



IA/UNESP

FRANCINE CUNHA

Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

Francine da Cunha Souza de Lima

**A CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO EM
PERCURSOS OCULTOS NA CIDADE: UM ESTUDO
SOBRE ARTE(FATOS) EM LORENA-SP**

São Paulo
2025

Francine da Cunha Souza de Lima

A CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO EM PERCURSOS OCULTOS NA CIDADE: UM ESTUDO SOBRE ARTE(FATOS) EM LORENA-SP

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP), como pré-requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais

Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais.

Orientador:
Prof. Livre Docente Omar Khouri

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L732c Lima, Francine da Cunha Souza de (Francine Cunha), 1981-

A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos na cidade :
um estudo sobre arte(fatos) em Lorena / Francine da Cunha Souza de
Lima. -- São Paulo, 2025.
169 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes - Lorena (SP). 2. Arte - História. 3. Memória na arte. 4.
Performance (Arte) - Lorena (SP). 5. Criação (Literária, artística, etc.). I.
Khouri, Omar, 1948-. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
III. Título.

CDD 709.8161

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Francine da Cunha Souza de Lima

**A CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO ARTÍSTICO EM PERCURSOS
OCULTOS NA CIDADE: um estudo sobre Arte(fatos) em
Lorena-SP**

Tese apresentada ao programa à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Área de Concentração: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais.

Data da Defesa: 01/04/ 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri
UNESP - Instituto de Artes - Campus São Paulo

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP - Instituto de Artes - Campus São Paulo

Prof. Dr. Wagner Leite Viana
UFG - Escola de Belas Artes - Campus Belo Horizonte

Dr^a. Aline do Carmo Rochedo (Aline Pachamama)
Pesquisadora Independente

Dedico este trabalho à cidade de Lorena, meu lugar de origem,
onde encontro pessoas que compartilham comigo afetos,
experiências e memórias.

Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a minha rede de apoio, da qual fazem parte meus pais, Maria das Dores e Geraldo, e meu companheiro de vida, Deni Dias. A eles dedico profunda gratidão, pelo incentivo, força, compreensão e parceria infinita.

Agradeço aos meus avós (*in memoriam*) pelas escolhas que fizeram em vida, proporcionando conforto à minha geração, agradeço também por me ensinarem o valor do caráter e do respeito.

Agradeço às minhas filhas Melissa e Letícia, pela compreensão nos momentos de ausência e por sempre motivarem minha busca por novas conquistas.

Agradeço profundamente ao meu orientador Omar Khouri pela atenção, dedicação, compreensão, parceria e acolhida.

E por fim, agradeço a todas as pessoas que me receberam de braços abertos para criarmos parcerias sem as quais este trabalho não seria possível: o historiador Diego Amaro, ao Quilombo Vale Reexiste, à Rosania e à Dona Guiomar dos grupos de Congada e Moçambique de Lorena, ao escritor Daniel Munduruku - lorenense de coração, à historiadora Aline Rochedo Pachamama cuja sabedoria indígena me abriu os olhos, ao Instituto de Estudos Valeparaibanos, ao Marco e Patrícia, sua filha, proprietários do Bar do Carlinho, ao Wanderley e Giovana do Bar Cometa, aos membros do movimento Hip Hop de Lorena, principalmente Gabrielzinho Manoscrew e Paulo Ozik.

*"Modestos, despretensiosos
Meus simples cantos lá vão
Como uns murmúrios errantes
Das auras pelo sertão,
- Aves que levantam vôo
Do ninho do coração
- Que achem pouso, descansem
No seio da multidão!"*

Sérvulo Gonçalves

Resumo

A história da arte foi contada do macro para o micro por muito tempo. Assim, a arte em pequenas cidades teve de se encaixar numa história da arte geral, comumente eurocentrada. Seria possível, então, ao contrário, uma cidade pequena projetar-se sobre a história da arte? Este estudo, no qual a cartografia é vista como arquivo/documento e como imaginário/memória/repertório, serve para potencializar a arte na cidade de Lorena-SP, demonstrando como uma arte viva, cotidianamente performada, pode ser mais significativa do que uma história da arte meramente reproduzida. A metodologia empregada envolve estudos históricos (bibliográficos e orais) e processa a história da arte de Lorena de forma prática por meio de uma criação artística, cartográfica e performática. Tais reflexões culminam na ideia de uma revisão histórica decolonial e no uso do termo *Arte(fato)*, o qual sugere uma arte com intenção prática e comunitária ao invés da criação de objetos com legitimação.

Palavras-chave: arte; decolonialidade; Lorena-SP; imaginário artístico.

Resumen

La historia del arte ha sido contada desde lo macro a lo micro durante mucho tiempo. Así que, el arte en las ciudades pequeñas tenía que encajarse en una historia del arte general, comúnmente eurocéntrica. ¿Sería posible, por el contrario, que una pequeña ciudad se proyectara en la historia del arte? Este estudio, en el que la cartografía es vista como archivo/documento y como imaginario/memoria/repertorio, sirve para valorar el arte en la ciudad de Lorena-SP, demostrando cómo el arte vivo, realizado diariamente, puede ser más significativo que una mera historia del arte reproducida. La metodología utilizada involucra estudios históricos (bibliográficos y orales) y procesa la historia del arte de Lorena de manera práctica a través de la creación artística, cartográfica y performática. Tales reflexiones culminan en la idea de una revisión histórica decolonial y en el uso del término Arte(facto), que sugiere un arte con una intención práctica y comunitaria más que la creación de objetos con legitimidad.

Palavras-chave: arte; descolonialidad; Lorena-SP; imaginario artístico

SUMÁRIO

1	Introdução	12
2	Do horizonte físico ao horizonte histórico	19
2.1	Tocando a superfície	22
2.1.2	Plano Turístico Municipal	23
2.2	Encontrando rastros	27
2.2.1	A elite Lorenense	28
2.2.2	Os povos originários de Guaypacaré	30
2.2.3	O povo preto lorenense	44
2.3	Observando os resultados	52
3	A Expressão do trecho	55
3.1	Percurso Originário	64
3.1.1	O Rio Paraíba do Sul	64
3.1.2	O Bar Cometa	68
3.1.3	A Feira da Barganha	76
3.1.4	O Bar do Carlinho	80
3.2	Paisagens e Passagens	84
3.2.1	A Figueira Brava	84
3.2.2	Largo da Piedade	87
3.2.3	Mirante Urbano	89

3.3	Percurso Afro	95
3.3.1	Praça do Rosário	95
3.3.2	Joaquim Barreto	98
3.3.3	Congada e Moçambique de São Benedito	103
3.3.4	Santuário de São Benedito	106
3.3.5	Museu a Céu Aberto	109
3.4	Apreciações da Cartografia	110
4	Cartografar o oculto	118
4.1	O imaginário das hierarquias	122
4.1.1	O caso da Lelê	123
4.2	Depende de quem olha	126
4.3	A Bienal das cidades	128
4.4	Arte como prefixo	131
5	Considerações Finais	136
	Referências	141
	Apêndice A	149
	Apêndice B	150
	Apêndice C	153
	Apêndice D	158
	Anexo A	160

Anexo B 161

Anexo C 162

Anexo D 163

Anexo E 164

Anexo F 165

Anexo G 166

1 Introdução

Neste trabalho e em posição de me pronunciar academicamente, gostaria de iniciar com a invocação de saberes que aprendi ao desenvolver esta tese e que dizem sobre meu lugar no mundo, ao mesmo tempo em que dialogam com os princípios da inclusão. Sou uma mulher branca, atualmente de cabelos avermelhados (já foram pretos em sua origem), de estatura e peso médios, mãe de duas meninas, artista e professora de formação, nascida e criada em Lorena, no Vale do Paraíba, interior de São Paulo.

Em 2011, concluí o Mestrado estudando um artista a quem admiro: Antonio Dias. A obra dele me provoca de muitas formas e, cada vez que me proponho a estudá-lo, acabo por descobrir coisas sobre mim mesma, sobre o mundo e, é claro, sobre a arte. Desta vez não foi diferente. Este estudo começa a partir de um "incômodo" causado pelas obras de Antonio Dias e, novamente (assim como no mestrado), por seus diagramas, mas um em especial: *Anywhere is my land*, de 1968.

Nessa obra, o artista representa sistemas complexos, como uma tentativa de "mapear o infinito". Dessa forma, fala de um lugar que é, ao mesmo tempo, um "não lugar", isto é, utiliza a linguagem dos mapas, mas a sobrepõe em um plano que remete ao transcendente, ao incalculável e, claro, nos dá um caminho para isso: o título da obra. Quando o artista afirma que está em qualquer lugar e, conseqüentemente, em todos os lugares, tal afirmação ilumina nosso imaginário. O artista está sempre "aberto para algo", suas ideias advêm de cores, de objetos,

de pessoas e, assim, percebe as qualidades estéticas do cotidiano e delas se apropria, recondicionando-as para alimentar o imaginário novamente, uma vez que o artista também está em todos os lugares, assim como a arte. Antonio Dias nos coloca num ponto em que se reflete sobre a arte como um ser impalpável, um vírus presente no cotidiano, na vida e na existência de qualquer pessoa.

Inicialmente, a obra *Anywhere is my land* e seu título me fizeram pensar sobre como o artista pode ocupar espaços no cotidiano e camuflar suas obras, misturando ilusão e realidade e nos fazendo enxergar coisas que não enxergaríamos se não fossem as lentes das artes. Outro exemplo seria a obra do artista Simon Weickert, que criou um movimento novo na cidade ao "enganar" um aplicativo de localização, apenas utilizando um carrinho de mão cheio de celulares e sugerindo um congestionamento em uma rua devido ao acúmulo de sinais dos dispositivos. Isso fez com que as pessoas entendessem como o aplicativo funcionava (por identificação de sinais de celular e não por imagens de satélite) e percebessem que não era uma tecnologia totalmente confiável. Nesse sentido, pude aprofundar os estudos sobre o tema a partir do trabalho *Mentira de Artista* (2016), feito por Fábio FON em um cenário de vida atípico – durante a pandemia de 2020 e em meio a um processo de eleição repleto de *fake News*, em que li e acompanhei discussões baseadas nas manifestações das minorias (ou majorias). A partir da leitura realizada naquele período, tive uma percepção diferente, na qual a ideia da existência de um artista em todo lugar não estava exatamente no fato de ele conseguir se camuflar em meio ao cotidiano, mas em como a própria arte está presente no cotidiano de pessoas que sequer se reconhecem nela. Essa nova percepção me levou aos estudos sobre decolonialidade e artificação e fez com que eu começasse a procurar no meu próprio cotidiano as razões que me levaram ao encantamento pelo universo artístico.

Nessa busca, me deparei com minha própria cidade natal, Lorena e com o incômodo de nunca ter conseguido atuar em minha área profissional nela. Onde estava a arte em Lorena? Encontrei discursos que me diziam que ela estava na arquitetura dos velhos casarões, nos grupos da elite artística e nas faculdades; contudo, nada disso dialogava com minhas memórias de infância, em que eu já me via como uma futura artista. Nessas memórias, tais realidades ligadas ao

histórico da cidade eram como fantasmas, citados aqui e ali. Para mim, a arte estava nas pinturas vernaculares, nos objetos de família e nos livros ilustrados.

Com tais reflexões e uma admiração por Antonio Dias e seus diagramas, relembrei de seus “croquis” de espaços imaginários e a bandeira feita por ele na obra *País inventado*, trabalhos nos quais há metáforas sobre a própria arte. Essas apreciações me inspiraram a criar obras-diagrama de mapas, de placas urbanas, e a questionar a ideia de território e de discurso, o que culminou em obras artísticas sobre Lorena. Elas demonstram meu olhar sobre a cidade, a qual apresento refletindo sobre sua história, sua arte e porque não dizer, sua política. Pessoalmente, posso dizer também que com esta tese faço, de certa forma, as pazes com Lorena, cidade que embora eu tenha vivido nela por anos, me sentia estrangeira, migrante, invisível. Agora me reconecto com os meus, com minhas vivências, com as histórias que sempre me circundaram e dou a elas um merecido registro. Tem sido bom me sentir próxima de pessoas que admiro, não porque elas são pessoas “de nome”, mas pessoas que fazem a diferença, que constroem caminhos para outros ocuparem. Sinto um certo alívio também porque não me sinto mais obrigada a me superar, porque não é mais sobre mérito, mas sobre observar, acolher e abraçar um conhecimento gerado como saber.

Diante de tudo isso, o objetivo desta tese é, principalmente, refletir sobre a constituição do imaginário artístico visual na cidade de Lorena, partindo do conceito de decolonialidade e apresentar por meio de uma cartografia a arte de uma cidade cujo histórico não tem representação na história da arte. Para isso, foi necessário, especificamente: a) realizar um levantamento histórico da cidade a partir de publicações e entrevistas, evidenciando características e personalidades decoloniais; b) fazer uma análise das possibilidades de um fazer artístico inserido no cotidiano; c) refletir sobre o conceito de arte e curadoria sob uma perspectiva decolonial; e d) criar um trajeto na cidade em que fosse possível fazer apreciações estéticas em artes visuais de obras inseridas no cotidiano e fora do circuito de mercado.

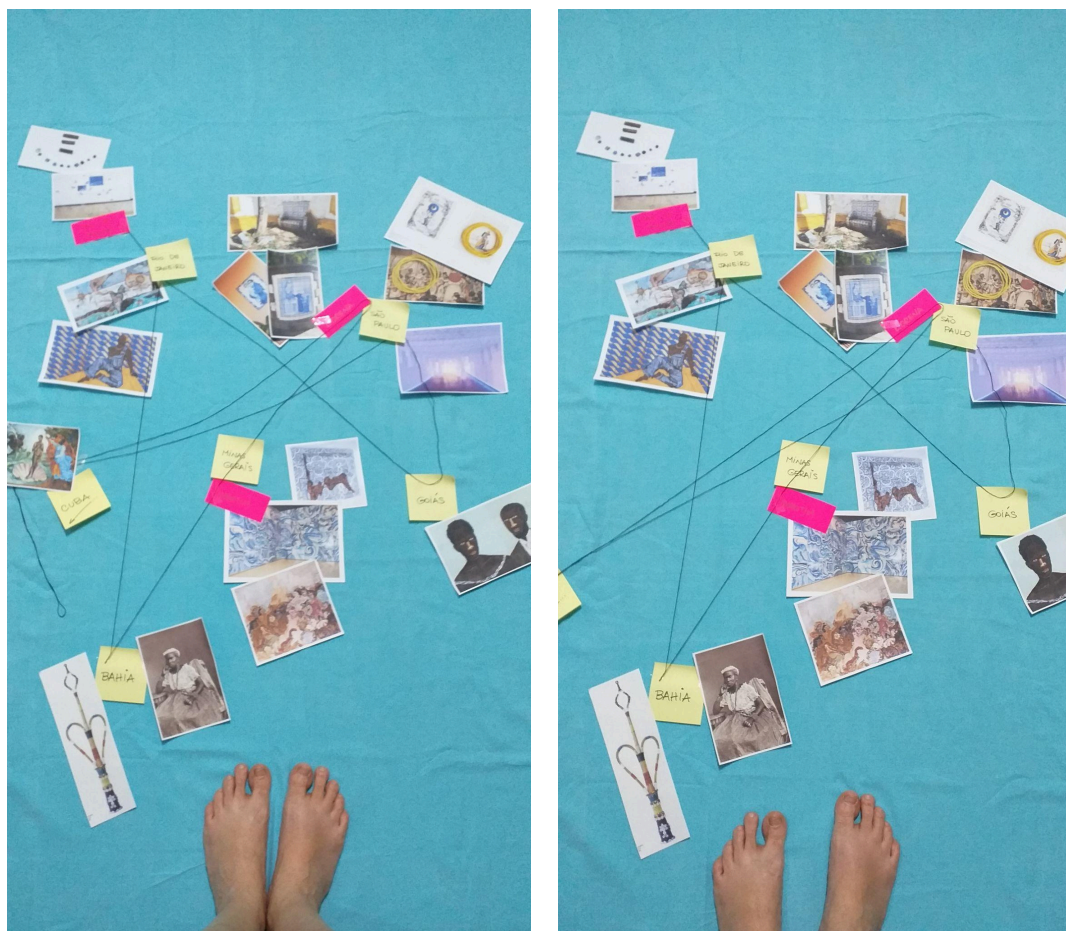
A metodologia adotada para a pesquisa começou a ser construída a partir do estudo da “arqueologia do saber” proposta por Michel Foucault e em sua complementação feita por Giorgio Agamben com o conceito de biopoder. Este

caminho permite que se olhe para a história da arte não como um evento cronológico e linear, mas como uma sequência de histórias dispostas em espiral e que se misturam a uma série de eventos evidenciados como “dispositivos”, no presente. O conceito de dispositivo é amplo e aplicável a tudo que de certa forma torna-se um gatilho de poder. A ideia de uma metodologia que se baseia na “arqueologia” também evoca a imagem de um processo “em camadas”, nas quais é possível visualizar as passagens de um estudo que vai sendo aprofundado à medida que avança e encontra materializações históricas e culturais de um grupo, neste caso, o dos lorenenses. Uma obra artística/audiovisual também provocou ideias metodológicas para este trabalho, o filme/documentário “Aruanda” de Linduarte Noronha, realizado em 1959, no qual a história do povo da pequena comunidade da Serra do Talhado (Santa Luzia - PB) é contada. Mostra de que forma se deu a ocupação territorial na Serra e como seus habitantes buscam, por meio do artesanato, melhorar suas condições de vida. Ao longo do filme vão se apresentando diversos saberes fundamentais para a sobrevivência diante do território: a construção da casa, o manejo da terra, a abertura de poços e a fabricação de utensílios. Por trás dessa história há muitas camadas de apontamentos históricos, políticos e antropológicos e assim inspirou, da mesma forma, neste trabalho a busca histórica a ser contada por manifestações culturais e refletindo sobre as camadas de saberes que se descortinam neste processo.

Assim, um primeiro estudo foi feito a fim de criar essa apropriação metodológica. Este se desenvolveu na busca por artes brasileiras associadas à cor azul - uma proposta de disciplina¹. Ao organizar essas obras descortinou-se uma história do Brasil em suas relações com o Atlântico e a memória negra brasileira. A partir daí foi feita uma curadoria materializada como cartografia (figura 1) e apresentada como um artigo científico. “Cartografia de um azul decolonial” foi apresentado no XIII Congresso Internacional CSO’ (Criadores sobre outras obras) em 2022 e publicado em seus anais.

¹ Disciplina “Artes Brasileiras: Recorrências temáticas e formais” ministrada pelo Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento no PPG Artes do IA/UNESP em 2020.

Figura 1: Cartografia do Azul. Francine Cunha. 2020. Fotografia. Dimensões variáveis.



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

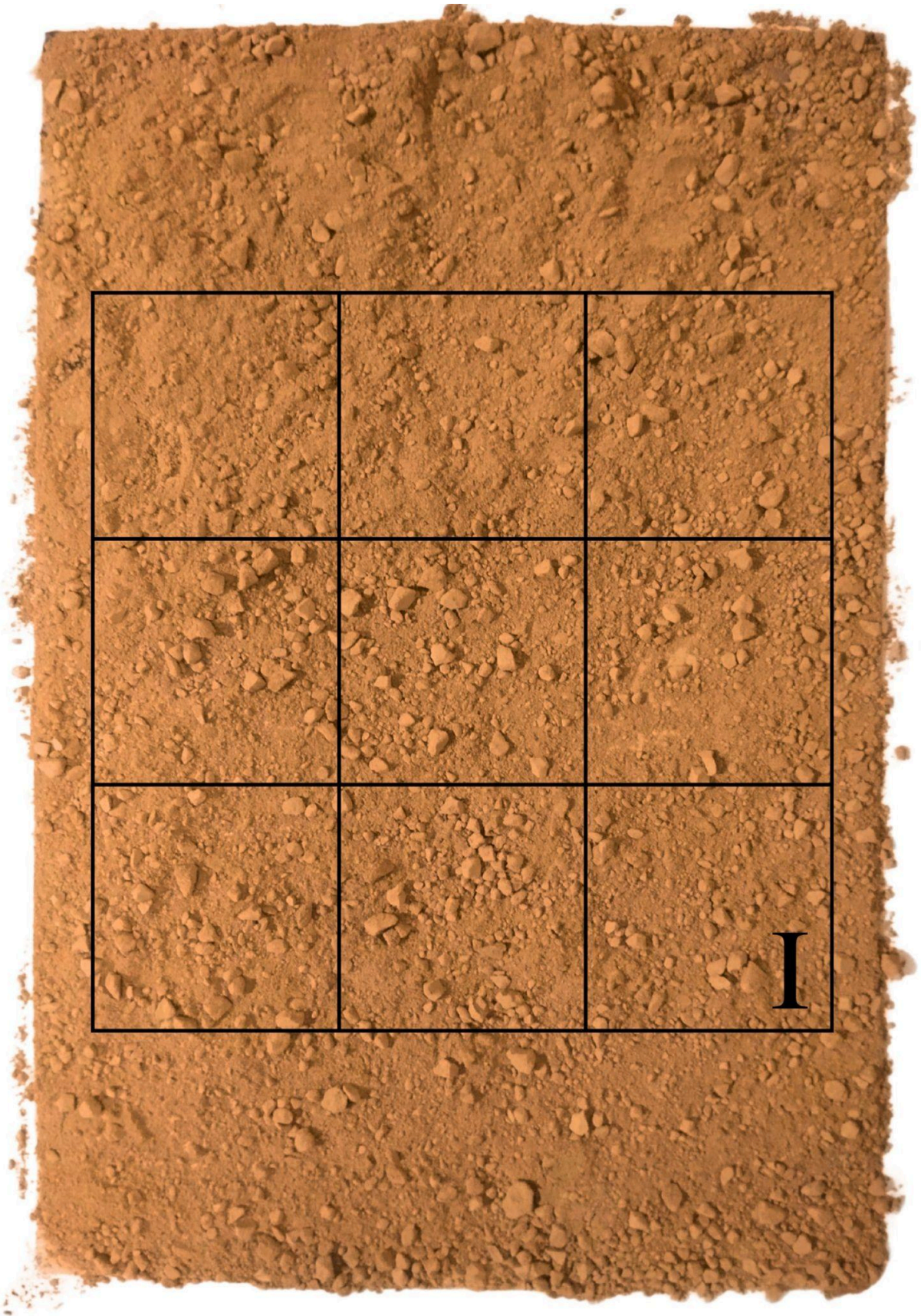
Para aplicar a metodologia dessa forma nesta tese e sobre a cidade de Lorena, foram realizadas algumas ações: um levantamento de lugares de “valor” na cidade por meio da verificação de bens tombados e do plano turístico; estudos históricos bibliográficos e entrevistas com pessoas ligadas à arte, à história, à cultura e a movimentos sociais na cidade; registros de lugares na cidade que tenham características que dialogam com manifestações artísticas e culturais; um levantamento bibliográfico sobre o tema da decolonialidade para confrontar as ideias apresentadas por autores sobre o contexto da arte na cidade de Lorena; produção de cartografias que registraram o estudo e; materialização do percurso por meio de uma performance registrada em audiovisual e em obras artísticas visuais.

