



## NORTEAR PARA QUÊ? REFLEXÕES DE MARTA TRABA E ARACY AMARAL SOBRE ARTE E CULTURA NA AMÉRICA LATINA (1970S)

**EUSTÁQUIO ORNELAS COTA JR.<sup>1</sup>**

Doutorando e Mestre no Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Membro do Laboratório de Estudos de História das Américas (LEHA-USP). Av. Professor Lineu Prestes, 338, Cidade Universitária, Butantã - CEP: 05508-000 São Paulo -SP (spghisto@usp.br) (11) 3091 0308  
<https://orcid.org/0000-0002-7197-5281>  
[eustaquio.cj@gmail.com](mailto:eustaquio.cj@gmail.com)  
[eustaquio.cota@usp.br](mailto:eustaquio.cota@usp.br)

Recebido: 29/10/2020

Aceito: 07/04/2021

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo principal analisar algumas perspectivas de Marta Traba sobre arte e cultura na América Latina, a partir de ensaios escritos durante a década de 1970, com destaque para a obra intitulada *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Além disso, este trabalho estabelece algumas conexões entre o pensamento da intelectual argentina e o da intelectual brasileira Aracy Amaral, destacando as questões da valorização identitária da América Latina e da “dependência cultural” no globo.

Palavras-chave: Arte latino-americana; Marta Traba; Aracy Amaral.

### ABSTRACT

The main objective of this paper is to discuss Marta Traba's perspectives on art and culture in Latin America in the 1970s, based on her essays, especially the work entitled *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. In addition, this work establishes some connections between the thought of the Argentinian intellectual and the Brazilian intellectual, Aracy Amaral, highlighting the issues of valorization of the Latin American identity and “cultural dependency” on the globe.

Keywords: Latin American art; Marta Traba; Aracy Amaral.

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte da tese de doutorado em andamento, sob orientação da Profª. Dra. Stella Maris Scatena Franco, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



A frase “Nosso Norte é o Sul” foi escrita na década de 1930 pelo artista uruguaio Joaquín Torres García ao explicar o seu projeto de Escuela del Sur. Ele disse:

Tenho dito Escola do Sul porque, na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver Norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então já temos uma justa ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, desde já, prolongando-se, aponta insistentemente para o Sul, nosso norte (TORRES GARCÍA, 1935).

Na mesma época, foi exposta a obra “Mapa Invertido da América Latina”, a qual se tornaria mais tarde um de seus mais impactantes trabalhos visuais. A obra, contextualizada pelo seu projeto de arte total (*universalismo constructivo*) para a América, questiona a dependência cultural do continente em relação à Europa. Além disso, a inversão física do mapa, também nos propõe a indagar sobre a mudança de sentidos e referências, até então muito voltados para o hemisfério norte. Com uma ação artística precisa e potente, a obra de Torres García tensiona maneiras hegemônicas de olhar o mundo.

O trabalho do artista uruguaio reverberou amplamente no meio artístico-cultural da América Latina, inclusive, na crítica de arte latino-americana. Posteriormente, a própria Marta Traba, bem como Damián Bayón, Aracy Amaral e outros críticos, vão considerar Torres García um artista icônico e pioneiro ao pensar um projeto afirmativo de arte e cultura a partir da América Latina.

Em 1973, cerca de trinta anos após o mapa invertido, foi publicado o livro de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, considerado um marco da crítica de arte na América

Latina. Trata-se de um amplo ensaio em que a autora reflete sobre o panorama da arte latino-americana entre as décadas de 1950 e 1970. A obra é tida como relevante, pois contém uma perspectiva mais abrangente e comparativa de artistas e obras, foi traduzida em vários países, inclusive no Brasil, pela Editora Paz e Terra<sup>2</sup>, em 1977. Mais recentemente, em 2005, o livro ganhou uma nova reedição na Argentina, pela Siglo XXI Editores Argentina, o que indica a circulação e manutenção de sua importância, mesmo em tempos contemporâneos.

