativas outras que retratam o cotidiano e a cultura dessas populações, e por isso estruturam um discurso territorializado, exaltando os saberes e fazeres das comunidades tradicionais.

Amparados em Santos (2021, p.188), entendemos que “se a realização da história, a partir dos vetores ‘de cima’ é ainda dominante, a realização de uma outra história, a partir dos vetores ‘de baixo’ é tornada possível” e que as obras analisadas não apenas acionam tal possibilidade, mas posicionam identitária e politicamente os sujeitos dissidentes deste território. Para além, elas acionam possibilidades de construção de diálogos interepistêmicos (Barriendos, 2011) como possibilidade de superação de racialização e hierarquias historicamente estabelecidas.

Referências

BARRIENDOS, J. La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. Nómadas, Bogotá, n. 35, p.13–29, julho, 2011. Disponível em: <www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502011000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 ago. 2023.

BRASIL. Lei nº 11.642, de 11 de janeiro de 2008. Considera o município de Iguape, localizado no estado de São Paulo, o Berço da Colonização Japonesa no Brasil. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 14 jan. 2008. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11642.htm>. Acesso em: 18 ago. 2023.

CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CUNHA JÚNIOR, H. Tecnologia africana na formação brasileira. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

DIEGUES, A. C.; ARRUDA, R.S.V. Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil. Ministério do Meio Ambiente, Brasília, 2001.

FORTES, R. Iguape...nossa história. São Paulo: SOSET, 2000.

KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adalto (Org.). A outra margem do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PEREIRA, D. C. Projeto Memórias Urbanas de Iguape-SP: uma experiência de educação patrimonial do Laboratório de Geografia Urbana da Universidade de São Paulo. Revista CPC. São Paulo, n.27, p. 211–232, jan/jul. 2019.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Buenos Aires. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em 24 ago. 2023.

SANTOS, M. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.



Fotografia 02. ‘Caiçaras’ — Lateral do casarão do pé do morro



Fotografia 03. ‘Nossas Origens’ — Frente do Mercado de Artesanato



Fotografia 04. ‘Nossas Origens’ — Frente do Mercado de Artesanato



Fotografia 05. ‘Nossas Origens’ — Frente da Concha Acústica Municipal



Fotografia 06. ‘Nossas Origens’ — Frente da Concha Acústica Municipal



Fotografia 07. ‘Nossas Origens’ — Atrás da Concha Acústica Municipal



Fotografia 08. ‘Nossas Origens’ — Atrás da Concha Acústica Municipal



Fotografia 09. Entrada do Icapara — primeiro povoado de Iguape/SP



Fotografia 10. Parada de ônibus no bairro Icapara



Fotografia 11. Entrada do Icapara — primeiro povoado de Iguape/SP



Fotografia 12. Parada de ônibus no bairro Icapara



Fotografia 14. Casa residencial em Iguape/SP



Fotografia 15. Casa residencial em Iguape/SP



Fotografia 16. Casa residencial em Iguape/SP



Fotografia 13. ‘Carlos Maria’ — Lateral do banheiro público



Fotografia 17. Bar em Iguape/SP



Fotografia 18. Bar, restaurante e casa residencial



Fotografia 19. Bar em Iguape/SP



Fotografia 20. Bar em Iguape/SP