Como base teórica, foram selecionados autores que dialogam com diferentes tópicos da pesquisa, sendo principalmente: sobre a história de Lorena,

José Geraldo Evangelista (1968) e Francisco Soderro Toledo (2022); sobre o homem lorenense e as vivências periféricas, Maria Sylvia de Carvalho Franco (1974) e Antônio Bispo dos Santos (2023); sobre artificação e visualidade, Roberta Shapiro (2007) e Nicholas Mirzoeff (2017); sobre decolonialidade, Kilomba (2016), Krenak (2020) e Moraes (1997). Estes autores tinham um aspecto comum central em suas abordagens: a ideia de uma revisão histórica. Tal característica evidencia aquilo que classifico como a contribuição do meu trabalho para a academia: a defesa de uma revisão histórica da arte a partir de uma perspectiva local, em uma cidade que foi palco de grandes decisões no período do império e cujas reverberações, em uma insistência também histórica eurocentrada, ainda causa dores e apagamentos.

Os ideais decoloniais me influenciaram e estimularam a criar uma provocação que aqui denomino *Arte(fato)*. Termo provisório ou não, *Arte(fato)* rompe com vários estigmas conceituais e gramaticais da língua portuguesa imposta neste território pela colonização. Portanto, é um conceito que defenderei, pois percebi nele o meu ponto de vista ao analisar minha própria trajetória na arte e nos encontros e desencontros com meu território de origem.

Por fim, é necessário dizer que há materiais que complementam as ideias que serão aqui apresentadas, sendo estes fundamentais para o entendimento deste conteúdo: o documentário "Lorena Decolonial" e o livro-arte "Trajetos ocultos de uma cidade colonizada".



2 Do Horizonte físico ao Horizonte histórico

Enquanto situação concreta e complexa, o trabalho arqueológico requer um processo simples: escavar. Escavar exige minúcia, paciência e análise. Exige também braço, fôlego, disposição física e persistência, mas o que exige primeiro é a análise do terreno, do clima, da geografia. Logo, este estudo começa assim, pela análise de um terreno.

Examinar um terreno envolve um estudo geográfico, e neste contexto, será realizado em um território que possibilita uma análise inicialmente histórica e posteriormente artística. A região em questão é o Vale do Paraíba. Um primeiro reconhecimento pode ser feito a partir da descrição geográfica de um autor do próprio lugar:

Uma extensa depressão que se estende paralela ao litoral brasileiro, dele se afastando de 40 a 100 quilômetros. Apresenta como característica principal a presença marcante do rio Paraíba do Sul, ladeado ao norte pelas serras da Mantiqueira e, por outro lado, ao sul, pelo relevo montanhoso da Serra do Mar. Está situado no centro-sul brasileiro, a leste do estado de São Paulo. (TOLEDO, 2022, p. 7)

O Vale do Paraíba é uma região composta por várias cidades, situada na divisa entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Reconhecido pela sua relevância, o vale representa uma área de grande potencial no Brasil, conectando duas das mais prósperas e influentes capitais do país. Ali, há um ponto específico que iremos tratar: a cidade de Lorena, no estado de São Paulo. Localizada em um

lugar estratégico, aproximadamente entre as duas capitais, também é o ponto central de um percurso conhecido no passado como “Caminho Novo da Piedade”. Assim descreve Saint-Hilaire a geografia da cidade:

Até a Vila de Lorena, que fica situada a três léguas de Cachoeira, o terreno, à direita da estrada, é baixo e pantanoso e não oferece em geral, senão vegetação bastante escassa, semelhante a dos brejos da freguesia de Santo Antônio de Jacutinga. Veem-se igualmente árvores e arbustos pouco folheados de hastes finas e ramos pouco desenvolvidos. Não é esta a única relação existente entre esta região e os arredores do Rio de Janeiro.

A vegetação aqui é a mesma, nas menores minúcias. [...] O caminho enfim parece-se muito com aquele que se atravessa para se ir do mar às montanhas. A vista não é mais a dos campos, nada nele lembra a majestade das grandes matas virgens; mas é a um tempo extensa e risonha e as montanhas, que de todos os lados limitam o horizonte, dão variedade à paisagem. Atrás de nós tínhamos a Serra da Mantiqueira e à frente a da Quebra-Cangalha por nós divisada desde que deixáramos o Registro. Não passa de um contraforte da grande cadeia paralela ao mar. Assim, o terreno que percorrerei é uma grande bacia entre duas grandes cordilheiras. (SAINT-HILAIRE, 2011, p. 73)

Antes da missiva feita sobre a cidade pelos viajantes europeus colonizadores que por Lorena passaram, a localidade era chamada de *Guaypacaré*, ou também *Hepacaré*, palavras da língua Tupi. Ambas com significados diferentes, mas com referências ao rio Paraíba do Sul.

Analisando o contexto geográfico específico da cidade de Lorena, localizada em um vale e banhada por um rio, observa-se uma convergência com uma perspectiva geográfica que busca uma relação de abundância e simbiose com a terra. No entanto, essa perspectiva diverge da ideologia de dominação da natureza, uma vez que as condições geográficas da região a conduzem a uma situação caracterizada por extensas áreas alagadiças, descritas por Saint-Hilaire como um vasto pântano, ou, em outras palavras, um brejo. O terreno úmido não sustenta grandes árvores, apenas uma vegetação rasteira, e a segurança de construção de habitações fica comprometida num terreno em que a fundação tem tudo para ser movediça. Apesar disso, o fato de ser um ponto estratégico supera a situação natural, como diz Evangelista:

Sabem bem os geógrafos que uma situação urbana excepcionalmente boa, como a de Lorena, pode tolerar um “sítio” urbano mau, sempre às voltas com problemas de ordem física, como pântanos, calores ou frios excessivos, falta de água potável, chuvas torrenciais e outros. Não foi o que aconteceu com Lorena. (EVANGELISTA, 1978, p. 18)

Aos habitantes da cidade, ainda hoje é possível reconhecer alguns problemas do solo. As casas têm que se adaptar de tempos em tempos às condições de umidade que se instauram, aterramentos são essenciais para se realizar qualquer construção e até pouco tempo não eram permitidos o levantamento de prédios muito altos. Embora Lorena seja muito próxima às Serras da Mantiqueira e do Mar, estas não constituem território da própria cidade, pelo menos não desde a emancipação de alguns locais próximos que foram elevados a municípios, como a cidade de Piquete. As montanhas, no entanto, impõem-se o tempo todo, como observado por Saint-Hilaire. Quando se olha a paisagem com vistas no horizonte, são como grandes ondas azuis que parecem vir em nossa direção, ao mesmo tempo tão distantes e tão próximas, como mostra o registro feito por Thomas Ender (Figura 2).

Figura 2: Os Campos Gerais junto à Serra da Mantiqueira perto de Lorena, província de São Paulo. Von Martius a partir de Thomas Ender. Gravura. 29,7 x 45,2 cm. Instituto Moreira Salles



Fonte: Von Martius (1841)

Além da posição estratégica, da presença da Mantiqueira, do braço do Rio Paraíba do Sul, outro aspecto natural marcou a cidade: o conjunto de “Figueiras-brava”. Embora seja relatado que a região carecia de grandes árvores, Lorena, impulsionada por sua função como ponto de parada para os colonizadores, eventualmente demandou por áreas sombreadas. Isso conduziu

ao plantio de figueiras, cujas copas densas e generosas proporcionaram uma fonte crucial de sombra durante as longas jornadas. Segundo D'Elboux:

Sob estas figueiras, em suas sombras, descansaram tropeiros e seus muares, brincavam crianças ao final da tarde, descansou o Príncipe fatigado da viagem desde o Rio de Janeiro e descansou o escritor Euclydes da Cunha, que reconheceu nela as qualidades e o papel que o Largo Imperial - então Praça da República, com seus jardins desenhados - não podia cumprir, que é a função primordial de abrigo e refúgio. Sua sombra, ao acolher o viajante ou o transeunte, afasta destes o calor insuportável do mormaço vale-paraibano enquanto propicia o encontro entre aqueles populares que passam a sua volta (D'ELBOUX, 2004, p. 144)

É possível reconhecer nesse tipo de árvore algumas qualidades que a fazem uma personagem importante na história da cidade. É considerada de crescimento rápido (atinge 2 metros em 2 anos) e com uma propensão a ser frondosa, de tronco grosso e facilmente adaptável em planícies. Para a população do lugar, as figueiras tornaram-se uma referência de localização. Originalmente, a cidade possuía 4 exemplares de Figueiras-brava. D'Elboux (2004) ressalta que o processo de "progresso" legado à cidade no tempo do império, levou à extinção dessas árvores tão necessárias, assim como à descaracterização do local que passou a ser referenciado como "Terra das Palmeiras Imperiais". Simbolicamente, essa mudança paisagística configura de que forma o território quer retratar seus habitantes.

Atualmente, há apenas um exemplar da figueira, à qual foi atribuída uma placa para honrar sua presença histórica na cidade. No lugar de outra, encontra-se hoje um posto de abastecimento à beira da Rodovia Presidente Dutra, que também lhe faz referência sendo chamado de "Posto da Figueira".

2.1 Tocando a superfície

Numa escavação arqueológica, não há preocupação com o fim, pois o que realmente interessa é o processo. A história também se "cava" começando pela superfície, ou seja, pelo presente, sem se preocupar com a origem das coisas². A Arqueologia do saber, proposta por Foucault, indica que é preciso analisar o que

² Estas relações foram criadas a partir do Curso de Extensão FFLCH/USP: "Poder e Performatividade Pública: introdução a Judith Butler e Michel Foucault", ministrado pela Profª Ms. Jacqueline Moraes Teixeira, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qxPmOJW9AmQ>. Acesso em: 25/10/2023.

se “cristalizou”, ou seja, entender o que se tornou um discurso material. Essa etapa de análise parte do princípio de que uma ideia repetida várias vezes torna-se uma verdade. Neste sentido, vejamos alguns discursos que nos ajudam a entender o que define a cidade de Lorena (discursos sem identificação em um primeiro momento):

A - Lorena é também conhecida como “terra das palmeiras imperiais” devido sua herança cultural ligada ao império. Está inclusive em nosso hino municipal. Nela os turistas podem ter valiosa experiência histórico-cultural.

B - [...] A relação que se estabelece entre a burguesia do café e os espaços públicos da área urbana, onde essa mesma burguesia está estabelecida desde meados do séc. XIX correspondendo, atualmente, ao que poderíamos considerar como o centro histórico da cidade de Lorena. Do relacionamento dessa burguesia, surgida em função da cultura cafeeira com o núcleo inicial da cidade, várias ações transformadoras irão tomar corpo, notadamente no último quartel do século.

Lorena desenvolveu-se extraordinariamente em meados do século XIX, no período da cafeeicultura, quando atingiu uma das fases mais prósperas de sua economia, quando grandes produtores motivaram atividades comerciais no Porto de Lorena.

C - Lorena teve grande contribuição à nobreza do Império, tendo várias personalidades da cidade agraciadas por tal luxo, fausto e lutas, como Conde de Moreira Lima, Barão da Bocaína, Viscondessa de Castro Lima e Barão de Santa Eulália.

D - Oh! Terra das Palmeiras Imperiais,
Velho berço de Condes e Barões,
Ninguém de ti se esquecerá jamais,
Ao reviver as tuas tradições!

Os discursos acima apresentados são, respectivamente: A) trecho da introdução do projeto turístico da cidade de Lorena de 2018; B) trecho da introdução de um estudo acadêmico sobre a cidade; C) trecho retirado do site da prefeitura de Lorena, sobre a história da cidade; D) o refrão do hino de Lorena. Analisaremos melhor o primeiro discurso a fim de observar como a história da cidade se relaciona a ela no presente.

2.1.2 Plano Turístico de Lorena

Criado em 2018, o Plano Turístico de Lorena traz diferentes aspectos da cidade que podem ser explorados e, entre eles, destacam-se o turismo histórico,

o turismo religioso e o turismo de entretenimento. Para a criação do documento, uma pesquisa foi desenvolvida:

A pesquisa de demanda foi realizada pelo COMTUR de Lorena, especialmente, com a colaboração de duas instituições de ensino superior, UNISAL e UNIFATEA, no segundo semestre de 2017, com turistas que visitaram a cidade de Lorena no período de 12 de setembro de 2017 até 01 de dezembro de 2017. Os turistas que se dispuseram a responder a pesquisa receberam um questionário com 15 perguntas para completar de acordo com sua análise pessoal do município. (PLANO MUNICIPAL DE TURISMO - LORENA, 2018)

A partir dos dados levantados pela pesquisa foi possível fazer uma classificação que consta como anexo ao plano desenvolvido para o turismo na cidade, conforme mostra a imagem a seguir (Figura 3).

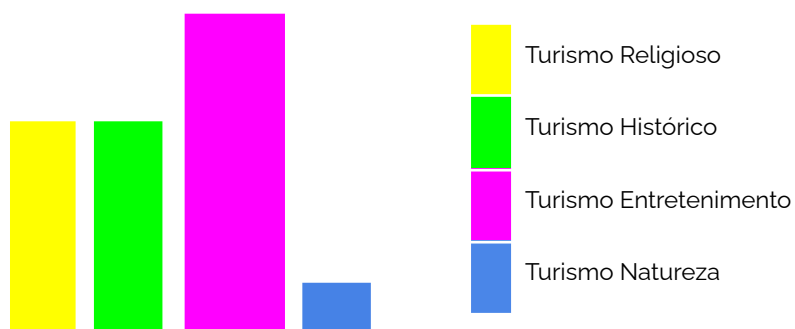
Figura 3: Quadro de lugares indicados como pontos turísticos segundo pesquisa do COMTUR

Colocação	Local	Total
1°	Santuário Dom Bosco	23
2°	Exército 5° BIL	22
3°	Mercado Municipal	22
4°	Santuário Basílica São Benedito	22
5°	Catedral Nossa Senhora da Piedade	22
6°	Igreja Nossa Senhora do Rosário	21
7°	Solar Conde Moreira Lima - Casa da Cultura	21
8°	Festa das Nações	21
9°	Festa de São Benedito	21
10°	Encontro de Motos e Carros Antigos	21
11°	Praça Principal	20
12°	Festa da Padroeira	20
13°	Lorena FoodTruck Festival	20
14°	Festa Julina	20
15°	Comunidade Bethânia	19
16°	Noite das Vozes	19
17°	Floresta Nacional	18
18°	Carnaval	18
19°	Corpus Christi	18
20°	Lorenvale	18
21°	Passeio Ciclístico pela Vida	18
22°	Arena Show	18
23°	Aniversário de Lorena	18
24°	Natal de Luzes	18
25°	Canção Nova	17
26°	Palacete Veneziano	17
27°	Parque Ecológico do Taboão	16
28°	Estação Ferroviária	15
29°	Solar Azevedo	11
30°	Parque Águas do Barão	8

Fonte: Plano Municipal de Turismo de Lorena (2018)

Uma divisão dos pontos turísticos em 4 tipos – religioso, histórico, entretenimento e natureza – fornece o seguinte resultado (Figura 4):

Figura 4: Gráfico indicado o perfil de atrativos turísticos de Lorena segundo Plano de 2018



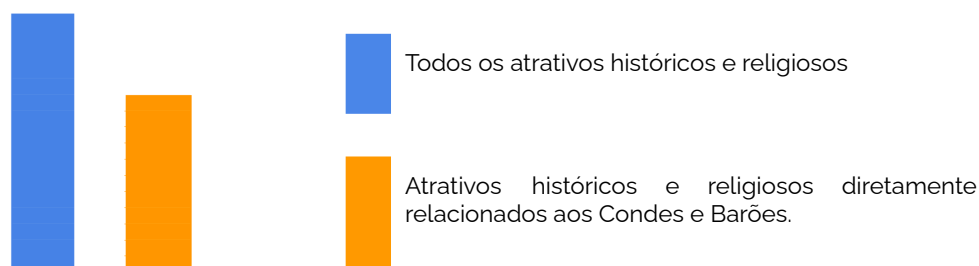
Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Embora o resultado mostre uma quantidade maior de atrativos turísticos de entretenimento, cabe ressaltar que essas atividades que envolvem eventos, festas, cultura e gastronomia servem a nichos específicos de público. Em outras palavras, o “Passeio ciclístico” e o “Encontro de carros antigos”, por exemplo, são atividades que se desenvolvem em datas específicas e, portanto, não podem ser “visitados” a qualquer momento. Dessa forma, não são eventos que caracterizam a cidade, tampouco mobilizam sua população para viver deste tipo de turismo.

O turismo de natureza na região está concentrado principalmente em dois espaços: a Floresta Nacional de Lorena e o Parque Ecológico do Taboão. Devido a essa limitação de opções, esse segmento não é tão proeminente. Como alternativa, os atrativos históricos e religiosos emergem como os principais pontos de interesse na cidade. Dessa forma, é pertinente realizar uma segunda análise focalizada nestes últimos dois.

Os atrativos religiosos estão ligados à história da cidade, como o Santuário de São Benedito, a Catedral de Nossa Senhora da Piedade e a Igreja do Rosário. Essas construções e as festas ligadas a elas também se relacionam com a história do baronato em Lorena. É possível observar que de todos os pontos turísticos, ao menos $\frac{1}{3}$ está relacionado ao período do império e às biografias de condes e barões. Se retirarmos o turismo de entretenimento e o de natureza – em decorrência da menor relevância – esse percentual cresce muito mais ($\frac{2}{3}$, em média), conforme indica o gráfico (figura 5):

Figura 5: Gráfico com diferença entre atrativos turísticos que envolvem o Baronato Lorenense e os que não envolvem, segundo o Plano Turístico de 2018.



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Segundo Diego Amaro, mestre em história pela PUC e professor na UNISAL - Lorena, há um Plano de turismo histórico-religioso que foi proposto pelo historiador Francisco Soderro Toledo e é chamado de "Quadrilátero Sagrado". Neste percurso, as pessoas seriam convidadas a passar pelo mesmo trajeto pelo qual passam as procissões realizadas pela Catedral de Nossa Senhora da Piedade, conhecida pelos munícipes como a Matriz de Lorena³.

Esta igreja detém uma importância histórica significativa para Lorena, pois simboliza o marco inicial da formação da cidade. Quando a região se tornou um ponto de parada para os colonizadores no século XVIII, a igreja foi erigida às margens do Rio Paraíba do Sul, resultando na denominação do local como Vila da Piedade, em homenagem à Nossa Senhora da Piedade. Atualmente, a construção mantém suas características originais, preservadas desde sua reforma realizada segundo um projeto concebido pelo arquiteto Ramos de Azevedo em 1890. O percurso proposto aos turistas no "Quadrilátero Sagrado", conforme relatado no site Região Turística da Fé:

É um espaço onde são realizadas festas como a LorenVale e da Padroeira, é **formado pelas ruas: Praça Nossa Senhora da Piedade, Dr. Rodrigues de Azevedo, Rua São Benedito e Rua D. Bosco** (grifo do autor), você pode visitar a Catedral Nossa Senhora da Piedade, a Igreja do Rosário e a Basílica Menor de São Benedito, o Palacete Veneziano, sede da Diretoria Operacional da UNISAL (Centro Universitário Salesiano de São Paulo) e a praça central Dr. Arnolfo Azevedo. (REGIÃO TURÍSTICA DA FÉ, 2023)

³ Em entrevista concedida a esta pesquisa e pode ser consultada nos anexos.

Dentro dessa perspectiva turística, Lorena se insere no contexto do "Roteiro da Fé", atribuído a ela também pela sua localização estratégica, uma vez que está próxima da cidade de Aparecida, onde se encontra o Santuário Nacional; da cidade de Guaratinguetá, berço de Santo Antônio de Sant'Ana Galvão (mais conhecido como Frei Galvão); e da cidade de Cachoeira Paulista, sede de uma das mais reconhecidas manifestações da Igreja Católica Renovada: a Canção Nova. A reflexão que se coloca, no entanto, é que as histórias das principais construções católicas de Lorena também trazem consigo a história dos Barões do Café que viveram na região. De fato, suas casas encontram-se muito próximas ao trecho proposto com perspectiva turística.

Deste modo, é possível perceber que o turismo em Lorena reforça uma característica eurocentrada e fomenta um imaginário segundo o qual a cidade não se constituiria sem essas intervenções. A proposta do "quadrilátero sagrado" sugerida por Francisco Sodero de Toledo tem como princípio a ideia de que a procissão é formada pelo povo e a manifestação de sua fé na rua, apesar disso, o trajeto inevitavelmente explora espaços históricos eurocêntricos. Esses espaços, considerados patrimônios históricos, dificilmente perderão sua posição de destaque em Lorena, a menos que haja vozes discordantes de grupos que defendam uma visão alternativa sobre o patrimônio da cidade. Duas das igrejas, por exemplo, têm uma influência afro-brasileira, uma vez que foram construídas devido à presença de pessoas pretas no local, trazidas como escravizadas. No entanto, historicamente, a perspectiva dos barões do café sobre esses monumentos prevalece sobre sua associação com uma manifestação afro. Veremos mais adiante como isso ocorre.

2.2 Encontrando Rastros

Considerando o destaque dado ao período imperial em Lorena, torna-se necessário identificar as razões da materialização desse discurso e conhecer um pouco da história que envolve a elite da cidade. Todavia, será apresentado apenas um resumo, pois a finalidade não é dar continuidade a essas narrativas, e sim, observar pontos de conflito e desnaturalização de uma história que persiste

em praticar apagamentos, seguindo a sugestão da arqueologia proposta por Foucault:

Foucault, em *A Arqueologia do Saber*, rejeita as formas propostas pela história das ideias e sugere a discussão sobre as unidades discursivas. Primeiramente, Foucault propõe colocar em suspensão as aparentes unidades discursivas e se liberar para a busca de novas unidades discursivas que estariam invisíveis, que não seriam percebidas. (GOMES, 2018, p. 23)

Percebe-se que a história de Lorena permanece até os dias de hoje contada e recontada da mesma forma, *novas unidades discursivas* têm sido encontradas pelas histórias orais dos habitantes e trazem à superfície o imaginário sobre a cidade que não é evidenciado em textos, mas poderíamos dizer que é "sussurrado" por gerações.

2.2.1 A Elite Lorenense

Evidenciando a figura central nos discursos que promovem uma narrativa ufanista sobre o período imperial em Lorena, é essencial examinar os registros que contestam tais narrativas. O Conde de Moreira Lima emerge como uma figura proeminente, considerado um grande benfeitor da região. Nascido em uma família que já desfrutava de consideráveis recursos financeiros devido aos investimentos no café e em outras culturas agrícolas, o Conde de Moreira Lima se beneficiou desses recursos, os quais também foram adquiridos através do processo de escravidão.

Segundo Marquese (2021), a produção escravista do café na América teve início em Saint-Domingues (onde se localizam os países da República Dominicana e o Haiti atualmente) no século XVIII e só depois começou a ser produzido no Vale do Paraíba. Contudo, no Vale os escravizados sofreram uma exploração muito maior. Enquanto em Saint Domingues se exploravam 158.000 escravizados para a produção de 32.000 toneladas de café, no Vale do Paraíba, 150.000 escravizados eram explorados para a produção de 150.000 toneladas de café. Isso significa que quase o mesmo número de escravizados deveriam produzir uma quantidade muito maior de café (em média, cinco vezes mais), ou

seja, a fórmula para gerar riqueza era: menos escravizados e maior produção de café.