Marta Traba dividiu o livro em cinco partes, que são: “Primera posición: “Estados Unidos versus Latinoamérica”; “Segunda posición: Latinoamérica versus Estados Unidos”; “La resistencia; La década de la entrega: 1960-1970” e “La búsqueda del signo perdido”. Neste artigo, serão trabalhadas, sobretudo, as duas primeiras partes, em que se buscou analisar as relações entre as duas regiões.

Como os próprios subtítulos indicam, a autora optou por estabelecer no seu trabalho uma relação de oposição entre as duas regiões. De um lado, os Estados Unidos e sua sociedade altamente industrializada, consumista e urbanizada; de outro lado, a América Latina, caracterizada pelo mercado interno fraco, pela alta marginalização de parte de seus povos e pela forte presença de oligarquias no poder. E ainda, colocou em perspectivas diferentes a arte latino-americana e a arte norte-americana, mesmo havendo imprecisões nesses dois termos. Assim, na visão de Marta Traba, as diferenças culturais, artísticas, sociais, políticas e econômicas seriam marcantes entre essas Américas no período da chamada Guerra Fria.

É possível notar que a intelectual pensou a relação entre essas duas regiões pelo prisma da alteridade. Como se sabe, o problema da relação entre o Eu (latino-americano) e o Outro (norte-americano), no âmbito da

<sup>2</sup> A obra foi publicada em 1977, em pleno regime militar, pela Editora Paz e Terra, em uma coleção de “Estudios latino-americanos”, com um conselho editorial formado por nomes como Antônio Candido e Celso Furtado..

cultura, vem sendo discutido mais intensamente desde o século XIX, por escritores, ensaístas e artistas<sup>3</sup>. Aqui, cabe destacar a importância da alteridade no processo de construção identitária. À medida que se vai afirmando um projeto identitário latino-americano e, com isso, aproximações e semelhanças, ressaltam-se também diferenças em relação àqueles que não compõem o mesmo grupo identitário. Stella Maris S. Franco e Amílcar Torrão Filho indicam que a alteridade “se institui em geral pela comparação, enquanto processo de definição do Outro, mas também do próprio Eu, ainda que pelo simplificador recurso da inversão” (FRANCO; TORRÃO FILHO, 2016). Marta Traba fez uso desse recurso para explicitar as diferenças entre a América Latina e os EUA, em um contexto de maior afirmação regional e de forte difusão da cultura norte-americana na região.

Na primeira parte do seu ensaio, Marta Traba enfatizou a produção artística norte-americana no período compreendido entre 1950-1970. Segundo a intelectual, após a Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas dos EUA estiveram inseridas em um contexto marcado pela sociedade de consumo, alta industrialização e individualismo. Além disso, grande parte das atividades artísticas no país teriam se sujeitado à chamada “ditadura da tecnologia”, acabando com a liderança europeia na configuração de novas tendências, como era comum até então. Na sua avaliação, isso tudo colocava a “liberdade artística” em uma armadilha.

Marta Traba também acompanhou as análises do alemão Hebert Marcuse e do francês Pierre Francastel<sup>4</sup>, que refletiram sobre os impactos socioculturais e as

contradições da tecnologia em sociedades industrializadas como a dos EUA. Para Traba, a tecnologia existente na sociedade norte americana continha conteúdos ideológicos totalitários e produzia indivíduos passivos e miméticos, ou seja, “a tecnologia, habilmente transformada em ideologia por aqueles que necessitavam manejá-la como instrumento de poder, penetrou na unidade cultural da sociedade de consumo e empobreceu-a” (TRABA, 1977, p.12). Marta Traba entendia que a produção artística norte-americana contemporânea, embora não fosse a sua totalidade, era marcada pelo surgimento de linguagens “exasperadamente pessoais”, pelo “desaparecimento de normas” e pela “liberdade total”. Na sua avaliação, isso poderia ser entendido como uma espécie de alienação, ou ainda, uma “estética da destruição”<sup>5</sup>.

A trajetória do artista norte-americano Robert Rauschenberg foi tomada como exemplar para a explicar o processo de “decadência” artística que ocorria nos EUA, segundo Marta Traba. Para ela, o artista criou uma série de colagens vigorosas nos anos 50, marcadas pela busca da função poética na obra de arte, da chamada *action painting* ou gestualismo<sup>6</sup>. Depois, passou pelas telas de efeitos luminosos, na década de 1960, como *Tracer* (1964)<sup>7</sup>, para finalmente chegar a trabalhos com espaços fragmentários e vazios de significados, preenchidos com fotografias eróticas.

Marta Traba também não aprovava as sopas Campbells e Marylins, do artista pop Andy Warhol, que para ela estavam inseridas em um contexto de emergência do *American way of life*. Também reprovava os happenings, optical art e performances. Na sua visão,

<sup>3</sup> Cabe destacar que o texto do uruguaio José Enrique Rodó é considerado um dos ensaios mais influentes da cultura latino-americana. Como se sabe, o ensaio tem como referência a obra “A Tempestade” de Shakespeare. Ver: RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

<sup>4</sup> Marta Traba, foi aluna de Pierre Francastel no período em que realizou os seus estudos na Europa.

<sup>5</sup> No ensaio, Traba esclareceu que a estética da destruição agia de modo oposto à estética tradicional – ligada às permanências, à formação de estilos e à superação de modismos. A ideia, portanto, era “não durar” ou “não estabelecer modelo algum”, surgindo uma série de antepropostas. Isso a levou a concluir que “sem possibilidade de permanecer, sem perseguir uma estrutura de permanência, a arte se autocondena ao mesmo destino dos demais produtos da sociedade de consumo: apenas se consome, atende a uma expectativa e satisfaz episodicamente seu cliente, desaparece” (TRABA, 1977, p. 13).

<sup>6</sup> *Action painting* ou gestualismo consiste na técnica pictórica surgida nos EUA, por volta dos anos 1940, em que é possível observar os gestos do artista na composição de sua pintura.

<sup>7</sup> A obra intitulada como “Tracer” (1964), na visão da intelectual, seria um exemplo inicial dessa transição ocorrida em seu trabalho a partir dos anos 1960s.

tudo isso representava parte significativa da arte norte-americana daquele momento e também significava o “sinal de rumo”, o qual, grosso modo, estava ligado ao consumo e à energia de produção, comum nas “sociedades imperialistas”. Algo diferente de uma linguagem artística, ligada às estruturas, às formas e à energia de criação, muito comum nas vanguardas artísticas, por exemplo. Seguindo esse “sinal”, a arte deixaria de ser uma forma de conhecimento para ser uma forma de impacto, semelhante à propaganda, em que, segundo Traba, “não é preciso compreender, apenas “ver”, não é preciso totalizar, apenas fragmentar, não é preciso pensar, apenas receber, não é preciso refletir, apenas aceitar” (TRABA, 1977, p. 16-20).

Para Marta Traba, a arte norte-americana oferecia à arte latino-americana um sinal de rumo, e não uma linguagem artística. Traba alertou que a recepção mimética desse sinal ou a falta de criticidade e de resistência a isso, tornavam a arte e a cultura da região suscetíveis à armadilha da “dominação cultural”. Apesar de ter se posicionado de modo conservador à novas linguagens artísticas contemporâneas, Traba provocou o seu leitor à reflexão sobre a importância de práticas artísticas e culturais mais resistentes e críticas.

Em seu ensaio “La cultura de la resistencia”, de 1973/74, a intelectual argentina indicou que, sem um projeto latino-americano crítico e resistente, jamais poderíamos “aspirar formas modernas de liberdade”, permanecendo, assim, na “dependência cultural”. Nesse sentido, entendia que escritores e artistas tinham um papel fundamental nesse jogo. Para Traba:

Escritores e artistas sempre foram especialmente receptivos ao problema da dependência, apesar da tendência agora de desmonetizá-los e de minimizar suas influências. É claro que somente considerando que a palavra escrita, o pensamento emitido ou a obra de arte expressa, constituem uma forma especial de poder dentro do grupo social ao incorporar as aspirações desse grupo, vale a pena falar sobre o seu papel no problema da dependência (TRABA, 1973/2009, p. 49/137).