Segundo José Evando Vieira de Melo, o pai do Conde de Moreira Lima (Joaquim José Moreira Lima, um português) “Viveu o auge da grande lavoura escravista no município de Lorena, no terceiro quartel do século XIX. Nesse período, **acumulou** (grifo nosso) sua grande fortuna” (MELO, 2012, p.185). Além do café, o Conde e seu pai ganharam grandes somas de dinheiro em negócios de crédito aos fazendeiros de café, conforme diz Alves Mota Sobrinho: “O velho capitalista estimulava os sitiantes trabalhadores e honrados a se converterem em fazendeiros. [...] Suas propriedades agrícolas foram crescendo pela aquisição e por execução de dívida, tendo somado mais de três dezenas delas”. (MOTA SOBRINHO, 1928, p. 92).

O Conde de Moreira Lima chegou a fazer muitas obras na cidade, como igrejas, santa casa e casas de caridade. Foi responsável pela fundação dos colégios salesianos e do Engenho Central. Não deixou herdeiros diretos e parte de sua fortuna ficou para o desenvolvimento de Lorena, segundo o site da Prefeitura Municipal⁴. Outros Barões que passaram pela cidade faziam parte da mesma família que o Conde, inclusive eram comuns casamentos entre parentes, o que garantia a permanência da fortuna na família. O próprio Conde casou-se com uma sobrinha.

Recentemente, foi muito comentado o caso de uma das descendentes da família do Conde de Moreira Lima: Margarida Bonetti. Conhecida como “a mulher da casa abandonada”, ela foi investigada pelo FBI e acusada de manter uma pessoa em situação de trabalho análogo à escravidão por 20 anos em sua casa nos EUA. A pessoa escravizada já desempenhava trabalhos domésticos para a família no Brasil desde seus 9 anos de idade, conforme a investigação⁵. Maria Bonetti é neta de Francisco de Paula Vicente de Azevedo, o Barão da Bocaina, nascido em Lorena em 1856, sobrinho do Conde de Moreira Lima.

⁴ Segundo o artigo “Conde de Moreira Lima” disponível no site da Prefeitura de Lorena.

⁵ Informações do Podcast da Folha de São Paulo, “A mulher da Casa Abandonada”.

2.2.2 Os Povos Originários em Guaypacaré

Enquanto a história do conde e seus familiares é sempre mencionada para se falar da construção de Lorena, outros cidadãos desta localidade permanecem em segundo plano, representando uma cena na qual o trabalho árduo e físico é negligenciado e os habitantes originários da região não são reconhecidos por possíveis contribuições que possam ter deixado para a comunidade. Assim, parece que os diálogos periféricos não ocorreram à revelia da elite e, por isso, pretende-se neste estudo dar mais atenção a outros envolvidos na construção deste território, como indígenas e escravizados, por exemplo.

Atualmente, em Lorena especificamente, não há nenhuma evidência material que se possa constatar como da época de seus povos originários. Contudo, segundo Toledo, o Vale do Paraíba era considerado como um território só, ocupado por diferentes etnias que por ali passaram. A transição dos povos originários do Vale do Paraíba ocorria por diferentes questões, como: escassez de alimento, mudanças climáticas e pressões demográficas (TOLEDO, 2022, p. 26). Na cidade de São José dos Campos, também no Vale do Paraíba, foram encontrados vestígios de povos que viveram no Vale entre 7.790 e 8.230 a.C.

Além disso, em estudos arqueológicos foram encontrados diversos artefatos em todo o Vale do Paraíba que hoje podem ser relacionados a cidades específicas, embora se saiba que isso não relaciona uma etnia a uma cidade, e sim a todo o histórico do Vale do Paraíba. O quadro abaixo indica as cidades que possuem sítios arqueológicos explorados (figura 6):

Figura 6: sítios arqueológicos nas cidades do Vale do Paraíba e identificação das etnias às quais os artefatos encontrados devem pertencer:

Municípios	Tradição arqueológica
Aparecida	Aratu e Tupi-Guarani
São José dos Campos	Itararé-Taquara
Guaratinguetá	Tupi-Guarani
Paraibuna	Aratu
Roseira	Tupi-Guarani
Caçapava	Aratu

Canas	Tupi-Guarani
Ubatuba	Tupi-Guarani
Jacareí	Aratu e Tupi-Guarani

Fonte: Lopes (2014)

Hoje é possível ver alguns destes objetos expostos em museus da região, como o Museu de Antropologia do Vale do Paraíba em Jacareí, o Museu de Nossa Senhora Aparecida e até no Museu Frei Galvão em Guaratinguetá. O registro na próxima página mostra uma destas peças (figura 7).

Figura 7: Alguidar atribuído aos Tupi-Guarani (na identificação do Museu) e aos Puri por MOTA SOBRINHO (1928, p.17) , antigo acervo de Conceição Borges Ribeiro Camargo, hoje exposto no Museu de Aparecida.



Fonte: Registro da autora (2022)

Na classificação feita por Toledo, um povo não aparece: os Puri. "Puri" é um termo que foi traduzido para o português como "manso" e que pode ter sido empregado para diversos pequenos grupos de indígenas que permaneceram na região após a colonização e que não se colocaram em situação de combate direto com os brancos. Apesar disso, sua língua, do tronco Macro-jê, demonstra que era um povo específico. Segundo Reis, os Puri estavam no local onde hoje é a cidade de Lorena no período da invasão e ocupação pelos bandeirantes em meados do século XVII (REIS, 1979, p. 95).

Na região de Ipacare (Guapacaré ou Hepacaré), que se estirava da Vila de Guaratinguetá até o amplo território da antiga Freguesia da Piedade (Lorena), que terminava na barra do Rio Pirai, habitavam, como já foi dito, os Puri. [...] Sobre os Puris da região de Lorena temos documentos que permitem informações não muito ricas, mas seguras. (REIS, 1979, p. 95)

A partir dali iniciaram-se as formas estratégicas de domínio e apagamento indígena do local. Criminosos presos em Lorena que eram soltos para perseguirem indígenas, segundo registros do ano de 1768 (REIS, 1979). Já em 1770, apesar da proibição de perseguição aos indígenas, há a imposição de formas de miscigenação, como os casamentos forçados entre homens brancos e mulheres indígenas em decorrência de estupros, para que os estupradores "assumissem as consequências de seus atos" (REIS, 1979, p. 96-97). Uma outra forma de apagamento da cultura era feita por meio das chantagens, conforme um documento da época:

Desejando o Capitão-general de São Paulo "formar uma aldeia" com os Puris que "Se achão conquistados" para "civilizalos", doutriná-los na fé cristã e vesti-los com os "panos da honestidade", expediu, em 2 de maio de 1771, as seguintes instruções, dirigidas ao Capitão de Ordenanças da Piedade e ao "Guarda mor do Campo Alegre, ao pé da Piedade": "...fação V.Merces nova entrada, Levando Línguas, e a India velha, fazendolhes todos os mimos, q puderem, p^a. effeito de Ella per Suadir a todos os Indios de Seu Povo, p^a. q se desça e de todos havemos de formar huma, ou duas Aldeas, com Seu Superior, ou Parocho, e Seu Director naquele Citio q se acha mais acomodado ao pé de Nos, ou lá mesmo dentro..." (REIS, 1979, p. 97).

Atualmente, na cidade de Resende (RJ), aos pés da Mantiqueira existem historiadores preocupados com a retomada da cultura Puri, da qual ainda há reverberações, permitindo o acesso à cultura originária deste povo e a análise histórica. Os Puri de Resende estão diretamente ligados aos Puri de Lorena, pois

foi a localidade na qual tentaram se refugiar. Discorreremos, portanto, sobre alguns aspectos dos Puri, especialmente a cultura.

A cultura é um conceito vasto, mas esta pesquisa se concentra na intersecção de apenas dois pontos: a arte e a decolonialidade. A ideia de decolonialidade que se apresenta neste trabalho parte dos seguintes princípios: a busca pela paisagem sem interferência europeia (espaços naturais não urbanizados); apagamentos que foram feitos historicamente em defesa de uma ideologia capitalista e que privilegia as elites; e a valorização de práticas contra-coloniais. Analisaremos discursos de algumas fontes na busca por “artefatos”, podendo ser empregado de melhor forma linguística como Arte(fatos), pois a busca não é por objetos materiais concretos, mas por textos, imagens e vivências que se materializam com registros de manifestações artísticas. A existência desses Arte(fatos) merece atenção à medida que aparecem repetidamente em diferentes relatos e que reverberam em produções no presente.

Antes de dar continuidade à “escavação arqueológica”, vale explicar que o entendimento de arte no presente trabalho é amplo e leva em consideração o aspecto da artificação, sobre o qual discorreremos mais adiante. Neste sentido, serão considerados Arte(fatos) aqueles objetos aos quais podemos considerar arte a partir dos seguintes critérios: percepção de procedimentos de manufatura; processo de trabalho que inclua a criação; objetos estéticos embora também sejam utilitários; e, objetos que dialogam diretamente com uma cultura específica. A preferência por investigar os Puri emerge da compreensão de que, apesar do fenômeno de miscigenação, conseguiram, de alguma forma, preservar elementos de sua cultura, os quais ainda ecoam no cotidiano das cidades por onde transitaram. Observamos alguns Arte(fatos) Puri registrados para fazer uma comparação entre uma expressão originária e um registro estrangeiro. Deste modo, em uma perspectiva arqueológica (dos saberes), conseguimos perceber as regularidades e descontinuidades dos discursos expressos nas imagens.

Jecy do Carmo, que se autodeclara descendente dos Puri, hoje moradora do Rio de Janeiro, diz que sua mãe gostava de fazer cestos, usando para este fim até mesmo palha de milho. Ela também fala de outro tipo de produção, a cerâmica. Em uma de suas declarações, comenta sobre a forma de produção de

utensílios feitos de argila que passaram de geração em geração, da qual ela rememora desde sua avó:

A argila era de um lugar de onde a gente morava. Um pouco longe. Todo mundo da casa era envolvido naquele trabalho. A mãe coava a argila. Deixava descansar a argila. E depois, ia amassando como uma massa de pão nas gamelas. Até ficar na espessura do pote. A gamela era minha vó quem fazia. E colocava a argila na gamela e ia subindo com ela, formando os potes. Eu e meus irmãos políamos os potes com umas pedrinhas. Os potes também vendiam. Eram potes de vários formatos, para botar água, panelas para fazer comida. (CARMO *in* PACHAMAMA, 2018, p. 143)

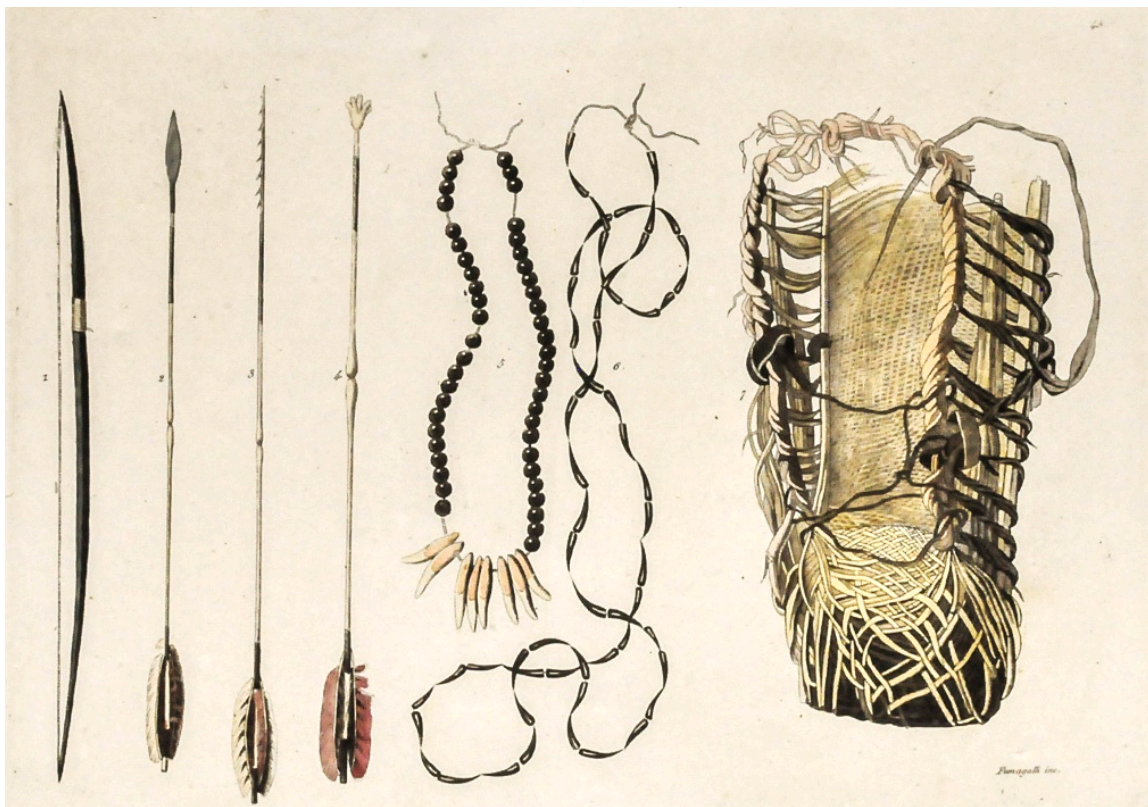
Diferentemente de objetos de cerâmica, o uso de material vegetal como utensílio aparece com frequência nos relatos. Aline Pachamama (Churiah Puri) publicou o histórico de seus antepassados dizendo que o fruto da sapucaia, por exemplo, também era usado como utensílio (PACHAMAMA, 2023). Este fruto se assemelha a uma espécie de cabaça.

Os registros feitos por colonizadores, como o alemão Maximiliano Alexandre Felipe (também conhecido como Wied Neuwied), durante sua estadia no Brasil entre 1815 e 1817 (figura 8), e por Debret durante sua visita em 1816 (figura 9), referem-se aos Puri e apresentam alguns utensílios confeccionados com matéria-prima vegetal. Apesar de serem registros descontextualizados da cultura, podem ser considerados um complemento da ideia de que havia completo domínio técnico da manufatura de objetos.

Também há relatos que abordam esses Arte(fatos):

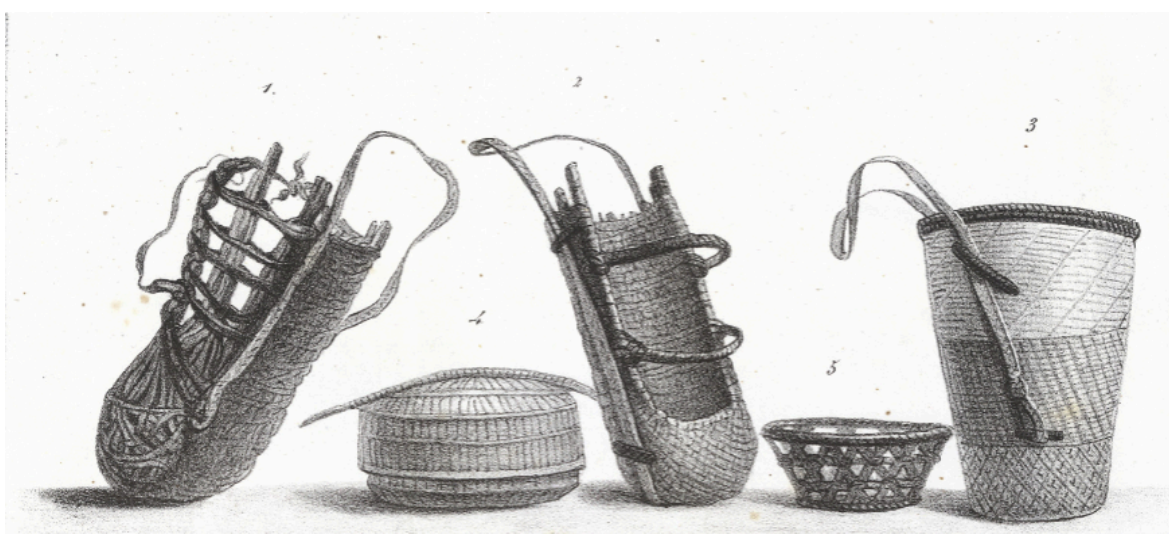
Nessas choças encontravam-se os poucos utensílios dos Puris: a rede onde dormiam, as tigelas feitas com frutos da *crescentia cujete*, ou pequenas cabaças [...] bambus para as flechas e pontas de flechas, algumas penas e provisões [...] Cestos grandes feitos de folhas verdes de palmeira entrelaçadas; em baixo, na parte que se aplica às costas, têm um fundo de esteira e, dos lados, uma borda alta do mesmo gênero, sendo geralmente abertos em cima. Carregam-nos [...] aplicando-os às costas por meio de uma faixa passando pela testa, e algumas vezes por meio de uma tira passando pelos ombros. (WIED, 1822 apud REIS, 1979, p. 84)

Figura 8: Armas, ornamentos e utensílios dos Puri. Prinz Von Wied Maximilian. Gravura. 1822. Dimensões 35,3 x 51,1 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Maximilian (1822)

Figura 9: Cestaria - a primeira atribuída pelo autor diretamente aos Puri, feito com folhas de palmeira. As duas últimas sem identificação étnica foram feitas de taquara e folhas de palmeira.



Fonte: Debret (1985)

Entre os materiais/utensílios citados até agora pelos povos originários da região, os cestos com as mesmas características dos que foram atribuídos aos Puri foram vistos sendo usados pelos designados tropeiros. A atividade de transporte desenvolvida pelos tropeiros permitiu a assimilação de diferentes culturas, pois conforme acessavam os lugares também agregavam pertences que facilitavam seu trabalho. Em um registro estrangeiro, é possível identificar uma forma similar de transporte realizada pelos Puri e pelos tropeiros: os Puri usavam os cestos nas costas, feitos com uma palha mais leve, enquanto os tropeiros utilizavam cestos feitos com uma fibra mais resistente nas mulas (figuras 10 e 11).

Figura 10: Puris na floresta (detalhe). Giulio Ferrario a partir de Príncipe Wied Maximilian. Gravura. 26,9 x 36,2 cm. 1821. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Ferrario (1821)

Segundo Monteiro (2013), antes dos tropeiros o transporte de cargas era feito por meio da força de trabalho de escravizados indígenas e africanos, porém, com o tempo e o desenvolvimento do mercado na colônia brasileira, essa forma

de logística passou a ser ineficiente. Passou-se, então, a fazer o transporte com mulas conduzidas em “tropa” pelos “tropeiros”.

Figura 11: *Duas sinhazinhas da época, Antonieta e Leduína, transportadas em balaaios, sistema usual, nos percursos de serra acima, principalmente para Campos do Jordão, que, no fim do século passado, já era procurado pela excelência do clima (descrição de Mota Sobrinho)*



Fonte: Motta Sobrinho (1928)

Enquanto isso, no caminho pelo qual passavam desenvolveram-se lugares de pouso e, assim, uma nova forma de vida que era destinada a abastecer as tropas. Monteiro explica que:

Foram muitas as heranças desse movimento tropeiro para a cultura regional. Tanto a cultura material, quanto a simbólica, permitiu que se unissem diferentes frações de um território que antes se encontrava fragmentado e desconexo. Assim, a cultura tropeira, como veremos, funcionou como um amálgama dessas regiões, permitindo que espaços muitas vezes distantes, pudessem compartilhar de usos e costumes semelhantes, de formas de falar e de se manifestar que se tornaram próximas e, inclusive, formas de manifestações artísticas e religiosas que passaram a ser compartilhadas também. No caso paulista, os traços da cultura caipira estão presentes no tropeirismo. (MONTEIRO, 2013, p. 40)

A cultura caipira é considerada uma forma de vida e desenvolvimento em um espaço rural. Na literatura, observa-se que à medida que o termo “índio” cai em desuso, outras terminologias são adotadas para descrever os povos que, mesmo estando imersos na cultura dominante, ainda mantêm em seus círculos

íntimos ou familiares algumas tradições relacionadas ao conhecimento da terra, práticas de saúde e habilidades manuais que ecoam as tradições indígenas. "Caipira" é uma dessas terminologias. De acordo com Cascudo (1972, p. 223), a palavra "caipira" tem origem tupi e quer dizer "homem do mato". É importante enfatizar que o caipira não é o indígena, pois sua cultura agrega manifestações de diferentes povos, no entanto, ao estudar a cultura caipira na região de Lorena é possível acessar saberes indígenas. Os caipiras de Lorena ainda se encontram em lugares e produtos oferecidos para consumo (figura 12):

Figura 12: Esteiras, chapéus, utensílios de cerâmica e fumo em exposição para venda no "Bar do Carlinho" - Lorena/SP



Fonte: Registro da autora (2024)

A história de apagamento dos Puri segue um padrão semelhante às práticas contemporâneas que visam o extermínio de povos indígenas, resultando, infelizmente, na perda de seus conhecimentos e culturas. As práticas de aculturação, assassinato e de exclusão que levam à fome e à doença foram algumas causas que levaram à tentativa de apagamento dos Puri. Além disso, uma das doenças que acometeu a muitos foi a varíola. Há o registro de ações extremamente violentas direcionadas aos Puri de Guaypacaré (Lorena) e, apesar das tentativas que se fizeram para apagar esta cultura, aos poucos ela está sendo retomada.

Foi preciso algo para que as mulheres se reconhecessem. Porque foram povo calado, forçosamente calado. Mulheres "podadas" porque quem sofre não gosta de falar do sofrimento. Então era como se fosse um assunto proibido [...] porque muitas pessoas se sentiam envergonhadas. [...] Agora é um assunto mais em voga, a questão de valorizar a ancestralidade, mas antigamente não era agradável ser chamado de índio. - Diálogo com Francisco Donizete. Registrado por Aline Rochedo Pachamama, em 27 de janeiro de 2020. (PACHAMAMA, 2020, p. 92)

Assumir uma identidade indígena no Vale do Paraíba passou a ser um tabu desde o início do processo de embranquecimento que se impôs na região. A retomada das culturas é uma forma transgressora de resistência e, em Lorena, as únicas formas de buscar uma referência Puri é através de uma reverência simbólica aos elementos da natureza que estão no local antes mesmo da instauração da cidade, como o Rio Paraíba do Sul e a árvore de Figueira-brava.

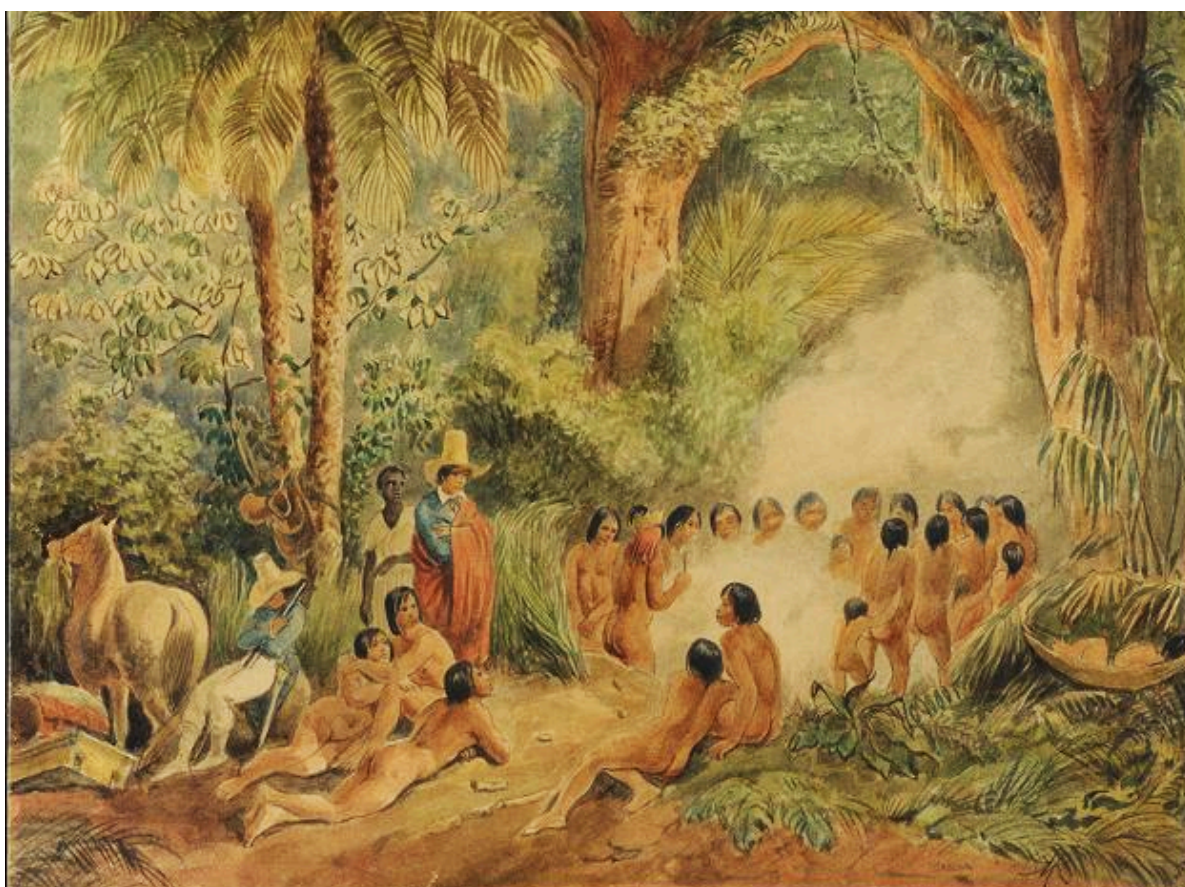
Há outras imagens e relatos sobre os Puri feitas por colonizadores que passaram pelo local, mas é preciso olhar com a "atenção da desconfiança" para tais registros, pois eles descontextualizam, generalizam e enfatizam preconceitos em suas descrições, ou seja, reforçam aspectos que desumanizam estes indígenas e, portanto, devem ser lidos com uma "lente" decolonial.

Sendo assim, cabe destacar uma forma de ver os Puri por eles mesmos, entendendo sua cultura e compreensão da vida e da natureza. Para ilustrar essa percepção, será realizada uma comparação entre duas representações distintas dos Puri. A primeira é a obra "Dança dos Puri" de Rugendas (figura 13), um registro feito por um colonizador, que evidencia seus pontos de conflito. A segunda representação é uma obra realizada por Churiah Puri, recentemente adquirida pelo Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Essa análise complementa nossa metodologia, que busca identificar as continuidades e discontinuidades históricas e artísticas presentes nos Arte(fatos).

Ao descrever sua produção, Rugendas explica: "Acompanha esse gênero de dança, se é que se pode chamar de dança, um canto monótono que mais parece um uivo, pois repetem sem cessar as mesmas palavras e exclamações" (RUGENDAS, 1939, p. 142). Essa análise ressalta que, mesmo em uma representação com propósito descritivo, percebida como um documento de registro, é inevitável que o autor, em sua habilidade técnica, imponha sua visão estrangeira. A técnica de desenho ou pintura não incorpora uma "ética" para a

relação entre o artista, o modelo ou cena, e a obra resultante. Portanto, mesmo sendo rotulada como um registro, a imagem reflete sempre a visão, interpretação, e ideologia do artista, refletindo assim a dinâmica de colonização. Utilizar essas imagens sem um contraponto, sob a pretensão de historicidade, é uma maneira de modelar mentes e perpetuar narrativas colonizadoras.

Figura 13: Dança dos Puri. Johann Moritz Rugendas. Aquarela. 22,3 x 28,7 cm. 1821-1825. Coleção Museu Casa Geyer.



Fonte: Rugendas (1802-1858)

Alguns detalhes da imagem revelam a visão distorcida do artista sobre como representar os Puri. Por exemplo:

- a necessidade de evidenciar a nudez dos indígenas ao mesmo tempo em que os retrata de costas ou cobrindo suas partes íntimas para manter uma certa "moral" (a pintura corporal indígena, para o observador ocidental, é ainda considerada nudez, levantando a questão se poderia ter sido omitida neste registro);

- a ênfase no contraste entre a postura do branco e a do indígena. Há uma hierarquia entre os personagens, pois o homem branco se coloca em uma posição mais alta literal e simbolicamente. Sua presença também evoca a comparação entre o ser civilizado e o selvagem, desumanizando os indígenas.
- outro aspecto frequentemente observado nas descrições e imagens dos Puri é o fato de que as crianças sempre aparecem abraçando suas mães por trás, como se isso fosse uma prática cultural intrínseca. Nunca se questiona se essa poderia ser uma atitude que busca proteção em uma situação de perigo ao invés de ser um traço cultural, como se quer demonstrar.

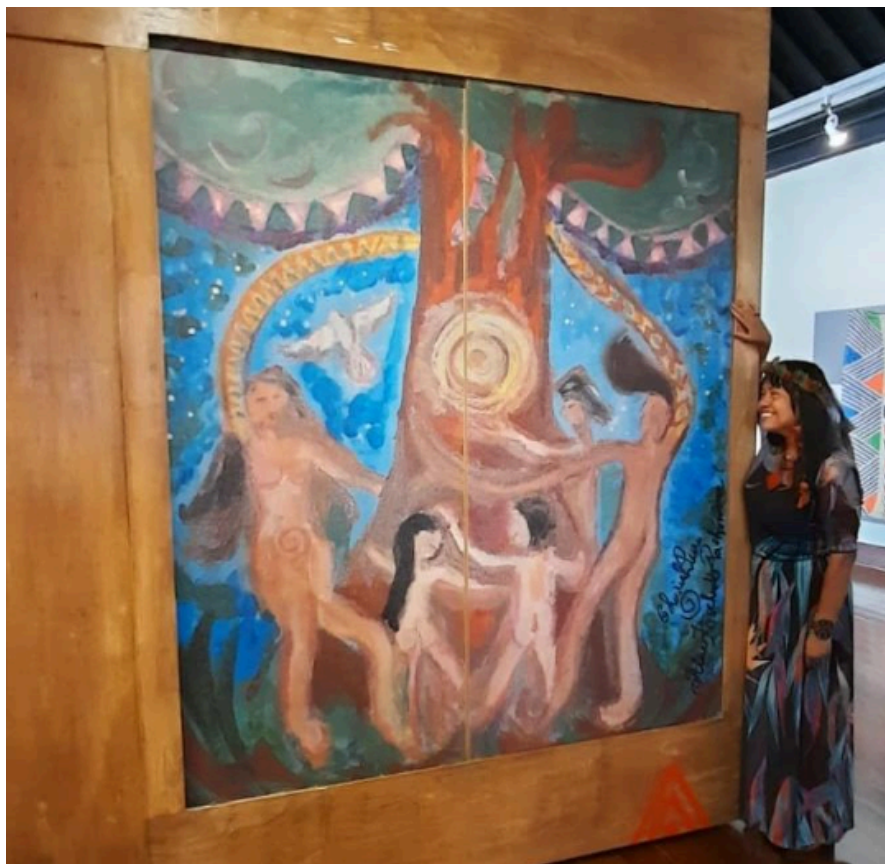
Já na ilustração feita por Aline do Carmo Rochedo - Churiah Puri (figura 14), a dança ganha um outro sentido, pois nela há um conteúdo simbólico e poético que demonstra uma celebração da natureza à qual o homem está integrado. É um olhar que expressa uma cultura, não uma descrição para um registro material de "um novo mundo".

Os grafismos que saem dos longos braços das personagens adultas são a representação do que seria uma união entre o universo material e o sagrado. Assim Aline do Carmo Rochedo descreve esta relação:

Todas e Todos Tsatêh não humanos são sagrados, mas posso dizer que alguns são especiais por serem amigos dos tempos ancestrais. Eu tenho dialogado muito com todos e todas e aprendido o sentido do que é coletividade. [...] A cobra representa o sagrado, a cura e a fertilidade das mulheres Puri. Ela nos ensina o toque de afeto de nosso contato com a terra. Ela rasteja desenhando na "pele" da Mãe Terra espirais de cura e gratidão. As mulheres Puri grafitam a imagem da Shahmûm em um de seus braços. Eu fiz uma ilustração da forma que eu grafito em mim e faço presente em alguns escritos relacionados ao povo Puri. (PACHAMAMA, 2023, p. 24; p. 27)

A partir dessa comparação, é possível identificar a importância de permitir que um povo demonstre sua própria cultura, pois isso nos leva além da mera técnica, buscando uma compreensão mais profunda e autêntica da expressão. Em vez de confiar apenas em registros, é crucial valorizar as representações

Figura 14: Aline do Carmo Rochedo - Churiah Puri ao lado de sua ilustração para a capa do livro *Inhã Uchô* exposta no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.



Fonte: Aline Pachamama (2023)

produzidas pelos próprios membros da cultura tratada. A forma de conceber a "verdade dos fatos" é questionada, pois como poderíamos afirmar que objetos indígenas representados por uma técnica realista ou imagens que parecem retratar cenas, como nos registros dos colonizadores, têm mais validade do que uma imagem que não apenas representa o real, mas também captura o significado da ação e contextualiza simbolicamente, transmitindo poeticamente uma existência?

Na obra *Voyers*, Denilson Baniwa cita os Puri (figura 15). O artista, por meio do registro de Wied, faz uma crítica sobre como a obra artística estrangeira é invasiva para os povos originários, pois há sempre uma espécie de filtro na visão dos viajantes. Na atualidade, com o conhecimento dos recursos de montagem das imagens associados aos meios tecnológicos, pode-se de forma mais impositiva questionar o que é exibido. Da mesma forma, no passado, podemos

pensar sobre o que foi “montado” e o que foi “descrito” nos registros imagéticos. Denilson Baniwa encontrou no próprio recurso da montagem uma forma de questionar essas imagens, por muito tempo consideradas documentos.

Figura 15: *Voyeurs* (2019), obra de Denilson Baniwa sobre pintura *Os Puri na sua cabana* (1817), de Maximilian von Wied-Neuwied. Foto: Reprodução



Fonte: Jornal O Globo (2023)

As reminiscências da cultura Puri em Lorena e de outros povos originários que uma vez habitaram a cidade representam um desafio histórico significativo. Contudo, atualmente, observa-se um movimento digno de nota: o Instituto Uka, fundado pelo escritor indígena Daniel Munduruku, residente na cidade de Lorena, busca promover eventos que incentivam reflexões decoloniais. Um exemplo é o Festival Guaypacaré, realizado em 2023, do qual músicos indígenas de diversas localidades participaram ativamente. Em entrevista realizada para esta pesquisa, Daniel Munduruku⁶ lamenta a ausência de mais evidências da passagens dos povos originários por Lorena, mas reafirma a necessidade de ênfase nos movimentos periféricos para que se faça uma reparação histórica.

⁶ A entrevista pode ser consultada nos anexos.

2.2.3 O Povo Preto Lorenense

Em Lorena, outro grupo que não têm suas histórias relatadas é o povo preto, e não por acaso. Por ser uma cidade dominada por cafeicultores, era "natural" que os habitantes da localidade fossem resistentes à abolição.

Antes de iniciar os relatos históricos sobre as pessoas pretas em Lorena, é preciso refletir se há necessidade de mais uma vez registrar a sua condição de escravizadas, uma vez que isso reforça um estigma. Contudo, em uma perspectiva analítica, é necessário considerar se o apagamento de fatos históricos sobre a escravização em Lorena não seria também uma estratégia para amenizar o papel dos escravagistas e suas ações violentas, minimizando seus papéis de algozes. Dito isto, os relatos de alguns casos de violência serão apresentados, com o intuito de viabilizar a compreensão sobre como se deu a colonização em Lorena e destacar que não há motivos para se pensar que houve uma forma de dominação "apaziguada" na região. No entanto, antes de adentrar nesses relatos, é importante contextualizar quem eram as pessoas responsáveis por erguer as riquezas deste território e em que medida suas presenças influenciaram a cidade.

Ao analisar as identidades das pessoas negras em Lorena, observa-se que a maioria delas já havia nascido na América, muitas vezes provenientes da Guiana, conforme diz Evangelista (1978, p.64). Isso sugere que em Lorena, os negros não eram diretamente trazidos da África, mas já eram considerados afrodescendentes. Em 1818, a população preta escravizada registrada era de 283 pessoas em Lorena. Já em 1881, no auge da produção de café na região, eram 3.275 pessoas (EVANGELISTA, 1978, p. 171). Os nomes abaixo referem-se aos registros da Coletoria da cidade de Lorena e àqueles associados ao patrimônio do Conde e sua casa na cidade no ano de 1879 (MOTTA SOBRINHO, 1979, p. 182):

Joaquim Soares, 66 anos;

Francisca, 32 anos;

Ezequiel Filho, 9 anos;

Firmino, 26 anos, sua esposa Hylaria, 22 anos, e sua filha Esmeria;

Florêncio 64 anos e seu filho João;

Porfírio Filho, 10 anos;

Francisco, 69 anos, sua mulher Sabina, 60 anos, e filha Benedicta de 9 anos;

Catharina, 64 anos;

Joaquina, 44 anos;

Bento, 64 anos;

Roza, 66 anos;

Maria, 70 anos;

Faustino Pinto, 48 anos e sua esposa Dyonisia de 30 anos;

Drago, 15 anos;

Elias, 66 anos;

Catharina (mãe de Dyonisia), 64 anos;

Maria, 68 anos;

Luisa, 9 anos;

Adão, 28 anos;

Pyrro, 64 anos, sua mulher Antonia de 36 anos, e a filha Ritta de 15 anos.

Na realização da descrição com o propósito de humanizar os indivíduos mencionados acima, optou-se por desconsiderar alguns termos que eram frequentemente incluídos nos registros históricos. Tais registros, no entanto, enfatizavam os "valores", méritos e deméritos dessas pessoas, como suas profissões e deficiências, por exemplo. O propósito original do registro não era preservar a memória histórica, mas catalogar o patrimônio material relacionado às fortunas. Felizmente, é possível ressignificar estes registros e rememorar estas existências.

Uma análise dos dados sugere que a maioria dos trabalhadores forçados, com idades entre 15 e 60 anos, estava envolvida em atividades agrícolas, enquanto alguns poucos, incluindo os mais velhos e crianças, se dedicavam aos afazeres domésticos. É possível notar ainda poucas organizações de famílias que permanecem juntas aos menos em três membros. A cultura destas pessoas ainda se manifestava nos conhecimentos sobre alimentos, cultivo da terra, ervas, cantos e danças. Estes dois últimos permanecem evidentes em Lorena até os dias atuais enquanto manifestação cultural e artística.

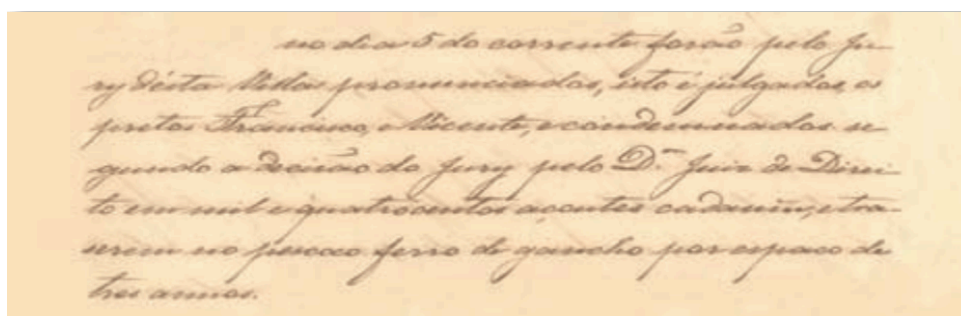
Infelizmente, os casos de castigos violentos e tentativas de ocultar crimes eram comuns em Lorena, assim como em todo o Brasil. Há registros de diversos "suicídios", que na verdade eram assassinatos encobertos na cidade. Entre os

anos de 1835 e 1839, as condenações por enforcamento eram realizadas no largo imperial (atual Praça Arnolfo Azevedo) ou no Largo do Cemitério, de acordo com Gonçalves (2005, p. 61). Destaca-se um caso de condenação descrito por Evangelista:

No início de 1848, os boatos foram se avolumando e as autoridades abriram devassa, pois até o Presidente da Província já sabia de alguma coisa, avisado pelo chefe da Polícia do Rio de Janeiro. [...] A revolta deveria eclodir no dia de São João ou de São Pedro e se irradiaria de Lorena para Silveiras, Paraty e Baependi, em Minas. Os cabeças eram Vicente, crioulo, escravo de Faustino Xavier de Moraes; Francisco, escravo de D. Maria Pereira da Guia; e, o mais importante, Agostinho, crioulo, forro, do finado Antônio Gaspar Martins Varanda, que sabia ler e escrever e que acabou fugindo, ao ser descoberto o movimento. Os escravos que iam sendo interrogados sofriam açoites públicos, mesmo quando inocentes, sendo entregues aos seus senhores. [...] A conclusão do rápido, embora volumoso, processo deu [...] a condenação de Francisco e Vicente a sofrerem 1.400 açoites e usarem ganchos de ferro no pescoço por 3 anos. (1978, p. 66)

A pena aplicada pode ser confirmada em documento do Arquivo da ALESP, no qual se lê (figura 16): “No dia 5 do corrente forão pelo Jury d'esta Villa pronunciados, isto é julgados, os pretos Francisco e Vicente, e condemnados segundo a decisão do Jury pelo Dr. Juiz de Direito em mil e quatrocentos açoites cada um, e trazerem no pescoço ferro de gancho por espaço de três annos”.

Figura 16: A pena por 1400 açoites.



Fonte: Arquivo Histórico ALESP (2023)

Alguns escravizados, assim que souberam da notícia de que seria assinada a Lei Áurea e diante da oferta antecipada de liberdade por parte de seus senhores (os Barões), para que permanecessem no trabalho em condições mais “humanizadas”, optaram por sair da cidade. E os que permaneceram, mesmo com seus “direitos garantidos”, sofriam. Existe o relato de um caso em Cruzeiro - SP (território que já pertenceu a Lorena), em que Luis Antônio, liberto, apenas por

não pedir a benção ao seu “ex-dono” desencadeou uma luta armada que terminou com senhores e ex-escravos prostrados, “mal podendo parar em pé” (MOTTA SOBRINHO, 1928, p. 108).

Uma das maiores violências contra os negros em Lorena, porém, ocorreu com uma sutileza que remonta a uma malícia perversa empregada pelos colonizadores: o domínio pela fé. A irmandade de São Benedito e a Igreja construída em devoção ao santo, assim como a Igreja do Rosário, conhecidos intentos de escravizados no Brasil para a profetização da fé cristã adaptada à sua maneira, foram espaços negados aos escravizados de Lorena. Isso porque tais locais foram obras protagonizadas por pessoas brancas ligadas ao baronato. O próprio Conde de Moreira Lima foi tesoureiro da irmandade São Benedito, segundo registro fotográfico da década de 1910 (Sociedade dos Amigos da Cultura, 1999). Motta Sobrinho explica como era essa relação entre os escravizados e a igreja em Lorena:

A irmandade de São Benedito, em Lorena, fundada no ano de 1852, era composta de irmãos cativos e livres, pretos e brancos. O santo de côr, representado em uma imagem, sustinha nos braços o alvo menino Jesus. O conde de Moreira Lima, desde jovem, devoto de São Benedito, pertencia à irmandade.

A religião intervinha frequentemente para tentar resolver problemas, suavizar dores, organizar a família de escravos, dando-lhes consciência de filhos de Deus, ainda que, sobre eles, os senhores tivessem direito de propriedade, podendo receber ou transmitir em herança, em dote, vender, alugar, penhorar ou hipotecá-los, como cousa, e os tratassem que nem animais de trabalho. Pregava certa resignação, que ia ao encontro dos interesses dos senhores, que, também, por isso, acoroçoavam a prática religiosa e a devoção ao crucificado. (MOTTA SOBRINHO, 1928, p. 52)

Ainda influenciado pela ideia dos colonizadores de que ser sepultado em território santo, ou seja, em uma igreja, garantiria a salvação, o Conde ordenou a construção da Basílica de São Benedito na cidade, onde deveriam ser depositados seus restos mortais e os de sua esposa. Um fato curioso sobre o tema é que, empolgado com a vinda da Princesa Isabel e do Conde D'eu para Lorena, o Conde de Moreira Lima apressou a obra da Igreja. Contudo, sua encomenda de um São Benedito não chegou a tempo, e um Santo Antônio

pintado de preto foi colocado no lugar. Ainda hoje, mesmo depois da chegada de São Benedito à época, é um Santo Antônio que está disposto no altar⁷.

Na atualidade, a manifestação de expressividade preta na cidade de Lorena verifica-se nos seguintes movimentos: os grupos de Congada e Moçambique de São Benedito, e os grupos de dança e música com inspiração no *Hip Hop*. Há ainda os movimentos de resistência que procuram agregar valor a eventos que reforçam a cultura preta na cidade, como o "Quilombo Vale Reexiste", cujo surgimento ocorreu, segundo uma das lideranças do grupo em entrevista cedida para esta pesquisa, Lucyara Sousa⁸, devido ao grande impacto do racismo ainda sofrido por pessoas pretas em Lorena e no Vale como um todo.

Quanto aos artefatos culturais dessas pessoas, podemos fazer referência aos "Paulistinhas", pequenas esculturas em madeira ou argila feitas por artesãos no Vale do Paraíba paulista. Sua estética é semelhante à dos Santos Cristãos também produzidos na região do Congo, apresentando características semelhantes (figura 17).

Figura 17: Toni Malau (Santo Antônio), em metal, da região do Congo e de Angola; e Santo Antônio de madeira, feito no século XIX por afrodescendentes moradores do Vale do Paraíba Paulista.



Fonte: Souza (2008)

Segundo Diego Amaro, o "Paulistinha" era a imagem sacra feita pelos pobres que queriam materializar o seu santo de devoção para poder prestar-lhe reverência, pois não poderiam adquirir este objeto de outra forma⁹. Essa história

⁷ Essa infirmação pode ser confirmada no link: <https://www.chaocaipira.org.br/cidades/lorena>. Acesso em 26 out. 2023.