Ao mesmo tempo em que reconhecia a importância de artistas e intelectuais no combate à dependência cultural, Marta Traba entendia que os seus papéis também eram muito delicados. Ao manejarem fontes culturais e fontes de linguagem, corriam o risco de percorrer um caminho recheado de “nacionalismos” e falsos elementos “originários”. Na sua visão, o projeto identitário regional deveria ser amplo, diverso, capaz de dialogar com as particularidades e de avaliar criticamente as linguagens, os sinais e os modismos internacionais. Assim, para combater a questão da dependência cultural, pensada como um elemento de longa duração, seria necessário pensar a América Latina enquanto projeto.

Para Mara Traba, historicamente, a América Latina havia ocupado uma posição mais receptora do que emissora de linguagens artísticas. No entanto, ela entendia que quando havia a transmissão de linguagens, a arte latino-americana também era capaz de ressignificar os elementos recebidos e até alterar códigos ou signos dessas linguagens, o que muitas vezes reverberava no polo emissor. Como exemplo, ela citou as obras de Aleijadinho, no Barroco, ou do venezuelano Armando Reverón e do cubano Wifredo Lam, na arte moderna. Porém, alertou que isso não ocorria no cenário vigente, pois não havia ressignificação da produção norte-americana aqui, existindo demasiado consumo e reprodução, criticando, assim, a “sujeição” dos próprios latino-americanos.

A intelectual lançou um olhar rígido para essas novas produções e suportes artísticos, como happenings e performances, em voga na segunda metade do século XX. Se, por um lado, era válido o seu alerta contra “modismos”, banalizações e falta de criticidade em parte da produção artística da época, por outro lado, essa perspectiva, em alguns casos, inibia de enxergar novas formas de resistências, ressignificações e questionamentos em potencial nessas produções emergentes. Nem tudo era consumo e reprodução por aqui. O que dizer, por exemplo, dos artistas latino-americanos que na época usavam os mais variados suportes artísticos para indagarem formas mais tradicionais de arte, costumes ou até regimes políticos?

No México, por exemplo, a partir da década de 1960, mulheres artistas passaram a utilizar o próprio corpo como suporte artístico, já em um contexto de questionamento dos costumes, do pós-estruturalismo e dos feminismos existentes. Cabe destacar, por exemplo, artistas como Ana Victoria Jimenez, Yolanda Andrade, Graciela Iturbide, Ximena Cuevas etc. Segundo a historiadora da arte Karen Cordero Reiman, “artistas mulheres no México começaram a explorar novos discursos do corpo, que contestavam não apenas as formas de representação corporal, mas também o conceito de arte política que havia caracterizado as narrativas dominantes da arte mexicana até aquele momento”. (CORDERO REIMAN, 2018, p. 271). Mas, é verdade que só há pouco tempo que essas produções têm sido revisitadas<sup>8</sup>.

Cabe ressaltar que, na América Latina, as novas formas de arte também foram muito importantes como instrumentos de questionamento aos autoritarismos existentes. Um exemplo disso, no Brasil, foi o artista Arthur Barrio, que, em 1970, criou trouxas ensanguentadas compostas por carne e ossos, enrolados em uma corda e as distribuiu em riachos localizados em parques de Belo Horizonte, para denunciar os corpos desaparecidos durante o regime militar. Algo que despertou bastante atenção na época, atraindo diversos curiosos que queriam saber se as trouxas eram cadáveres. A obra, que poderia muito bem ter sido inserida nesse espectro chamado por Marta Traba de “arte da destruição”, mas que foi um exemplo de enfrentamento da repressão existente no Brasil.