⁸ Verificar anexo da entrevista.

⁹ Verificar anexo da entrevista.

pode ser facilmente associada à prática da religião cristã por pessoas pretas em Lorena, onde lhes foram negados os espaços de veneração, conforme já foi mencionado. Dona Guiomar, devota de São Benedito e membro destaque de um grupo de congada, ainda se permite a prática de devoção ao santo em sua residência, dando a ele um altar. Já Rosania, de outro grupo de congada lorenense, preserva na sede dos ensaios um generoso altar com muitos elementos dos altares das igrejas, garantindo ao seu grupo um espaço exclusivo, único e particular de devoção.

Outro Arte(fato) são as bandeiras das Congadas e Moçambique de São Benedito: objetos de valor simbólico pertencentes a estes festejos. A Bandeira geralmente contém as cores-símbolo de cada grupo; a imagem de São Benedito; o letreiro indicando o título; e fitas coloridas que são beijadas pelos participantes em reverência. Segundo Guiomar Aparecida Pires da Silva¹⁰, artesã da bandeira de uns dos grupos da Congada de São Benedito, há pouco tempo era comum que algumas pessoas colocassem fotos nas fitas a fim de obter uma graça. Nos dois grupos pesquisados sobre a Congada e Moçambique, identificou-se que a manufatura das bandeiras é um ofício feminino, conforme diz Rosania Maria da Cruz Lopes Silva¹¹:

Me casei com 16 anos e continuei ajudando meu pai (Mestre Alcides), auxiliando e não mais dançando nas apresentações. Eu cuidava de toda congada: bateria, boné, bandeira, fitas: sou eu que faço. Aprendi para que eu pudesse ajudar meu pai (SILVA, 2023)

Segundo as artesãs, as bandeiras são refeitas com certa periodicidade para que fiquem apresentáveis e indiquem sua relevância nas ações dos grupos. Nas imagens a seguir, é possível apreciar as bandeiras atualmente usadas pelos grupos de Congada e Moçambique de Lorena e suas características básicas: cores e letreiro que identificam o grupo, a imagem de São Benedito, fitas coloridas como referência às festividades e à devoção, e outros elementos festivos decorativos (figura 18):

¹⁰ Declaração dada em entrevista cedida para este estudo, vide anexos.

¹¹ Conforme entrevista cedida para este estudo, vide anexos.

Figura 18: Atuais bandeiras das Congadas e Moçambiques de Lorena - SP. À esquerda, confeccionada por Rosania, grupo do Mestre Alcides; à direita, confeccionada por Guiomar, grupo do Mestre Bira.



Fonte: Registro da autora (2023)

Vale ressaltar, ainda, uma última forma de registro da memória negra em Lorena: os retratos. No ano de 2020, o “Solar Baptista de Azevedo” foi adquirido pela Prefeitura Municipal da cidade. Trata-se de uma casa pertencente a figurões da elite Lorenense, construída no séc. XVIII e reformada no século XIX. Ao abrir a casa foram encontrados retratos de pessoas pretas nas paredes de um cômodo. Alguns historiadores atribuem estes retratos a uma “homenagem” feita pelos antigos donos que tratavam seus trabalhadores escravizados como “pessoas da família”, ou como tentativa de reparação feita pelas gerações mais novas. Esses retratos são de autoria do pintor belga Van Emelen, que segundo estudos do IEV (Instituto de Estudos Valeparaibanos) foram adquiridos na ocasião da passagem do pintor pela cidade (figura 19). Os quadros de Van Emelen também podem ser encontrados em diversos museus do estado, como o Museu do Ipiranga e o Museu Afro Brasil, por exemplo. Ao analisarmos as imagens das pessoas retratadas por Van Emelen em Lorena, surge a dúvida se esses retratos foram feitos com base em indivíduos locais ou se são simplesmente obras que representam pessoas de outro lugar, deixadas pelo pintor para seus anfitriões. Um retrato em particular destaca-se, pois a senhora nele, fenotipicamente, assemelha-se àquelas retratadas em outros trabalhos de Van Emelen. Levanta-se a questão se essa “homenagem” seria apenas um artifício para melhorar a reputação dos senhores escravistas que residiram na casa, quando na realidade

poderiam estar apenas expandindo sua coleção adquirindo pinturas de um artista europeu renomado.

Figura 18: Algumas obras de Van Emelen encontradas no Solar dos Baptista de Azevedo.



Fonte: Registro feito pelo IEV (2019)

Também há menção a um artífice em uma bibliografia das Memórias de Lorena, de um Senhor chamado Isaías, um homem preto, carpinteiro e que teria sido o responsável pela confecção das primeiras portas das Igrejas Matriz, São Benedito e Rosário (Sociedade dos Amigos da Cultura, 1999). Embora sem muitas evidências, esse registro é relevante, pois abre espaço para a lembrança de um artista preto em Lorena no séc. XIX.

Por fim, há mais uma história que nos convida a encontrar personalidades pretas na cidade. Havia um milagreiro chamado Joaquim Barreto, cuja sepultura estava sempre repleta de enfeites. Há quem relate que se tratava de um cocheiro

do Conde e que seria uma espécie de protetor dos estudantes. Os votos eram feitos por meio de pedidos ou agradecimentos pelo bom andamento nos estudos. Há uma escassez de mais materiais sobre o tema, que precisa ser aprofundado. O próprio IEV confirma a história por meio de relatos orais, apesar de ainda não ter conseguido acesso a dados materiais mais concretos.

2.3 Observando os Resultados

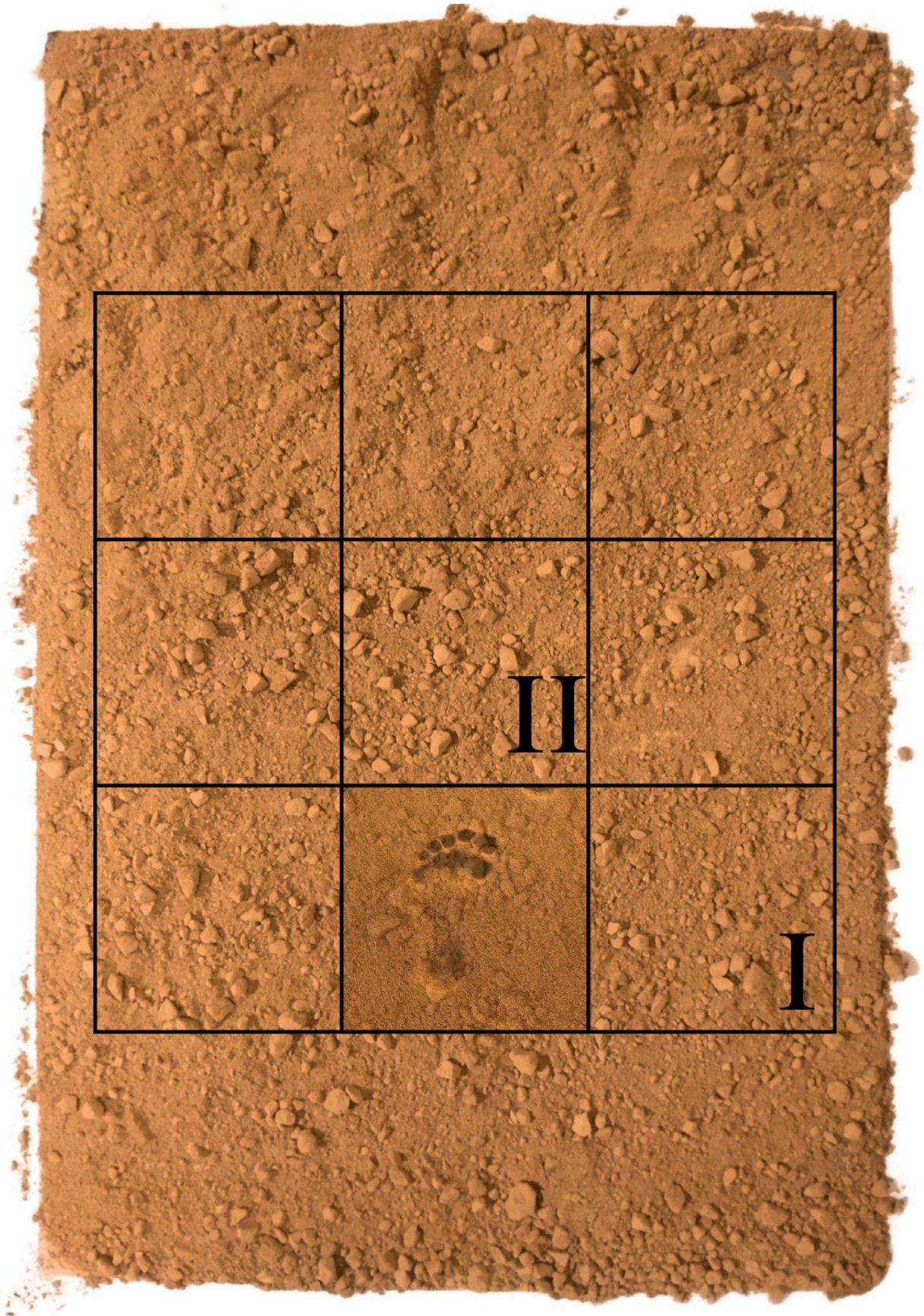
Pasei corgo, pasei rio, subi morro e pasei mato,
Vi a cruz de Passa Quatro, vi cabôco fechadô;
Andei perdido no Sertão do Embaú,
Fui mordido de Urutú... Mongo véio não vortô.
Mongo véio não vortô.
(MOTTA SOBRINHO, 1928, p. 63)

A música acima foi cantada nos arredores de Lorena em uma roda de jongo. Era uma lamentação, segundo Motta Sobrinho (1928, p. 63). Referia-se a um caso em que um chefe Puri, de nome Vuitir, fugiu para a mata depois de um tempo servindo aos brancos na penetração da Mantiqueira e na fundação da cidade de Queluz (SP), território que também pertencia a Lorena. Vuitir teria fugido por discordar da maneira como os negros eram tratados.

Os apagamentos em suas mais diferentes maneiras forçaram a permanência de uma memória branca elitista e, sem registros de outros povos, é difícil não se render aos discursos de glória do passado imperial. De acordo com o site da Prefeitura Municipal de Lorena, “Em 1925, houve uma nova tomada do progresso, com a chegada de famílias mineiras, transformando as velhas propriedades rurais em fazendas de criação” (2023). A chegada dos mineiros não agradou o Conde de Moreira Lima, pois “em carta da década de vinte, a uma sobrinha, pouco antes de morrer, concluiu, melancólico, que Lorena tinha caído nas mãos dos mineiros, eles haviam tomado conta de tudo” (MOTTA SOBRINHO, 1928, p. 114). Meses depois, o Conde sofreu um acidente que o deixaria em más condições de saúde, levando-o à morte¹².

¹² Segundo o site da Prefeitura de Lorena, “Em 1º de Outubro de 1925 o carro em que viajava, ao atravessar o leito da linha férrea, nas imediações da Rua 15 de novembro, hoje Rua Dom Bosco, foi atropelado pela máquina de um trem de passageiros, sofrendo uma fratura exposta do tremendo choque. Esse horrível desastre, porém, o inutilizou para sempre. Sobreviveu ainda 9 meses.” (PREFEITURA MUNICIPAL DE LORENA, 2023).

Após tantos eventos, Lorena recuperou sua vitalidade econômica devido à sua privilegiada localização. Cruzada pela Rodovia Presidente Dutra, tornou-se um polo industrial, abrigando empresas como Yakult, Apolo e Valgroup. Além disso, destaca-se como um centro educacional, com três principais universidades em seu território: duas instituições salesianas (UNISAL e UNIFATEA) e um campus da USP. No entanto, apesar desse desenvolvimento, a cidade não expandiu significativamente, muitas famílias consolidaram sua permanência no local por meio do comércio e a periferia cresce ano após ano, aumentando a população e reclamando mais equidade social. O passado continua a ser uma presença marcante, como observou Diego Amaro, refletido nas interações cotidianas em que ainda se pergunta: "Você é filho de quem mesmo?"



3 A Expressão do Trecho

Após a pesquisa histórica, que constituiu a "primeira camada" de Arte(fatos) neste estudo de abordagem arqueológica, o próximo passo foi aprofundar as relações com as pessoas detentoras dos saberes ligados a essas histórias. Essa nova "camada a ser escavada" é essencial, já que a proposta aqui não é desvincular as produções de seus contextos, mas sim adotar uma postura decolonizadora. Como aponta Frederico Moraes, separar os objetos artísticos de seus contextos continua sendo, ainda hoje, uma forma de violência praticada nos países que foram colonizados — uma violência em que o sujeito artista se torna um produto, e a arte, outro.

[...] À semelhança do que ocorre no plano econômico, seríamos, os latino-americanos, apenas exportadores de matérias-primas, isto é, de artistas, e importadores de produtos acabados, isto é, de estéticas. Ou falando em termos filosóficos, exportamos o não-ser (a matéria bruta) e importamos um ser que não é nosso. [...] A questão, como se vê, não é ontológica, mas política e econômica, de poder, enfim. (MORAIS, 1997, p. 2)

As pessoas que produzem os Arte(fatos) em Lorena possuem um certo modo de conceber as coisas que lhes é intrínseco e que se descortina em seus fazeres. Neste sentido, cabe buscar com eles um repertório, isto é, um conhecimento obtido a partir da experiência. Para Taylor, o repertório:

Requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao "estar lá", sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido. (TAYLOR, 2013, p.49)

Aqui, mais do que descrever ações e analisá-las a partir de perspectivas externas, importa revelar as nuances em que elas ocorreram, dando visibilidade às intenções, planos, sensações, entre outros aspectos. Além disso, é fundamental reconhecer que nenhum texto será capaz de abranger plenamente a complexidade dessas experiências.

Didi-Huberman (2013, p. 298) explica que ao analisar imagens, frequentemente são empregados métodos que exigem um "corte", isto é, uma divisão que permite observar detalhes específicos, buscando discernir uma razão ou significado por trás da obra. Contudo, essa análise serviria apenas para o homem racional, ou seja, o "homem do detalhe", segundo termo usado pelo próprio autor. Por outro lado, também apresenta como alternativa a perspectiva do "homem do trecho" que não está no detalhe, mas no todo, na marca, no "defeito". Para o autor, "o **homem do detalhe** escreve [...] com interrogação colocada no início e resposta dada ao fim. Já o **homem do trecho**, se lhe permitissem, escreveria écfrases sem fim, reticuladas, aporéticas" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 344, grifo nosso). Além disso, ele expõe que uma arte detalhada e individual não costuma despertar interesse em algumas pessoas, pois estas buscam, ao invés disso, uma expressão artística representativa e coletiva, que emerge da união de elementos. Poderíamos definir como homem "do trecho" aquele que difere das elites, uma vez que a ele não interessa a leitura da obra (observações do detalhe, isto é, a busca pelo conhecimento erudito), mas a vivência cultural. Sua condição econômica é desfavorecida perante o sistema, e isso faz com que ele mire o presente enquanto experiência, sem interesse em obter glórias ou acúmulo de bens advindos do passado. Na arte, é uma característica desse sujeito expressar-se não apenas para comunicar, mas também para existir.

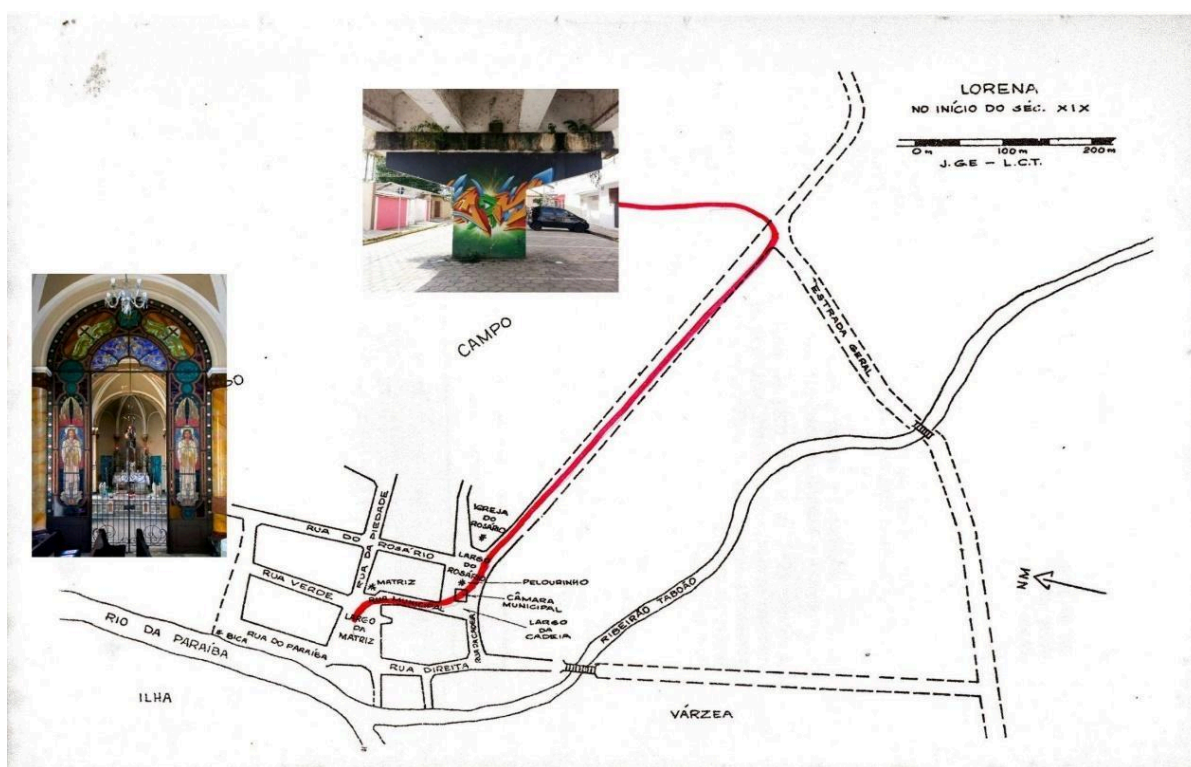
Para compreendermos mais profundamente a vivência a partir da perspectiva "do trecho" lorenense e como isso influencia a forma de expressão artística, é importante apresentar um panorama dos diversos grupos que compõem essas comunidades. Esses indivíduos são descendentes de indígenas, de africanos ou migrantes de outras regiões.

Maria Sylvia de Carvalho Franco (1974) ao descrever o homem valeparaibano do século XIX, menciona três tipos de pessoas na sociedade dessa

época: o proprietário de terras, os escravizados e os que vivem à margem desse sistema latifundiário e escravocrata, os que são denominados caipiras.

A classificação citada acima é a prova de que o plano de colonização feito séculos antes reverberou. Podemos citar como parte deste plano o conto folclórico inglês dos “três porquinhos”, registrado por Joseph Jacobs, no qual, com intenção didática, se materializam as relações sociais hierárquicas, de privilégio e de poder de poucos sobre muitos. Em um movimento contrário a tais narrativas, na busca, por exemplo, por “quem *performa*¹³ a casa de palha, de madeira e de tijolos” apresentada simbolicamente na história infantil e vivenciada por grupos sociais reais, procurando romper com estes processos históricos (também, políticos, didáticos, etc) é que se materializou a primeira proposta artística em consequência desta pesquisa: “A propósito de uma arrumação cordial” (figura 20)

Figura 20: Proposta de uma arrumação cordial. Francine Cunha. Colagem digital. 2022. 42x59cm



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

¹³ Performar no sentido apresentado por Grada Kilomba na Palestra-Performance “Descolonizando o Conhecimento”. Disponível em <https://youtu.be/iLYGbXewyxs>, acesso em 27/08/2024. Neste sentido, a palavra PERFORMAR é subentendida como um jeito de ser e fazer as coisas dentro de um contexto em que se privilegia a hegemonia masculina, branca e heterossexual.

A cartografia presente no trabalho é uma referência à cidade de Lorena, na qual o mapa foi desenhado por José Geraldo Evangelista, um lorenense, professor de geografia de profissão, historiador e escritor por vocação. Ele já foi apresentado em citações no primeiro capítulo deste trabalho e, posteriormente, sua história será retomada. As imagens que aparecem como colagens na obra são respectivamente de um vitral no interior da Catedral de Nossa Senhora da Piedade e de um grafite embaixo de um viaduto. A linha vermelha sugere a saída do centro urbano para a periferia, deslocando a percepção para se chegar a um "trecho", neste caso, ainda não identificado pelo mapa feito com referência nas ocupações do Lorena no século XIX.

Cada elemento da composição presente na obra cartográfica foi pensado a fim de ilustrar um propósito de pesquisa e de arte. Todas as outras cartografias que serão inseridas se relacionam com o trabalho dessa forma: como uma ilustração que materializa uma ideia. Esse pressuposto encontra uma razão na fala de Moraes:

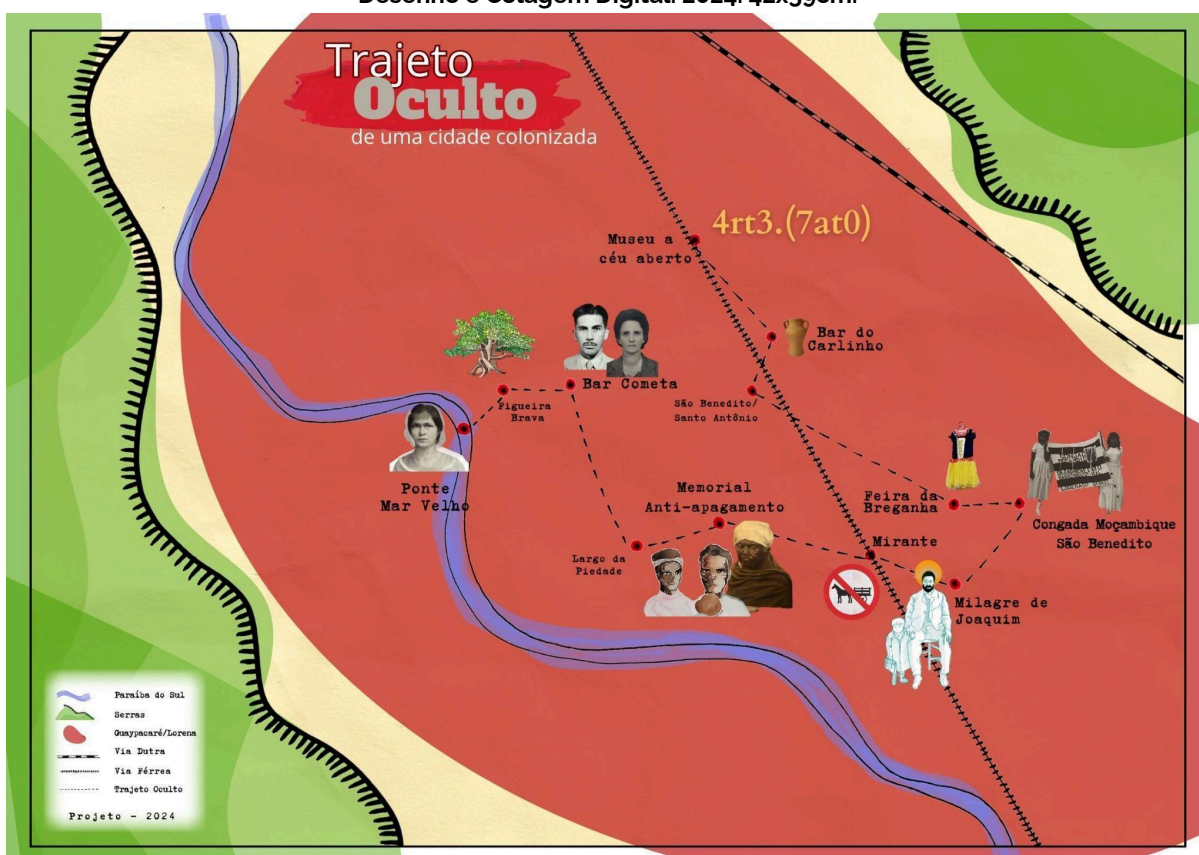
[...] A postura cartográfica não significa a adesão a mais um modismo internacional, mas uma tentativa bem-sucedida de, partindo do território, que é seu, re-escrever a história de seu país e seu continente. O mundo, como diz o geógrafo brasileiro Milton Santos, é uma abstração. "O verdadeiro é território, é ele que transforma o mundo e não o contrário" (MORAIS, 1997, p. 8)

Dois anos após a realização desta primeira cartografia, outra foi feita, resultando no trabalho "Trajetos ocultos de uma cidade colonizada" (figura 21). Nessa nova versão há doze pontos de localização que aparecem destacados em um mapa de escala "artística" da cidade de Lorena. Os nomes que indicam os lugares e as imagens que os representam são, assim como a escala, signos artísticos. No entanto, o repertório que os sustenta está ancorado na realidade histórica. Essa relação entre a ideia de conceito (história) e imaginário (arte) nos mapas é assim definida por Tiberghien:

[...] Decorre da natureza complexa dos mapas que não estão inteiramente ao lado das imagens nem inteiramente ao lado dos conceitos, que são, se você preferir, espécies peculiares de imagens que procedem a um só tempo da representação concreta e do pensamento abstrato. O que pode, sem confundi-los entre si, identificar os mapas aos diagramas, quer dizer, à forma gráfica de uma síntese intelectual. (TIBERGHIEEN, 2013, p. 237)

A escolha dos pontos destacados foi feita por meio diferente da metodologia criada para a realização do plano turístico mencionado no primeiro capítulo, pois não levou em conta dados quantitativos e nem a opinião dos turistas,

Figura 21: Trajeto Oculto de uma Cidade Colonizada. Francine Cunha. Desenho e Colagem Digital. 2024. 42x59cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

A base para se criar um percurso novo para visitantes foi qualitativa e a partir da visão dos munícipes, considerando lugares historicamente relacionados a uma perspectiva decolonial da cidade. Para tal, foram observados os seguintes aspectos para escolha dos pontos/locais: relações com a cultura originária e de pessoas pretas; espaços de convívio onde se percebe eventos gerados de modo espontâneo e ocupados tradicionalmente por um período considerável (mais de 40 anos); pontos estratégicos a partir dos quais é possível suscitar uma reflexão sobre a paisagem originária do território enquanto geografia; e, por fim, registrar movimentos populares que se manifestam à margem (periféricos). Para seleção dos pontos foram ouvidos representantes do coletivo Quilombo Vale Reexiste, de

dois grupos de Congada e Moçambique de Lorena, do Instituto Uka, do movimento Hip Hop de Lorena, do Instituto Pachamama, do Instituto de Estudos Valeparaibanos, Historiadores, Comerciantes, entre outras pessoas em conversas formais e informais durante a pesquisa.

Sendo assim, os lugares foram classificados da seguinte forma, a fim de perceber suas qualidades (figura 22):

Figura 22: Quadro referente à escolha dos lugares e critérios considerados para seleção. Os espaços preenchidos com cores são afirmações das características e os em branco são negativas.

LOCAL ↓	ASPECTO →	Cultura originária/negra	Ocupação Espontânea	Paisagem originária	É Periferia? (bairros)
Ponte do Rio paraíba do Sul					Ponte Nova
Figueira-brava					Cabelinha
Bar Cometa					Nova Lorena
Praça da Catedral de Nossa Sª da Piedade					
Praça do Rosário					
Viaduto 1			em cima		São Roque
Túmulo de Joaquim Barreto					Cidade Industrial
Sede da Congada e Moçambique de São Benedito Preto e Branca					Vila Hepacaré
Feira da Barganha					Vila Hepacaré
Santuário de São Benedito					
Bar do Carlinho					Centro (fora do quadrilátero)
Viaduto 2			embaixo		Vila Nunes e Vila Geny

Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Além dos aspectos apresentados, havia a intenção de que esse trajeto fosse executado de modo real, simulando um percurso de vertente turística denominada “turismo de experiência”, ou seja, proporcionando aos potencialmente turistas a vivência do munícipe. Todavia, seria simultaneamente uma performance artística, onde o “turista” é, na verdade, o público interativo de uma obra cartográfica. Portanto, era preciso que fosse considerado um percurso de logística viável. Vale citar que a escolha dos lugares poderia ser diferente e,

embora critérios fossem criados para a seleção, este trabalho é, antes de tudo, uma PROPOSIÇÃO, a qual uma vez colocada, pode ser ampliada, discutida, refletida ou confrontada. É um primeiro passo, do qual fizeram parte coletivos e pessoas específicas, a um tempo específico, em um movimento de busca por projetar suas visões decoloniais sobre a cidade e colocá-las em discussão.

Como base do estudo, era necessário criar um trajeto que se contrapusesse aos percursos turísticos já estabelecidos. Nesse sentido, o "Quadrilátero Sagrado" (termo já explicado na página 26) surgiu como uma referência a ser transgredida. Entre os 12 pontos, 09 foram escolhidos por se projetarem para fora do centro (quadrilátero), enquanto os outros 03 são atravessados por ele. A perspectiva da segunda cartografia se opunha à da primeira, pois, nesse caso, é a periferia que atravessa o centro, e não o centro que se expande para a periferia. Essa prerrogativa parte do princípio de que a periferia sempre existiu, porém, era invisibilizada historicamente e cartograficamente. Outra diferença da primeira para a segunda cartografia é que agora a ideia do "trecho" a ser percorrido está bem definido e visível, sendo referenciado como um "trajeto oculto" para aqueles que não tem a vivência do lugar, porém, mostrando que estes lugares existem e suas culturas estão vivas.

Também é relevante analisar a quantidade de lugares relacionados a culturas específicas, como a negra e a indígena. No caso da cultura indígena, foram incluídos os espaços ligados à cultura caipira, compreendendo-a como uma forma de resistência indígena no Vale do Paraíba (conforme explicado na página 37), além de locais que evocam a paisagem originária — natural e geográfica. O gráfico abaixo (figura 23) demonstra a porcentagem do percurso destinada a cada cultura:

Figura 23: Gráfico com a porcentagem de lugares escolhidos com referência nas Culturas



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Uma vez definido o trajeto, na perspectiva de fazê-lo participativo para além de um registro, foi realizado o planejamento de dois projetos denominados LORENA DECOLONIAL e RELICÁRIOS. Ambos foram submetidos e aprovados no Edital Municipal 09/2023 da Secretaria de Cultura de Lorena referente à Lei Paulo Gustavo. A ideia era buscar fomento para materializar registros do trajeto, principalmente por meio de propostas artísticas e, assim, realizar o percurso-performance simulando um trajeto turístico; produzir um documentário com um registro do percurso-performance em audiovisual; criar obras artísticas com referência nos lugares e montar com elas uma exposição; produzir um livro-arte que simula um guia turístico do trajeto que é, ao mesmo tempo, um catálogo de exposição.

A inspiração para criar este trabalho veio da obra *Buenos Aires Tour* de Jorge Macchi (figura 24), assim descrita por Barbosa:

Em Buenos Aires Tour, Macchi sobrepõe a superfície do mapa da cidade de Buenos Aires com uma placa de vidro e em seguida a golpeia formando rachaduras. Inicialmente poderia parecer um mapa enquadrado numa moldura de vidro, que por descuido de seu usuário caiu no chão ou se chocou contra outra superfície. Olhando mais atentamente as rachaduras nos mostram o que parecem ser traçados, rotas, caminhos. Como se o vidro trincado desenhasse um novo roteiro em cima da cidade de Buenos Aires. Um roteiro alternativo, que não é mencionado em mapas oficiais da cidade, em bibliotecas ou sites da internet. Um roteiro geográfico que nunca existiu e que passa a existir a partir do acaso. (BARBOSA, 2016, p.148).

Figura 24: Buenos Aires Tour. Jorge Macchi. Instalação. 2004. Medidas Variáveis



Fonte: Malba (2024)

Além do mapa, Macchi registra em fotografias, sons e objetos recolhidos em 46 pontos do trajeto.

Em Buenos Aires Tour Macchi parece desconstruir o contexto objetivo da criação de um mapa turístico. Mapas que geralmente levam um turista aos mesmos locais, a pontos previamente estabelecidos por um órgão estatal ou por uma agência de viagens. Dessa forma, o roteiro criado a partir do acaso, confronta a objetividade de traçados turísticos oficiais, que sempre nos levam a uma mesma cidade, reproduzida repetidamente por todos que desejam experimentá-la. A representação de rotas alternativas na cidade parece nos convidar, nos surpreender, descortinar uma cidade com infinitas possibilidades. (BARBOSA, 2016, p.149-150)

O trabalho desenvolvido pelo projeto LORENA DECOLONIAL difere da obra de Macchi pelo fato de que o roteiro aqui sugerido não foi trilhado ao acaso e possui o propósito de registro decolonial. Além disso, não foi percorrido por uma única pessoa, mas por um grupo.

Para participar do trajeto como “turistas” foram convidadas, em maioria, pessoas residentes na própria cidade de Lorena, a fim de revisitarem a cidade a partir de um novo olhar. Sendo assim, dos 9 participantes, apenas 2 eram de fora da cidade e suas participações também foram pensadas propositalmente, para que pudessem dar uma resposta à coerência da proposição, ou seja, dizerem em que medida foi contemplado o objetivo de apresentar a cidade. Entre os participantes de Lorena, havia perfis específicos, pois inicialmente o critério era que fossem estudantes, professores, artistas ou historiadores de faixas etárias diversas. O quadro abaixo (figura 25) mostra com mais especificidade o perfil de cada participante:

Figura 25: Quadro de identificação dos participantes do Percurso-Performance

	Lorengense	Atividade	Idade
1	sim	Estudante - 7º ano	12 anos
2	sim	Estudante universitária/Artesã	18 a 30 anos
3	sim	Estudante universitária	18 a 30 anos
4	não	Estudante universitária	18 a 30 anos
5	sim	Professora de História	18 a 30 anos
6	sim	Professora de História	18 a 30 anos
7	sim	Artista/Produtora Cultural	18 a 30 anos
8	sim	Artista/Cenógrafa	40 a 50 anos
9	não	Artista	60 anos

Fonte: Elaborado pela autora (2024)

O evento foi realizado no dia 26 de maio de 2024, um domingo, utilizando uma van como transporte. Nos lugares visitados, algumas obras artísticas realizadas pela artista e pesquisadora Francine Cunha, autora do presente trabalho, foram apresentadas como parte da performance, outras puderam ser apreciadas na ocasião da exposição intitulada RELICÁRIO.

O trajeto percorrido será apresentado a seguir, não de forma linear, mas dividindo-o pelos grupos culturais que contempla e apresentando um breve inventário das ações. O percurso completo, no entanto, pode ser apreciado no documentário LORENA DECOLONIAL disponível no *Youtube*¹⁴. O livro-arte também recebeu uma versão digital que pode ser acessado na plataforma *Issuu*¹⁵. Por fim, uma rede social foi criada para acompanhamento e divulgação das ações do projeto no endereço https://www.instagram.com/lorena_decolonial/.

3.1 Percurso do Originário

Considerando como princípio um caminho que seja percorrido pela cultura originária na atualidade em Lorena, 7 pontos foram selecionados: a ponte do rio Paraíba do Sul, a Figueira-brava, o Bar Cometa, a Praça em frente à Catedral de Nossa Senhora da Piedade, o Viaduto no Bairro São Roque, a Feira da Barganha e o Bar do Carlinho.

3.1.1 O Rio Paraíba do Sul

A proeminência do Rio Paraíba do Sul (exposta no capítulo 1) não pode ser vislumbrada no centro da cidade de Lorena, diferente do que ocorre em outras cidades valeparaibanas como Guaratinguetá-SP e Resende-RJ, mesmo que historicamente se diga que a cidade surgiu às margens dele. O afastamento do centro da cidade de Lorena imposto ao rio recebe diferentes versões de acordo com alguns moradores da cidade. Há quem diga que uma vez demolida a primeira Catedral de Nossa Senhora da Piedade, a segunda foi construída mais longe da margem; outros dizem que a Catedral, na época apenas uma igreja,

¹⁴O Documentário está disponível em: <https://youtu.be/oJKb7m0hkeQ>

¹⁵O Livro-arte está disponível em:

https://issuu.com/francine.cunha/docs/cat_logo_lorena_decolonial_vers_o_issuu_comprese

sempre foi construída distante do rio, sendo alcançada por suas águas apenas na época das cheias. Há, ainda, a versão de que o Rio Paraíba do Sul, por ser um rio de planície, percorre o território com muitas curvas, as quais se deslocam livremente após os períodos de cheia. Apenas a urbanização impossibilitou os desvios naturais, portanto, por meio de obras urbanísticas, o rio manteve seu curso em linha reta a fim de evitar enchentes. Atualmente, o rio pode ser visto apenas em bairros periféricos, como o da Ponte Nova, o primeiro ponto de parada do percurso.

Assim que chegaram a este ponto, os participantes foram convidados a apreciar o rio e seu entorno enquanto ouviam uma saudação e uma canção composta em língua Puri por Aline Pachamama (Churiah Puri), reverenciando o rio como um ancestral (figura 26). Enquanto ela se pronunciava, duas bandeiras eram amarradas à ponte. A escolha deste ponto como o primeiro a ser visitado tinha como objetivo proporcionar aos participantes uma experiência de imersão imediata, conectando-os com a perspectiva decolonial. Esta conexão deveria acontecer para além do conceitual, pois também era preciso decolonizar o corpo e o tempo.

Figura 26: Registro da Performance na Ponte do Rio Paraíba do Sul



Fonte: Registro de Djalma Demétrio Jr. (2024)

As palavras em língua Puri, ouvidas e posteriormente traduzidas na fala de Aline Pachamama, convidavam a todos a um "toque". Embora esse toque não tenha ocorrido fisicamente, a intenção era permitir-se ser tocado simbolicamente. Ninguém tocou o rio, nem a mata em seu entorno, ninguém desceu da ponte, porém, todos foram tocados pela brisa, pelo cheiro, pela sonoridade do canto e do ambiente. Segundo Frederico Moraes:

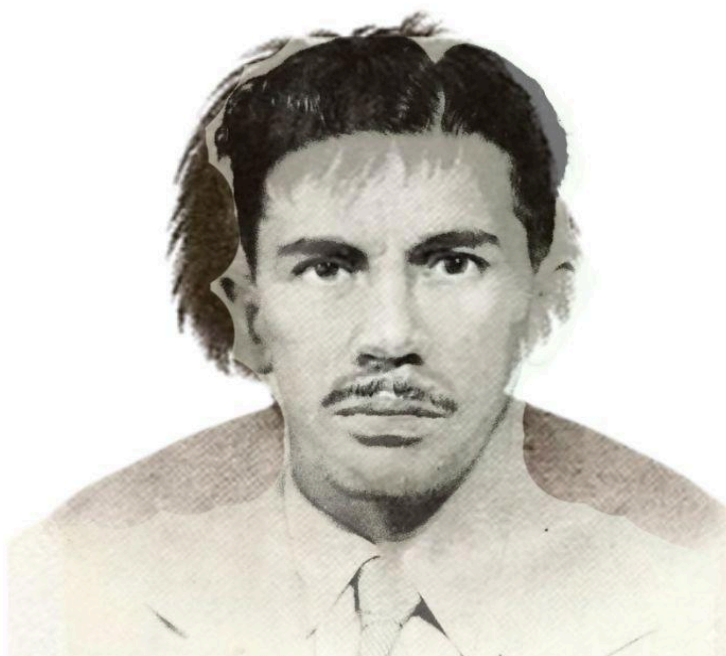
O chileno Vergara-Grez, fundador e líder do grupo Espacio y Forma (1995), teórico de uma geometria andina, usou a expressão *toqueteo* para caracterizar o modo de ser do homem latino-americano. Existiria entre nós uma cultura do toque, uma factibilidade afetiva e afetuosa, um modo de participar tocando as coisas e as pessoas. (MORAIS, 1997, p. 6)

A parada e a desaceleração também estavam na proposta. Embora houvesse um planejamento de tempo e logística, era preciso que neste primeiro momento, os participantes pudessem mudar sua relação cronológica, a fim de potencializarem as experiências que seriam vividas no dia. De acordo com Krenak:

O pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo, acham que o trabalho é a razão da existência. Eles escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos. Não podem parar e experimentar a vida como um dom e o mundo como um lugar maravilhoso. O mundo possível que a gente pode compartilhar não tem que ser um inferno, pode ser um dom. Eles ficam horrorizados com isso, e dizem que somos preguiçosos, que não quisemos nos civilizar. Como se "civilizar-se" fosse um destino. Isso é uma religião lá deles: a religião da civilização. Mudam de repertório, mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra. A nossa é pisar leve, bem leve. (KRENAK, 2020, p. 113-114)

Uma vez abertas as percepções de toque e de tempo, era hora de contextualizar. Esse era o papel das bandeiras associadas à performance. As bandeiras consistiam na obra "Sobre uma origem puri" (figura 27), nas quais as imagens de pessoas da etnia Puri desenhadas por Rugendas são sobrepostas por fotografias de possíveis descendentes deste povo. A ideia era demonstrar que a cultura indígena vive, além de problematizar o registro etnográfico como olhar estrangeiro, colonial, conforme já foi explicitado no capítulo 1.

Figura 27: Sobre uma origem Puri. Francine Cunha. Instalação com duas bandeiras sublimadas com colagens digitais. 2024. 300x100cm



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

As pessoas apresentadas nas fotografias são a razão da escolha de outro lugar a ser visitado: o Bar Cometa. As informações sobre ele foram coletadas em entrevista cedida formalmente por Maria das Dores da Cunha Souza¹⁶ a esta pesquisa, e de outras pessoas de sua família de modo informal.

3.1.2 Bar Cometa

O Bar Cometa surgiu em Lorena no ano de 1926, ou seja, está prestes a completar 100 anos. Dizem que um grupo de alfaiates foram seus fundadores e que seu nome é uma homenagem ao cometa Halley. Na década de 1950, o recinto foi adquirido por Jorvalino Gomes da Cunha, e sob a administração de sua família, o Bar Cometa tornou-se popular na cidade.

Jorvalino e sua esposa Maria nasceram em Brazópolis, Minas Gerais, e se casaram por volta do ano de 1946 (oficialmente, apenas em 1957). Em busca de condições melhores de vida, migraram da zona rural para a urbana, passando pelo estado do Paraná, pela cidade de Itapira (SP), onde tiveram o primeiro bar e, por fim, estabeleceram-se em Lorena.

Quando chegaram já tinham 4 dos 11 filhos que viriam a ter. O espaço do bar lhes servia de negócio e casa. Há, inclusive, o relato de uma das filhas dizendo que no salão do bar houve até nascimentos, pois Dona Maria deu à luz a todos os seus filhos em casa, assistida por uma parteira.

Jorvalino ficou conhecido como "Caipira" devido ao seu jeito de ser e falar. O apelido era pejorativo e, com o tempo, foi abandonado para resgatar-lhe o nome, de forma que se espalhou a fama de "Seu Jorvalino do Bar Cometa". O nome do bar será por muito tempo a referência das pessoas dessa família: "fulano do bar Cometa, sicrano do bar Cometa".

O bar ganhou fama por vários motivos. O primeiro é que ficava próximo a dois pontos estratégicos da cidade: o Grupo Escolar Gabriel Prestes e o local onde se organizava a frente de trabalho da prefeitura. Localizado no caminho da escola, fazia com que as crianças passassem por ele na ida e na volta. Os trabalhadores municipais, da mesma forma, passavam por ali antes de trabalhar para tomar um café, e na saída passavam para tomar uma "pinguinha" antes de ir para casa.

¹⁶ A entrevista pode ser vista integralmente nos anexos.

Outra razão da fama do bar era a variedade de seu cardápio: café, pão, pingado, doces de diferentes tipos, balas, pastel, picolé, salgados, bebidas alcoólicas diversificadas, refrigerantes, sucos, garapa, e até material escolar, entre outros. A maioria dos produtos alimentícios servidos eram confeccionados no próprio estabelecimento. A vitrine estimulava os gostos de todos, incitando a entrada e o consumo. Além disso, era considerado um bar que nunca fechava, com exceção das sextas-feiras santas. Funcionava das 5h da manhã até meia-noite. Ali foram comemoradas muitas festas de Natal e Ano Novo. Os rapazes sempre faziam uma visita ao bar antes das saídas para as festas da cidade, como o carnaval e a Festa da Padroeira, e antes de irem ao cinema ou aos bailes no Clube Comercial. Foi assim que Maria, filha de Seu Jorvalino, conheceu Geraldo, seu esposo: ela do lado de dentro do balcão e ele do lado de fora. Atualmente, eles já ultrapassam os 50 anos de casados. Todos os filhos de Seu Jorvalino trabalharam no bar. Era uma vida difícil e que cobrou muitos sacrifícios de todos.

Com o passar dos anos, Seu Jorvalino e Dona Maria conseguiram ter uma vida com um pouco mais de conforto. Adquiriram a casa ao lado do bar e a transformaram em um sobrado. Residiram lá por longos anos, e Dona Maria permaneceu na casa até o fim de sua vida. Atualmente, o imóvel continua sob posse da família, e dois filhos do casal ainda residem lá. Embora ainda pertença aos “Cometa”, o bar encontra-se alugado. Porém, conserva-se nele muitas de suas características originais, como os azulejos azuis nas paredes internas, por exemplo, e a estrutura organizacional da arquitetura.

Dona Maria faleceu aos 72 anos de idade, vítima de problemas cardíacos, e Seu Jorvalino, aos 85 anos, devido a complicações de saúde em consequência da doença de Alzheimer. Deixaram grande descendência, com mais de 20 netos que se espalharam por diferentes cidades, estados e até países. Na época em que começaram a nascer os netos era possível ver a Kombi branca do Seu Jorvalino lotada de parentes saindo do bar para passear, para viajar, ou ainda, chegando, cheia de frutas e legumes colhidos na chácara que Seu Jorvalino adquiriu para poder cultivar o amor que aprendeu a ter pela terra desde a infância. Assim, ele passou seu último período de trabalho em visitas diárias à chácara, visto que seus filhos já haviam assumido o negócio do comércio. Dona Maria, como uma boa

mãe daqueles tempos, dedicou suas energias ao cuidado dos filhos e se tornou um porto seguro nos últimos anos, oferecendo seus ouvidos para acolher visitantes, amigos, filhos e netos em busca de conforto ou conselhos.