Na Argentina, o grupo denominado de *Tucumán Arde* também foi um caso emblemático de oposição artística ao regime político daquele momento. Em 1968, um grupo de artistas organizou eventos expositivos nas cidades de Rosário e Buenos Aires, contendo documentos e imagens da província de Tucumán, denunciando a situação de pobreza, desemprego e descaso do governo, e, além disso, contestando o re-

gime político e econômico. Entre as manifestações artísticas, havia cartazes, pichações em paredes com o slogan “Tucumán Arde”, *happenings* (servir café para despertar o público para a realidade opressora), expedição à Tucumán e coletivos. O evento ganhou grande notoriedade por fugir de métodos artísticos tradicionais, unindo arte e engajamento político. Assim, o suporte artístico importava tanto quanto o conteúdo político e engajado.

Voltando ao ensaio de Marta Traba, nota-se que a questão dos autoritarismos existentes na América Latina durante a Guerra Fria também não passou despercebida em sua análise. Sobre tal ponto, Marta Traba refletiu que:

As formas do autoritarismo na América Latina nada tem a ver com a tirania tecnológica: esta, cobre os aspectos mais radicais do progresso, é equânime e supõe uma redistribuição bastante justa dos bens de consumo. O autoritarismo latino-americano coloca-se ao contrário, por fora do progresso. Estabelece camadas hierárquicas inamovíveis que tendem a paralisar por completo o possível progresso, ou então a favorecê-lo lentamente, dentro das condições ferreamente desenvolvimentistas. Gerando formas de repressão ou contenção, mantém petrificado num marco eminentemente político e não considera, como acontece na sociedade altamente industrializada, que a cultura possa ser um bem de consumo, manipulável, para o seu próprio serviço (TRABA, 1977, p. 24).

Como se pode perceber, Marta Traba colocou em posições diferenciadas os autoritarismos existentes na América Latina e também a “tirania” tecnológica que marcava os Estados Unidos. O primeiro estaria situado dentro de um marco político e, apesar de buscar algum progresso social, estaria fora dele. Além disso, na sua visão, esses regimes autoritários acabavam

<sup>8</sup> Recentemente, em 2018, estive na Pinacoteca do Estado de São Paulo a exposição intitulada “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, com a curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, em que algumas das obras dessas artistas estiveram presentes.

promovendo a repressão e o desinteresse cultural. Ao contrário disso, nos Estados Unidos reinava a tirania tecnológica, que entendia a cultura como um “bem de consumo”, “manipulável” para os seus interesses, contudo, estaria dentro de uma ideia de progresso e maior equidade social.

Assim, a intelectual percebeu de modo crítico as diferenças entre as duas regiões do continente. Para Marta Traba, tanto a arte quanto a cultura, nesses lugares, eram indubitavelmente agredidas também por marcos sociais e políticos, seja pela ditadura tecnológica e consumista, seja pelo autoritarismo e descaso. No caso da América Latina, o desinteresse cultural existente por parte de regimes políticos autoritários resultava na abnegação de novas linguagens artísticas, fazendo com que os artistas latino-americanos se tornassem mais vulneráveis e facilmente atraídos pelos movimentos estrangeiros. Era como se a situação de subdesenvolvimento e autoritarismos políticos que marcavam a América Latina atingisse diretamente as artes visuais. Do lado contrário, os norte-americanos tinham condições políticas, econômicas e sociais mais favoráveis naquele momento, apesar de transformarem a cultura e a arte em bens consumíveis.

Assim, de maneira geral, Marta Traba estabeleceu em seu jogo imaginário as principais diferenças entre os atores desse cenário. Havia a Europa e a “arte europeia” (em posição decadente), que havia perdido o posto de principal polo cultural após a Segunda Guerra Mundial; também havia os Estados Unidos e a “arte norte-americana” (tecnológica, individualista e consumista), que era o protagonista ocidental naquele momento e ditava as tendências da arte; por último, havia a América Latina e a “arte latino-americana” constituída em parte por artistas engajados/resistentes e em parte por aderentes submissos ao sinal do norte.

Pensando nessa relação entre América Latina e EUA, em 1978, Aracy Amaral escreveu o ensaio “Política Cultural: por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana?”<sup>9</sup>. Nele, a intelectual brasileira refletiu sobre o interesse nos EUA pela arte latino-americana. A partir de um levantamento sumário das exposições ocorridas no Museu de Arte de Nova York (MoMA) até então, ela constatou que após a Segunda Guerra Mundial, aumentou o desinteresse da instituição pela arte latino-americana. Além disso, também percebeu que, no mesmo período, a crítica local estadunidense havia dado pouca atenção para a produção dos latino-americanos<sup>10</sup>.

Na sua visão, o interesse dos EUA pelo outro, ou seja, pela arte estrangeira, incluindo a latino-americana, ocorreu em momentos oportunos, e além disso, “sempre representou um gesto político” (AMARAL, 1983, p. 268). Essa constatação também pode ser percebida em estudo recente que verifica a formação da primeira coleção de arte latino-americana do MoMA. Além de exposições, algumas ações efetivas em relação à arte latino-americana foram tomadas durante a chamada Política de Boa Vizinhança e, posteriormente, no contexto da política chamada de Aliança para o Progresso (COTA JR., 2019).

Em seu ensaio, a intelectual brasileira ainda questionou por qual motivo os EUA ou a arte norte-americana deveria se interessar pela arte paraguaia, se nem os próprios paraguaios o faziam naquele momento. Essa indagação advertiu os próprios latino-americanos que seria um erro esperar pelo interesse constante dos norte-americanos pela arte produzida na América Latina, pois isso deveria partir dos próprios latino-americanos. Além disso, destacou o elemento do “exotismo” na abordagem “globalizante” e “indiferenciada” que os norte-americanos costumam dar para a arte da

<sup>9</sup> O texto está inserido em uma coletânea intitulada *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burguer (1961-1981)*, publicada em 1983, pela editora Nobel, que reúne cerca de 60 ensaios sobre arte e cultura escritos no período. Os ensaios reunidos na obra tratam da arte brasileira e latino-americana, tornando-se referências importantes para os estudiosos da área. Devido à sua relevância, a obra foi reeditada pela Editora 34 em 2013.

<sup>10</sup> Na verdade, é possível perceber que logo após a Segunda Guerra, a América Latina ganhou algum destaque no museu, principalmente no campo da arquitetura. Foram realizados alguns eventos sobre a produção arquitetônica latino-americana no MoMA no período, com destaque para a exposição *“Latin American Architecture since 1945”*, realizada em 1955, como demonstrou Fabiana Paiva dos Santos em seu estudo recente. Ver: SANTOS, 2019.

América Latina (AMARAL, 1983, p. 270). Esse tipo de abordagem indiferenciada que Aracy Amaral ressaltou, indica a dificuldade dos estrangeiros em compreender a complexidade da produção artística latino-americana, bem como o problema de “adequação” desta produção aos modelos universais estabelecidos pelos circuitos centrais da arte, situados no eixo Estados Unidos-Europa.

Aracy Amaral também reforçou que os EUA, assim como o Brasil e os demais países que tinham sido colonizados, sempre mantiveram um diálogo cultural mais forte com a Europa. Para ela, os norte-americanos apreciavam, sobretudo, o que se passava no Velho Mundo, mantendo do europeu o gosto pelo “exótico”. Nesse sentido, consideravam digno de museus e coleções de caráter antropológico, o que se passou na África, Pacífico e América Latina (AMARAL, 1983, p. 271).

É interessante notar que, na visão de Aracy Amaral, a coexistência dessas identidades culturais (europeia, norte-americana e latino-americana) não necessariamente as colocam em posição de concorrência ou choque, como colocou Traba em seu ensaio. Embora tenha pensado nas suas respectivas diferenças e tensões, a intelectual brasileira procurou ressaltar alguns pontos de similitudes. Ela alertou, por exemplo, que o desconhecimento mútuo aconteceria seja dos EUA em relação à América Latina, seja do Brasil em relação ao Paraguai, ainda que entre os norte-americanos prevalecesse o interesse pelo exótico, como foi mencionado. Ainda que tenha apontado algumas instituições norte-americanas que se interessaram pela arte latino-americana, como museus e universidades, Aracy Amaral não indicou claramente nomes de artistas e instituições latino-americanas que não só legitimaram os EUA como um centro cultural, mas passaram a buscar o seu reconhecimento<sup>11</sup>.