A história destes moradores de Lorena exemplifica uma classe de pessoas que formaram as periferias. A história da família “cometa” foi representada na obra “Bar Cometa: sacrifícios e afetos” e consiste em um memorial fotográfico com várias fotos do acervo pessoal da família. No dia em que o bar foi visitado como parte do percurso-performance, as fotografias foram expostas no interior do estabelecimento (figura 28).

Figura 28: Percurso-performance no Bar Cometa



Fonte: Registro da autora (2024)

A obra artística, que também é um memorial, está interligada à obra “Sobre uma origem Puri”, pois os retratos que aparecem nas bandeiras são de Seu Jorvalino e sua mãe. Segundo a filha de Seu Jorvalino, Maria das Dores, não há

como comprovar a descendência de seu pai, mas seu avô Luís Cunha afirmava categoricamente que era indígena. Sua mãe também, fenotipicamente, tem aparência indígena (figura 29). Outras características aproximam a família dessa descendência, como os saberes e o fato de Brazópolis (MG), o lugar de onde vieram, também ser um reduto dos Puri no passado.

Figura 29: Retratos: à esquerda Dona Virgínia, à direita Seu Jorvalino.



Fonte: Acervo da família Cunha(2024)

De acordo com Francisco Sodero de Toledo, “os mineiros de São Paulo são os paulistas que voltaram¹⁷”. Essa volta seria dos indígenas que se evadiram da região e voltaram como caipiras, detentores do saber sobre os sabores característicos da cozinha hoje conhecida como “mineira”.

Seu Jorvalino e Dona Maria são pessoas que migraram de Brazópolis para Lorena para fugir da situação de pobreza imposta a eles e seus familiares (figura 30). Isso aconteceu um século após o surgimento das fazendas de café na região, o que provocou uma ruptura social irreversível, mas que já se encontrava decadente no séc. XX. Após o estabelecimento do bar, a família passou a trazer todos os outros parentes (como os pais e os irmãos) para a “cidade”, ou seja, para os espaços urbanos. A ideia de urbanização trouxe consigo o imaginário do progresso, ao passo que a vida no campo passou a ser vista como pobre. Essa visão também pode ser percebida como motivação colonial. Enquanto a vida em

¹⁷ Citação feita por Rogério Rodrigues em ocasião de sua palestra “Culinária e folclore regional” no XXXIV Simpósio de História do Vale do Paraíba no dia 02/08/2024 em Guaratinguetá-SP, promovido pelo Instituto de Estudos Valeparaibanos.

comunidade possa ser vista como simples, desprovida dos luxos do consumismo, não necessariamente era caracterizada pela escassez. Essa distinção entre ser "pobre" e "simples" é elucidada por Antonio Bispo dos Santos:

O que é cidade? É o contrário da mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, *humanizado* (grifo do autor). A cidade é o território arquitetado exclusivamente para os humanos. [...] Fui criado numa casa de chão batido, onde andava descalço. As galinhas e os outros animais conviviam conosco dentro de casa. [...] Para o povo da cidade, isso é um horror. Pisar as fezes de galinha? Impossível! Tem que ter a cerâmica bem lisinha para poder enxergar qualquer outra vida, qualquer outro vivente que estiver ali, para poder desinfetar e matar qualquer microrganismo. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 18)

A vida simples no campo está intrinsecamente ligada a uma cosmovisão que valoriza uma ordem natural das coisas a ser respeitada e seguida. Nessa perspectiva, o acúmulo excessivo é considerado desnecessário, pois pode perturbar a harmonia dessa ordem preestabelecida. Bispo dos Santos (2023, p. 19) explica que a vida nas cidades que se opõe ao natural, gera uma "cosmofobia", isto é, o natural torna-se estranho e o simples torna-se "pobre". A pobreza real, no entanto, relaciona-se à escassez gerada pelo controle de terras como propriedade particular, inibindo o espaço de circulação, a troca de bens e o respeito à produção natural dos alimentos. Esse tipo de comunidade sustentada em si mesma apenas será encontrada novamente nos quilombos.

Figuras 30: Filha mais velha de Seu Jorvalino em visita à comunidade onde ele foi criado em Brazópolis - MG. Ao fundo, uma casa de pau a pique, construção típica da vida rural do caipira.



Fonte: Acervo da família Cunha (2024)

Para Jorvalino e sua família a situação era de escassez perante uma vivência rural apartada de uma comunidade e havia o vislumbre de uma vida melhor caso pudesse obter um negócio, uma venda, e é assim que Seu Jorvalino passa a investir a sua vida e a de seus descendentes em um comércio na cidade. A fama de um comércio potente em Lorena advinha desde os tempos do império. Franco assim descreve essa situação:

Nessa ordem das coisas, o vendeiro, o tropeiro, ou o pequeno proprietário não escapavam às amarras da dominação, mas elas podiam ser superadas numa dimensão pessoal: diante deles estavam dados os meios para enriquecer e ascender socialmente numa formação socioeconômica em que progressivamente se determinavam e se cristalizavam as diferenças de fortuna e de destino. (FRANCO, 1974, p. 103)

A função no comércio se dividia em vários ofícios que serviam de suporte para os homens das fazendas. Segundo Evangelista, na cidade de Lorena no ano de 1857, havia 42 profissionais divididos nas funções de alfaiates, ourives, sapateiros, açougueiros, carpinteiros, estalajadeiros, padeiros, pintores, marceneiros, funileiros e celeiros (1978, p. 148). A atividade cafeeira potencializaria a cidade, mas foi o comércio que garantiu a continuidade de seu desenvolvimento posteriormente.

A ascendência do comércio lorenense, principalmente nos bairros, produz a retomada dos velhos hábitos comunitários à medida que a população aumenta. No caso do Senhor Jorvalino e da Dona Maria, a ocasião da vida no campo torna-se apenas uma lembrança, ou um lazer no trato da terra. Os princípios e valores, incluindo a religiosidade, não são abandonados. O cuidado com a saúde continua sendo uma prioridade, sendo comum o uso de ervas, chás e bênçãos realizadas por benzedadeiras e padres. Práticas ancestrais como o parto caseiro feito com uma parteira são valorizadas, assim como o respeito pela autoridade dos mais velhos e a hospitalidade aos visitantes, oferecendo-lhes pousos e banquete.

Não por acaso, havia a assessoria da vizinhança, naturalmente conquistada pelos valores comunitários que diferem do individualismo capitalista. Perto do bar Cometa havia, por exemplo, a venda do Seu Júlio, a padaria do Seu Zé, a loja da Dona Auxiliadora e Seu Flor, e a casa de Dona Sebastiana. Isso significa que na

segunda metade do século XX, Lorena começa a superar seu passado colonial e a denominação de seus habitantes já não ocorre apenas por meio de um sobrenome de família "importante", mas pela relação com estes pequenos estabelecimentos de família representativos dos bairros. O bar, especificamente, como é o caso do bar Cometa, é o lugar onde a classe trabalhadora se identifica por sua origem, visto que neste lugar a cultura oral está potencializada, refletindo as histórias e as identidades das comunidades locais. A fofoca assume o papel do tradicional causo, sendo praticada não apenas como uma simples troca de informações, mas muitas vezes como uma forma de transmitir notícias e lições de vida. Da mesma forma, a pechincha substitui a barganha, mantendo viva a tradição dos acordos feitos de maneira informal, assim como o sistema de "fiado".

A obra "Bar Cometa: sacrifícios e afetos" (figura 31) foi exibida, além da ocasião do percurso-performance, na exposição Relicário, organizada para expor todos os trabalhos com referências nos lugares do percurso e, também pode ser vista no livro-arte. Tanto no livro-arte quanto na exposição, no entanto, a obra aparece desvinculada do lugar que a motivou. É possível perceber que, mesmo assim, alguns apreciadores dizem conhecer as pessoas das fotografias e são estimulados por uma certa curiosidade que lhes é conferida. Essa curiosidade, que também é uma sensação de pertencimento, tem valor simbólico à medida que as fotos sugerem reconhecimento de pessoas de suas próprias famílias. Segundo Francisco Soderro de Toledo em palestra na FLLOR (Festa Literária de Lorena)¹⁸, é a sensação de pertencimento que faz uma população interessar-se por seus patrimônios. Por este motivo, patrimônios como os casarões da época do Império, embora reivindiquem conservação e tombamento, não despertam vínculo com muitos lorenenses. Por outro lado, pequenos estabelecimentos que oferecem vivências significativas são frequentemente esquecidos e apagados pela história oficial.

As relações estabelecidas em lugares de pequenos comércios integram mais dois pontos que seriam visitados durante o percurso: a feira da Barganha e o Bar do Carlinho.

¹⁸ FLLOR: Festa Literária de Lorena, Evento ocorrido nos dias 19, 20 e 21 de abril de 2024. Francisco Soderro de Toledo é professor do Centro Universitário Salesiano de São Paulo e docente da Escola de Engenharia de Lorena-USP, atuando principalmente nos seguintes temas: História regional; Vale do Paraíba, Educação e Ciências Sociais.

Figura 31: Bar Cometa: Sacrícios e Afetos. Francine Cunha. Assemblage. 2004. Dimensões variáveis.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

3.1.3 Feira da Barganha

A feira da barganha existe há muitos anos e é conhecida como feira do rolo ou da “breganha” em outras cidades do Vale do Paraíba nas quais também ocorre, como Taubaté e Pindamonhangaba. Na publicação feita pelo SESC SP, “Rotas do Vale: Memórias do Comércio do Vale do Paraíba”, assim é contada a história desse tipo de feira:

Em Taubaté, ao redor do prédio do Mercado Municipal ficavam antigamente, vendedores de animais e de lenha e feirantes da roça. Hoje suas imediações acolhem nas manhãs de domingo a feira da “Breganha”, que anteriormente ocorria na Praça da Matriz. A feira se caracterizava pelo comércio informal, de trocas de todo tipo e também como tornou-se ponto de encontro de pessoas das áreas rural e urbana, um local de transações comerciais de animais e propriedades. (SESC, 2004, p.49)

Sobre a feira da Barganha de Lorena, há menções a partir da década de 1980. Ocorre nas dependências do Mercado Municipal, conhecido como “Mercadão”. Segundo Geraldo Pereira de Souza Filho¹⁹, qualquer um poderia chegar e colocar coisas para vender. Até hoje, os objetos geralmente são dispostos sobre lonas colocadas diretamente no chão (figura 32).

Figura 32: Registros da Feira da Barganha. À esquerda no dia do Percurso-Performance.



Fonte: Registros da autora (2024)

¹⁹ Morador de Lorena que já expôs na Feira da Barganha em declaração informal.

Em 1988, o então prefeito Carlos Eugênio Marcondes regulamentou a feira por meio do decreto 2.574. Entre os termos, alguns chamam a atenção: todos os vendedores deveriam, a partir daquele momento, obter um cadastro e um presidente nomeado pelos "barganhistas" seria o representante de todos. Além disso, para candidatar-se a presidente, o barganhista deveria ser assíduo na feira e ter feito parte dela por um período de, no mínimo, dois anos. Estes termos demonstram uma característica aparentemente democrática do decreto, porém, outras cláusulas diziam que o prefeito poderia vetar sem ônus a candidatura para presidente dos barganhistas se assim quisesse, e poderia extinguir a feira se a achasse obsoleta. Além disso, não poderia haver nela nenhum tipo de "manifestação política, de credo e de cor".

Além do escambo e da venda de usados, a feira da barganha de Lorena também era ambientada por músicas de violeiros que nela se apresentavam, conforme mostra o registro em vídeo de J. Nicodemos em 1989 (figura 33).

Figura 33: Show de violeiros durante a Feira da Barganha



Fonte: Frame do vídeo de J. Nicodemos (1989)

As características apresentadas acima demonstram que sob a “camada” de Arte(fatos) visíveis na feira da barganha, quem a performa é o caipira. Poderíamos linearizar os acontecimentos a partir dos registros e relatos da seguinte forma: a) a feira de alimentos une o rural e o urbano e torna-se lugar de reunião para migrantes entre estes espaços (como na história de Jorvalino, que embora tenha vindo para a “cidade”, ainda cultiva hábitos sociais do campo); b) na feira passam a acontecer eventos não planejados – de troca de todos os tipos de objetos – e essa prática toma outras proporções, o que levou à criação de uma outra feira exclusiva para este tipo de negócio: a feira da barganha; c) enquanto a feira da barganha se desenvolve, hábitos de preferência cultural dos seus frequentadores são cultivados, como a apreciação das modas de viola; d) a feira da barganha torna-se um evento significativo da cidade e precisa ser regulamentada, para que possa ser também “contida”, enquanto massa que se manifesta.

Em relação a este último ponto, cabe refletir se a feira da barganha não tem sido desprestigiada pelo poder público nos últimos anos, pois em Lorena já não ocorre da mesma forma. O evento foi deslocado do Mercado Municipal no Centro para uma rua na Vila Hepacaré e o show de violeiros foi dela desvinculado e acontece em eventos independentes organizados pela prefeitura. A imagem da feira da barganha também passou a ser associada não mais à venda de coisas usadas, pois é sistematicamente mencionada como ponto de venda de produtos adquiridos em furtos. A população frequentadora, contudo, não mudou, a feira ainda é assiduamente acompanhada por pessoas de todas as idades e é, para alguns, um programa de família aos domingos de manhã. Em relatos informais, alguns expositores (assim denominados por exporem seus objetos para troca) dizem que gostariam que a feira da barganha em Lorena tivesse mais estrutura, como acontece na feira da barganha de Taubaté, que seria melhor. Outros desconfiam de pessoas que querem fazer registros da feira, e aceitam apenas com justificativa. Foi em uma dessas ocasiões que o registro que originou a obra “Organização estética para barganha” (figura 34) foi feito.

Há que se acrescentar que o local onde a feira acontece hoje, antigamente era chamado de “Porteira Preta”, em uma menção à entrada de uma fazenda que virou uma espécie de refúgio de ex-escravizados após a abolição.

Figura 34: Organização Estética para Barganha. Francine Cunha. Fotografia. 2024. 30x40cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

No livro-arte, a obra é apresentada da seguinte forma:

É um registro raro de uma área de venda de brinquedos usados na feira da barganha, cuja vendedora se preocupou em dispor de forma organizada e "bonita" seus produtos. A fotografia, no entanto, faz a paisagem ganhar outro sentido, pois aquilo que foi pensado implicitamente como arte, agora torna-se explicitamente, arte. Para o universo artístico, isto é, aqueles que se predispõem a estudar arte, o agrupamento destes objetos organizados pode ganhar um nome francês: *assemblage*, e o ponto que separava o feito da arte se finda. O vestido (fantasia) de princesa colocado no centro e no alto em relação aos outros objetos pode sugerir um "altar" e o vestido infantil converte a ideia da criança a um anjo, algo recorrente na crença popular. A colonização que tirou da produção popular a possibilidade de exposição como arte, devolve a ela, por outros meios (a fotografia, por exemplo), a expressão. (CUNHA, 2024, p. 47)

A apresentação da obra provoca reflexões sobre o conceito de arte, mas vai além ao reconhecer nela o valor de uma imagem que eterniza um registro "raro" — uma performance (ação) popular carregada de sentidos que reforça a percepção da feira como uma manifestação espontânea e significativa.

Se observado o percurso originário que propõe o roteiro da cartografia performada, é possível perceber que aos poucos os lugares se desvinculam da imagem do indígena e aproximam-se mais da imagem do caipira. No próximo lugar a ser apresentado, a conexão entre estes dois grupos se potencializa.

3.1.4 Bar do Carlinho

O bar do Carlinho é muito conhecido na cidade, principalmente pelos artigos que vende, como chapéu de palha, esteira, vasilhames de argila, fumo de rolo, cigarros de palha, cachimbos, canivetes, algibeira, entre outros. A aparência está como no tempo em que era um armazém que vendia tudo a granel.

O Bar foi aberto em 1934 e já foi chamado de Armazém Santa Edwiges, segundo relatou Marco Aurélio Guimarães²⁰, proprietário e filho de "Seu Carlinho", aquele cujo nome serve de alcunha para o bar e que atualmente está aposentado. Pai, filho e a neta Patrícia – filha de Marco que também auxilia nos atendimentos aos fregueses – têm muitas histórias para contar sobre o que já aconteceu no estabelecimento, assim como o que já foi visto nas ruas de Lorena em longos anos atrás do balcão. O bar é frequentado por pessoas de diferentes classes sociais, mas é uma referência explícita à cultura caipira. Em outros tempos, segundo Marco, as pessoas costumavam chegar na cidade de trem (o bar fica na beira da linha) e pediam para guardar lá os seus pertences, entre os quais, vez ou outra, estava uma galinha. Embora a estação de trem esteja desativada para passageiros, o bar ainda serve de "guarda-volume" para pessoas que vêm de longe, principalmente de bairros da zona rural, como Pinhal Novo e Santa Lucrécia. Também é comum que as pessoas peçam para usar o banheiro nos fundos e queiram "pendurar uma compra no fiado", mesmo com a tentativa dos proprietários de mudar estes hábitos. Em outros tempos, o bar mantinha a venda de artigos que atualmente não vendem tanto, como tamancos, gaiolas e talcos.

²⁰ Em entrevista para esta pesquisa, disponível nos anexos.

A cultura originária está presente no Bar do Carlinho de muitas formas. Para além da nostalgia que remete, o lugar é vivo, e uma referência para muitas pessoas de Lorena que conservam hábitos “da terra”. O fumo de rolo, por exemplo, é vendido para “pitar”, mas também para remédios e plantas. Os artigos feitos com trançados de palha têm seus estoques periodicamente renovados e ainda vendem, principalmente os chapéus, muito vendidos na época das festas juninas, afinal, todos sabem que lá certamente os encontrarão. Além de tudo isso, o bar oferece bebidas e salgados, entre os quais se destaca o bolinho caipira, feito com massa de fubá e recheado com carne moída. De acordo com José Carlos Vilardaga²¹, o bolinho caipira é uma versão de um alimento indígena que era comido à beira do rio Paraíba do Sul, quando peixes pequeninos eram pegos com a mão, inseridos inteiros dentro de uma massa de farinha e ingeridos em seguida. Os participantes do trajeto puderam degustar um bolinho caipira e outros tipos de salgadinhos com café preto no dia do percurso-performance, assim como ouvir histórias sobre o bar (figura 35).

Figura 35: Participantes em interação durante a passagem do Percurso-performance no Bar do Carlinho



Fonte: Registro da autora (2024)

²¹ Citação feita em ocasião de sua palestra “Rio de História: o Paraíba do Sul no imaginário e na formação de São Paulo” no XXXIV Simpósio de História do Vale do Paraíba no dia 02/08/2024 em Guaratinguetá-SP, promovido pelo Instituto de Estudos Valeparaibanos. José Carlos Vilardaga é professor da área de História da América na Universidade Federal de São Paulo.

A obra feita como referência do Bar do Carlinho é "Relicário Caipira" (figura 36), uma assemblage cujos objetos todos foram adquiridos no bar. Segue sua apresentação no livro-arte:

Na obra percebemos como a cultura caipira forma-se no sincretismo entre o originário e o colonial. O originário está no material e na técnica do trançado e da cerâmica, o colonial, no conceito. Os coloniais gostam de altares para venerarem algo. Os decoloniais não gostam de altares, eles gostam de rodas e o que está no centro da roda é o que é comum, que pertence a todos – assim como o Bar do Carlinho para os lorenenses. O jarro, também presente na obra, é referência à água. Na religião católica a água pura é a benta, para os povos originários, a natural é suficientemente curativa e não precisa de nenhuma ação humana para garantir suas propriedades. Nos templos, a água "especial" é distribuída, "água dada por Deus". No caso de Nossa Senhora Aparecida, ao invés daquele que é Santo dar a água, foi a água (rio Paraíba do Sul) que deu a Santa. (CUNHA, 2024, p. 55)

As relações controversas que ora apresentam o caipira com romantização e nostalgia, ora como figura de retrocesso, são muito mais complexas do que parecem. Segundo artigo "Cultura Caipira é a gênese da identidade paulista", publicado no Jornal da USP por Tainá Lourenço em diálogo com o especialista em Musicologia Ivan Vilela Pinto:

A história da cultura caipira nasceu do encontro entre os portugueses (bandeirantes) e os indígenas e está intimamente ligada ao bandeirismo paulista. "Esses bandeirantes eram meio índios, meio portugueses", avalia o professor. Andavam descalços e teciam suas próprias roupas, imagem que está longe "daquela romantizada, de um homem de botas com roupas imensas", afirma Vilela.
[...] Mas, durante a era da industrialização, a cultura caipira é depreciada junto com o caipira paulistano, visto como uma figura que estava em contradição com o ideário de modernização das cidades. Segundo Vilela, nesta época, o caipira "representa a oposição a isso tudo; mas, de forma muito ampla, acaba sendo uma âncora de representação identitária até da elite paulista" já que, "no fundo, São Paulo estava procurando uma identidade própria diante de todo o Brasil e viu no caipira uma maneira forte de representar isso". (LOURENÇO, 2021)

No Bar do Carlinho, a dualidade de reforço da identidade e imagem retrógrada não está pacificada. Há, por parte dos proprietários, a sensação conjunta de estarem parados no tempo e de afeição e orgulho da história vivenciada no negócio. Enquanto isso, em outros lugares, há investimentos em negócios muito parecidos, nos quais se percebe a preservação da cultura caipira de forma intencional.

Figura 36: Relicário Caipira. Francine Cunha. Assemblage. 2024. 60x40cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Em São José do Barreiro, o restaurante “O Rancho”²² é um desses negócios que buscam replicar antigos armazéns. Entre os investimentos nas suas instalações, além do forno a lenha e pesquisas de temperos e receitas, está um lugar que serve para encenar e, simultaneamente, funcionar como um antigo empório, no qual é possível encontrar até farofa de içá em lata. A iguaria é um alimento feito com um cozido de formigas, muito apreciado nas cidades do fundo do Vale do Paraíba e impossível de não ser associado a tempos pré-coloniais.

²² Este estabelecimento foi apresentado por Rogério Rodrigues em ocasião de sua palestra “Culinária e folclore regional” no XXXIV Simpósio de História do Vale do Paraíba no dia 02/08/2024 em Guaratinguetá-SP, promovido pelo Instituto de Estudos Valeparaibanos.

3.2 Passagens e paisagens

Como percurso originário foram apresentados 04 pontos até o momento, faltando mais 03, conforme ficou estabelecido. Esses três pontos referem-se a uma tentativa de buscar relações com a geografia da cidade e, assim, perceber a paisagem natural, originária. Durante o percurso-performance esses espaços foram apresentados apenas como passagens e não paradas, ou seja, os espaços foram mostrados e comentados em trânsito.

3.2.1 Figueira- Brava

A primeira passagem foi pela Figueira-brava (figura 37) e a obra que a representa é "Paisagem de Guaypacaré" (figura 38). A relevância desta árvore reside em sua vocação como sombreira, estabelecendo um diálogo com a história de Lorena nos tempos em que era *Guaypacaré* — um lugar de parada para descanso, tanto para os povos originários quanto, posteriormente, para os invasores bandeirantes.