Contudo, é preciso destacar que ambas, cada uma a seu modo, colaboraram para o pensamento crítico la-

tino-americano sobre as relações estabelecidas entre a região e o restante do globo no âmbito artístico-cultural. Marta Traba, por exemplo, foi enfática quando apontou o problema existente na relação entre a América Latina e o eixo Europa-Estados Unidos. Em seu ensaio, a autora identificou a arte produzida na América Latina como algo fortemente ligado à “dominação cultural” europeia no passado e, em momentos contemporâneos, suscetível à supremacia cultural norte-americana. Além disso, indicou um cenário cultural regional ainda pouco autônomo (TRABA, 1977, p.10). No mesmo texto, apontou várias vezes essa questão, como no trecho a seguir:

Parece um lugar comum afirmar que nosso continente não superou o estado colonial; a dominação cultural espanhola durante os séculos XVII e XVIII, e a francesa e europeia no século XIX e começos do XX foi, precisamente, uma dominação cultural. A transmissão de sinais de rumo, privativo da civilização americana, tem sua originalidade dentro de nossa história de “semitudo”: semindependentes, semidependentes, semidesenvolvidos, semi-subdesenvolvidos, semicultos (TRABA, 1977, p.16).

Em confluência com essa visão, Aracy Amaral indicou em seu ensaio, que:

A autoafirmação partindo dos próprios latino-americanos expressaria muito mais uma conscientização de seus próprios valores e não o acolhimento deles mediante a ‘consagração da metrópole’, conjuntura vivida desde o academismo do século XIX (AMARAL, 1983, p. 268).

Marta Traba e Aracy Amaral enxergavam a existência de um “eu” latino-americano/sul em processo de construção e que a relevância da construção desse “eu” consistia, principalmente, em combater alinhamentos acrílicos ou hierárquias no meio cultural. Também

<sup>11</sup> A artista boliviana Marina Núñez del Prado, por exemplo, tentou se inserir no circuito norte-americano de artes, durante a primeira metade do século XX, como bem demonstrou a historiadora Giovana Mazza em seu estudo. Ver: Mazza, 2018.

é possível afirmar que ambas buscaram questionar a desvalorização da produção artística provinda do hemisfério sul no mundo ocidental e que isso significou também ações políticas contra formas de “colonialismo”, tomadas naquele contexto. Edward Said, autor que teorizou sobre o chamado “colonialismo”, afirmou que “os discursos universalizantes da Europa e Estados Unidos modernos, sem nenhuma exceção significativa, pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do mundo não europeu” (SAID, 1995, p. 86).

Aníbal Quijano, um dos autores expoentes da corrente teórica decolonial, aludiu à imagem projetada da América Latina em um espelho, para explicar as distorções geradas pela visão eurocêntrica (QUIJANO, 2005, p. 118). A metáfora indicada pelo intelectual peruano, reflete sobre as distorções geradas na consagração de padrões tidos como “universais”. À medida que são espelhados esses modelos do eixo norte tidos como “universais”, inatingíveis, muitas vezes, para as sociedades latino-americanas, ressalta-se a sensação de atraso. Por isso, seria imprescindível romper com esses paradigmas e universalidades que seriam maneiras de perpetuação da chamada colonialidade<sup>12</sup>, uma noção central da chamada perspectiva decolonial.

Em vários dos ensaios de Marta Traba e Aracy Amaral foi possível perceber críticas contundentes, em que utilizaram termos como “importação”, “invasão”, “dependência cultural” ou “colonização cultural”. No caso de Marta Traba, destaca-se a crítica direcionada aos próprios latino-americanos sobre a submissão artístico-cultural em relação ao eixo norte. Ao refletir sobre as artes plásticas, Aracy Amaral disse o seguinte em seu ensaio sobre identidade e alteridade, de 1998: “esse caráter de importação de modelos externos das artes visuais nos molesta por nos sentirmos sempre caudatários de outros centros” (AMARAL, 2006, p. 150).

Mais recentemente, Cristina Freire, professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universi-

dade de São Paulo, indicou que apesar de vivermos em um momento de forte conexão digital, temos mais informações sobre o que se passa em Berlim, Londres ou Nova York, do que em Bogotá, Lima ou Buenos Aires. Ela constatou que “a discrepância na distribuição e dispersão na informação artística, apesar dos circuitos integrados da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações. Essa colonização do pensamento aparece ainda ativa na academia e na crítica de arte” (FREIRE, 2015, p.19).

Por sua vez, a crítica decolonial também pode ser pensada para além das artes visuais, a partir de outros campos do saber, como bem apontou Nilce Aravecchia Botas. Para a arquiteta e historiadora, essa mesma crítica nos “chama à consciência a dimensão eurocêntrica de nossa herança intelectual” ou ainda, a dimensão “norteadatlânticocêntrica” como também indicou Jorge Francisco Liernur para o caso da arquitetura (ARAVECCHIA BOTAS, 2018, p.79).

Por fim, volta-se a destacar que, em pleno anos 1970, como se pode perceber, intelectuais ligados às artes também questionaram o lugar da América Latina no globo. Nesse sentido, a ideia de arte latino-americana foi tomada como uma estratégia cultural identitária importante. Para Marta Traba, essa estratégia, ou melhor, esse projeto latino-americano, era relevante para combater as chamadas “dependências culturais” e para buscar maior autonomia e resistência em relação ao cenário mundial desenhado naquele momento. Já para Aracy Amaral, essa estratégia servia para a aproximação cultural dos países latino-americanos, valorizando iniciativas que buscassem maior contato e conhecimento de nossa própria realidade. Com isso, apontavam para o caminho de ações críticas e não submissas, em que os latino-americanos pudessem questionar qual o sentido de “nortear” ou encaminhar constantemente as nossas práticas artísticas e culturais em direção ao eixo Estados Unidos-Europa, já que, como dizia Torres Garcia, o nosso norte é o sul.

<sup>12</sup> Sobre o conceito de colonialidade e a perspectiva decolonial, ver: RESTREPO, E.; ROJAS, A. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Samava, 2010.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHA, Juan. *Arte y Sociedad Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- AMARAL, Aracy A.. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, vol. 2, 2006.
- ARAVECCHIA BOTAS, Nilce. *O pensamento decolonial - caminhos para o ensino de arquitetura na América Latina*. América (São Paulo), v. 1, p. 76-81, 2018.
- BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila editores C.A., 1977.
- CORDERO REIMAN, Karen. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. In: [catálogo] FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, 2018.
- COTA JR., Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA: arte, cultura e política (1931-1943)*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2019.
- FRANCO, Stella Maris Scatena; TORRÃO FILHO, Amílcar. “Apresentação”. In: *Revista Projeto História* (PUC-SP), Dossiê Alteridade: territórios da diferença, v. 57, 2016.
- FREIRE, Maria Cristina M. (org.). *Terra incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. Volumes I-III. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.
- MAZZA, Giovanna Pezzuol. *Esculpindo a mulher indígena: produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-1995)*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). São Paulo, 2018.
- PRADO, Maria Lígia Coelho. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANGER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RESTREPO, E.; ROJAS, A. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Samava, 2010.
- RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos. *Em busca da América Latina e suas arquiteturas: contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA (1955 e 2015)*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). São Paulo, 2019.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. La Escuela del Sur. Lección 30 - 1935. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1944, p. 213-219.
- TRABA, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Somos latinoamericanos” [27 de outubro de 1975 - Primera Sesión]. In: BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila editores C.A., 1977.
- \_\_\_\_\_. La cultura de la resistencia. En: *Literatura y praxis en América Latina*, comp. Fernando Alegria, 49-80. Caracas: Monte Ávila, 1974 [1973]. Publicado novamente em: *Revista de Estudios Sociales* No. 34 diciembre de 2009: ISSN 0123-885X Bogotá, pp.136-145.

## NOTA DO AUTOR

A pesquisa conta com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.