Figura 37: Figueira-Brava no Bairro da Cabelinha. 2024



Fonte: Registro da autora (2024)

A ideia de descanso e sombra estão relacionados no imaginário, o que permite que as figueiras ainda sejam mencionadas como referências de pontos estratégicos na cidade, isto é, como um lugar pelo qual, no passado, todos passavam e paravam. Além disso, há crenças populares que relacionam a figueira com o diabo, tornando aquele um lugar que merece respeito, por ser um espaço interligado ao sobrenatural. Ruth Guimarães, uma escritora nascida em Cachoeira Paulista (cidade vizinha de Lorena) traz vários relatos relacionados ao tema em seu livro *Filhos do medo*. Em alguns casos registrados pela autora, sempre que alguém usava a expressão “O Diabo que te carregue” ou “Vá para o Diabo”, a pessoa desdenhada aparecia em cima de uma figueira e só poderia ser retirada de lá por seu padrinho ou madrinha de batismo.

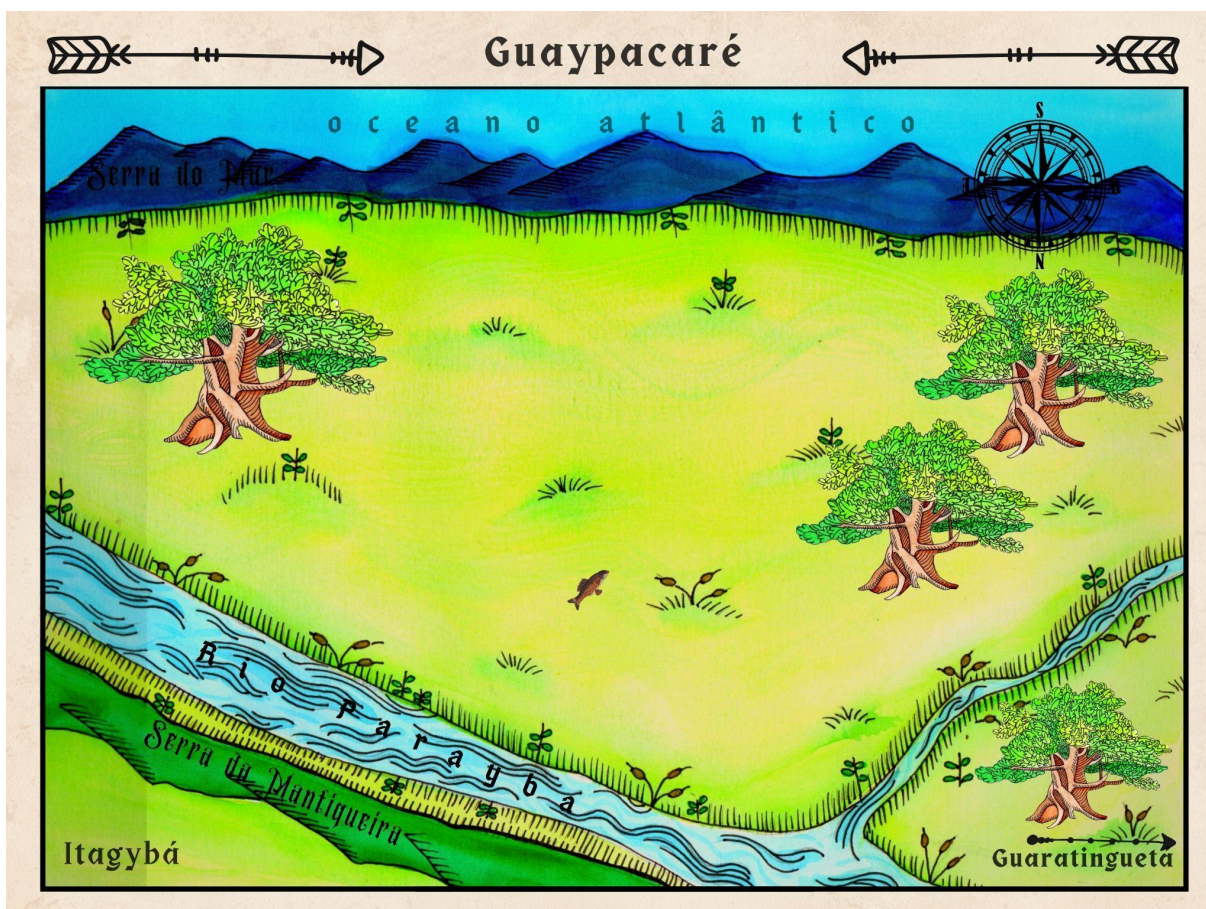
Em vários momentos do roteiro há um confronto com a dualidade entre o colonial e o decolonial e, diante da Figueira-Brava, também ocorre esta provocação. Embora a figueira tenha sido plantada em favor de todos os passantes, que primeiro eram indígenas, estes não precisavam dessa sombra, estavam adaptados ao clima. O plantio das figueiras ocorreu por meio dos missionários colonizadores que demandavam um descanso da caminhada e do sol. A ideia de associá-la ao diabo também é dualista, pois esta relação aparece na literatura bíblica cristã, mas é considerada uma crendice popular. Encontrar a figueira e nela perceber todas as relações que a constituem é válido, pois como afirma Morais:

A antropologia de Oswald de Andrade nos ensina que, se necessário, devemos ser insolentes, tanto na defesa de nossas tradições, quanto na absorção do que vem de fora. Nem timidez nem recato. Podemos e devemos buscar, onde quer que seja, o que necessitamos para a renovação da nossa criatividade. (MORAIS, 1997, p. 9)

Diante deste contexto foi criada uma terceira obra cartográfica para ilustrar este lugar perante o roteiro.

“Paisagem de Guaypacaré”, a terceira cartografia (figura 38), tem uma estética inspirada nas cartografias realizadas na Europa antes da expansão marítima, quando a representação dos lugares tinha, como característica, o imaginário do cartógrafo que se baseava em descrições e o exagero nos elementos de destaque.

Figura 38: Paisagem de Guaypacaré. Francine Cunha. Desenho e montagem Digital. 2023. 42x59cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Neste mapa, mais uma vez, a escala é relativa. As palavras colocadas são referências às cidades que conservaram seus nomes indígenas. De acordo com Barbosa

O interesse em explorar a percepção espacial através da perspectiva de artistas que utilizam ou criam mapas em suas obras, está na riqueza e diversidade de informações transmitidas pelos mesmos. Livres do rigor cartográfico para representar o espaço, a obra desses artistas oferece material de grande relevância para a chamada "Nova Geografia Cultural". [...] Defende-se que nesse processo, os artistas ampliam as possibilidades de reflexão sensível e subjetiva sobre o espaço mapeado. (BARBOSA, 2016, p. 140)

Essa ideia explica porque embora outros mapas com intenção "não artística" tenham sido consultados para melhor representar a espacialidade de Lorena, o objetivo era representar elementos relevantes, como as Figueiras, e assim permitir uma visualização do simbolismo histórico de cada um dos elementos.

3.2.2 Largo da Piedade

A segunda passagem seria pela praça da Catedral de Nossa Senhora da Piedade, lugar conhecido no século XIX como Largo da Piedade.

O antigo Largo da Piedade é o lugar tido como o ponto histórico principal de Lorena, considerado o lugar onde a cidade se iniciou. A fachada da Catedral é um dos principais postais, ou seja, uma imagem icônica turisticamente. Nesta pesquisa, o questionamento que se faz é "Por que neste lugar?". A resposta a esta pergunta está na geografia, pois ali era um lugar valorizado por estar próximo ao rio Paraíba do Sul e dali era possível vislumbrar todo o entorno, alcançando com o olhar os limites até a serra. Saint-Hilaire definiu *Guaypacaré* (Vila de Lorena na época de sua passagem) como uma "posição risonha" (SAINT HILAIRE, 1822 *apud* EVANGELISTA, 1978, p. 18). Esta definição encontra justificativa nas considerações de Dardel:

Como reconhecer aquilo que não conhecemos de alguma maneira? Pressentimento ou aspiração. As realidades geográficas apresentam um símbolo da alma que não tem nada a ver com um saber, mas que a ciência retoma posteriormente como um projeto novo. O que o homem encontra, assim, na Terra, é uma "feição", um certo acolhimento. (DARDEL, 2015, p. 30)

A "posição risonha" da "feição" apresentada pelo local estava diretamente relacionada ao que adiante se apresentava: as cinco serras (Mantiqueira, do Mar, da Quebra Cangalha, da Bocaina, do Facão). Isto é, a paisagem suave fazia contraponto com a imponentia daquelas escarpas (EVANGELISTA, 1978, p. 17). A fala do alpinista Jean Proal nos ajuda a entender essa experiência ao dizer que as altas montanhas não "rejeitam" o homem, elas simplesmente o "ignoram" (PROAL, 1948 *apud* DARDEL, 2015, p. 30). Dessa forma, podemos dizer que ali havia uma certa sensação de alívio na paisagem que se apresentava tranquila diante da vista com certa distância da aparência assustadora das montanhas que, de alguma forma, teriam que ser transpostas para continuidade da viagem. Transposição inclusive feita por muitos, uma vez que "O mundo passou pelo vale se considerarmos as passagens feitas por todos viajantes", de acordo com

Vilardaga²³. O pesquisador complementa ao afirmar que o vale serviu como refúgio para os indígenas que fugiam das invasões do planalto e da praia, no início da colonização. Quando o Vale também foi invadido, grupos originários como os Puri se dispersaram e passaram a ter uma vida mais restrita territorialmente (na própria serra em alguns casos), porém, culturalmente resistente. Krenak em sua vivência nos ajuda a entender esta situação que foi igualmente imposta a seu povo na região que vive:

A verdade é que vivemos encurralados e refugiados no nosso próprio território há muito tempo, numa reserva de 4 mil hectares - que deveria ser muito maior se a justiça fosse feita - e esse confinamento involuntário nos deu resiliência, nos fez mais resistentes (KRENAK, 2020, p. 78).

A “posição risonha”, embora seja uma expressão de um colonizador, é uma posição indicada pelos povos originários. Diante deste contexto, a obra “Piedade da Serra” (Figura 39) foi feita para referenciar o ponto onde a cidade começou.

Figura 39: Piedade da Serra. Francine Cunha. Escultura em Gesso. 2024. 20x15cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

²³ José Carlos Vilardaga em ocasião de sua palestra “Rio de História: o Paraíba do Sul no imaginário e na formação de São Paulo” no XXXIV Simpósio de História do Vale do Paraíba no dia 02/08/2024 em Guaratinguetá-SP, promovido pelo Instituto de Estudos Valeparaibanos.

A obra faz uma exaltação da natureza que favoreceu a ocupação e, ao mesmo tempo, busca desconstruir a relevância dada à primeira edificação: a da igreja, hoje Catedral. Para isso, uma imagem de Nossa Senhora da Piedade foi desbastada até um formato próximo ao dos picos que as serras oferecem e, sobre seus “braços”, diferente da Santa que dá colo ao Cristo morto, está o Rio Paraíba do Sul, degradado em função da urbanização. Enquanto conceito, desbastar é diretamente desconstruir um discurso.

O ícone de Nossa Senhora da Piedade apresenta um manto azul-arroxeadado, semelhante à cor que a serra exhibe à distância. Já o rio Paraíba do Sul, tradicionalmente descrito como marrom devido ao seu caráter barrento, é representado em dourado na obra. Essa escolha não apenas preserva a tonalidade, mas também simboliza seu valor, comparável ao ouro precioso que motivou a ocupação do vale.

3.2.3 Mirante Urbano

A vista que, no passado, se descortinava para os passantes no ponto onde hoje está a Catedral — abrangendo a serra, o rio e a várzea ao redor, ou seja, a planície do vale — pôde ser apreciada pelos participantes do percurso-performance a partir de outro ponto. Então, nesse momento os participantes foram convidados a fazer uma passagem a pé por cima de um viaduto próximo ao lugar visitado anteriormente (figura 40). Daquele ponto, os participantes puderam observar a nova paisagem urbanizada, em busca de evidências da natureza que antes se revelava. Entre essas evidências, destacam-se: a serra, que continua se impondo ao longe; as baixas construções, que denunciam o terreno úmido e a dificuldade de erguer alicerces seguros; e a várzea, ainda presente ao redor da área urbanizada. O rio, contudo, já não é visível desse local, pois os sucessivos aterramentos o afastaram, ocultando-o da paisagem.

Os traços de um passado do período do império também são vistos dali, como a torre da Catedral e as palmeiras imperiais. No viaduto é possível ver tudo: a natureza e a urbanização. Todos são provocados a perceber a paisagem e escolher olhar para o chão ou para o horizonte, para o originário ou para o colonial.

Figura 40: Passagem dos participantes pelo viaduto.



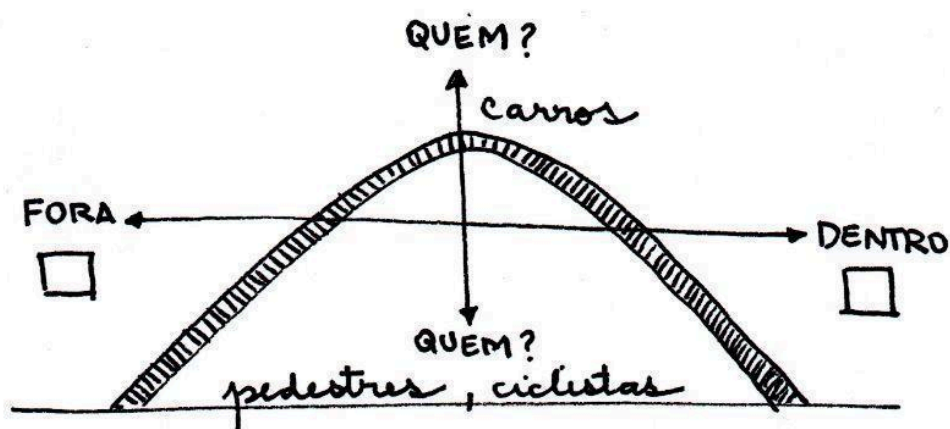
Fonte: Registro de Djalma Demétrio Jr. (2024)

Uma paisagem como esta que se apresenta do viaduto em Lorena pode ser analisada a partir de uma reflexão de Krenak:

Eu sempre olhei essas grandes cidades do mundo como um implante no corpo da Terra. Como se, não satisfeitos com a beleza dela, pudéssemos fazê-la diferente do que ela é. A gente deveria diminuir a investida sobre seu corpo e respeitar sua integridade. Quando os índios falam: "A Terra é nossa mãe", os outros dizem: "Eles são tão poéticos, que imagem mais bonita!". Isso não é poesia, é a nossa vida. Estamos colados no corpo da Terra, quando alguém fura, machuca ou arranha, desorganiza o nosso mundo. (KRENAK, 2020, p.114)

Para além das reflexões ambientais, o lugar nos sugere reflexões sociológicas. Na cartografia da obra "Trajeto oculto de uma cidade colonizada", este lugar é chamado de Mirante, sugerindo, a quem quiser, o exercício de subir e apreciar a vista. Quando foi colocado como uma referência fundamental no roteiro, a reflexão sobre este ponto foi, no entanto, mais profunda, com uma espécie de orientação espacial, histórica e sociológica associada a ele, conforme aparece no esquema da figura 41. Ao observar o lugar, percebe-se que ele está diretamente relacionado à história e às pessoas de Lorena.

Figura 41: Esquema de análise do ponto nº 5 - Viaduto do São Roque ou “Mirante”



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

O viaduto foi colocado sobre a linha férrea quando, por um período, ficou proibida a passagem no mesmo nível que a do trem. Para este estudo, trata-se de um ponto estratégico porque é o limite entre o dentro e o fora do Quadrilátero Sagrado. É um lugar onde a vista do alto é privilegiada e, ao mesmo tempo, por onde passam aqueles que também são privilegiados de certa forma — os que possuem um carro. Já abaixo do viaduto, circulam os ciclistas e os pedestres, ou seja, aqueles que não têm carro, os desprivilegiados. É claro que a análise é genérica e não leva em conta a **opção** de transporte das pessoas, e sim a **condição** que lhes é possibilitada. Mesmo assim, ainda é uma reflexão válida. Sabe-se que as áreas abaixo dos viadutos nas zonas urbanas são estigmatizadas, como lugares de ocupação por moradores de rua ou assaltantes, e em Lorena não é diferente. Essa linha que separa verticalmente os privilegiados dos desprivilegiados também se manifesta horizontalmente nesse ponto de Lorena. À direita, encontram-se as arquiteturas valorizadas, antigas e opulentas, localizadas dentro do Quadrilátero Sagrado. À esquerda, partem quatro ruas que conduzem a diferentes bairros periféricos: São Roque, Santo Antônio, Cidade Industrial e Vila Hepacaré.

Na busca por evidências materiais que pudessem compor artisticamente este cenário, foi realizada a obra “Proposta de uma relação” (figura 42²⁴).

²⁴ As imagens podem apreciadas com mais detalhes nos anexos.

Figura 42: Proposta de uma relação. Francine Cunha. Pintura sobre tecido de algodão e acetato penduradas em um cordão. 2024. 120x30cm.



Fonte: Elaborado pela autora(2024)

A obra é composta por um varal no qual estão pendurados três tecidos. Cada tecido remete a um elemento deste ponto do percurso: o viaduto, o quadrilátero e a periferia. Neles, foram pintadas imagens do passado: a paisagem natural, um carroceiro e uma dama da sociedade lorenense do século XIX. Sobre os tecidos, cobrindo parcialmente as imagens pintadas, há um acetato transparente com outros desenhos que interagem com os primeiros. Para uma melhor análise, explicar-se-á cada um dos tecidos que compõem a obra.

O tecido que está à esquerda possui a pintura de um carroceiro. A carroça simboliza um transporte do passado, tracionado por cavalo, e é símbolo do caipira ou do cidadão que ainda vive em áreas rurais. Porém, atualmente é proibido aos carroceiros cruzarem aquela rua, pois no viaduto não é permitido carroças, conforme mostra a placa de trânsito no local (figura 43).

Figura 43: Placa proibindo a passagem de carroças pelo viaduto em Lorena.



Fonte: Registro da autora (2023)

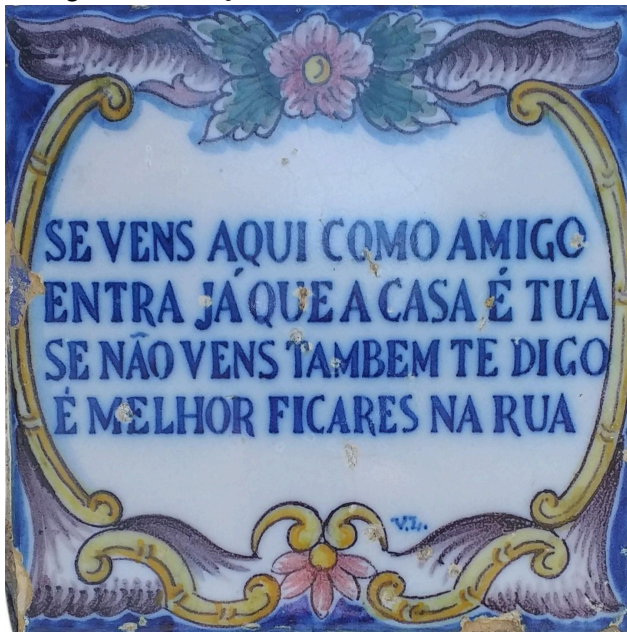
Na obra, este tecido situa quem pode e quem não pode ter privilégios. Privilégio de apreciar a vista, privilégio de quem possui um veículo mais moderno e caro, privilégio de adentrar a rua dos casarões, deixando “em seu lugar” um certo tipo de pessoa – o lado de baixo e à margem (à esquerda). Por isso o acetato que sobrepõe a imagem do carroceiro é um símbolo de proibição, um círculo cruzado por uma diagonal vermelha.

A imagem do meio representa o próprio lugar: no tecido está a serra e a vegetação do entorno; no acetato, o viaduto e uma pessoa colocada no ponto mais alto, apreciando a paisagem como fizeram os participantes do percurso-performance, colocando-a no ponto estratégico das divisões. Também é representada a torre da Catedral como um lembrete do Quadrilátero que será representado na próxima imagem.

No tecido à direita está representada uma dama, cuja inspiração foi feita a partir de uma pessoa que habitou os casarões construídos no séc. XIX. Sobre ela, no acetato, está a seguinte frase: “Se vens aqui como um amigo, entra já que a casa é tua. Se não vens também te digo, é melhor ficares na rua”. Esta frase está colocada em um azulejo que decora a entrada dos fundos do Solar Batista de

Azevedo (figura 44). É o que se pode chamar de “colonização sem glamour”, pois um azulejo artisticamente muito bem-feito carrega uma frase bastante desagradável. É válido lembrar que, pelas portas dos fundos, entravam os serviçais e trabalhadores que, embora muitos não fossem alfabetizados, ainda assim eram recebidos pelo registro desse recado.

Figura 44: Azulejo do Solar Batista de Azevedo.



Fonte: Registro da autora (2023)

Dessa forma, a obra encerra com uma reflexão sobre as dualidades presentes na cidade, do passado para o presente, dos privilégios e desprivilegios, do centro e da margem. A linha vermelha na qual os tecidos estão pendurados é o que une todos estes contextos, possibilitando as reflexões.

É possível que se pergunte sobre esses três últimos pontos apresentados no mapa que relações teriam com uma cartografia artística, ou seja, o que uma árvore, um largo ou um viaduto tem de artístico? Pois a resposta é simples: a arte pode ser imagem e imagem é imaginário. Para além da apreciação estética que as paisagens oferecem, o imaginário nelas presente é formado por questões intrigantes, revelando construções que envolvem a criatividade popular expressa em crenças, historicidade e relações sociais.

3.3 Percurso Afro

Os pontos relacionados à cultura negra, agrupados no presente texto como Percurso Afro, estavam localizados nestes 5 lugares: Praça do Rosário, Túmulo de Joaquim Barreto, Sede da Congada e Moçambique de São Benedito Preta e Branca, Santuário de São Benedito e Viaduto que cruza os bairros da Vila Nunes e Vila Geny.

3.3.1 Praça do Rosário

A Praça em frente à Igreja do Rosário foi substituída pela Praça Principal durante o percurso em consequência de uma chuva inesperada que fez necessário buscar proteção. Neste trabalho, os nomes oficiais e praças não são usados, pois são substituídos pelos nomes conhecidos popularmente. Esta opção relaciona-se à escolha de não querer usar nomes que remetem às pessoas da elite lorenense do passado. A escolha da Praça do Rosário justifica-se por sua localização estratégica, uma vez que está entre três lugares que trazem memórias do tempo da escravidão em Lorena: a própria Igreja do Rosário; o Solar Batista de Azevedo — uma casa conhecida por ter mantido por um longo tempo a memória de uma senzala e onde estão os retratos de pessoas pretas pintadas por Van Emelen; e, por fim, um espaço atualmente utilizado como estacionamento, onde antes ficava a antiga Casa de Câmara e Cadeia, em frente à qual estava localizado o pelourinho.

Na cartografia do trajeto este ponto foi chamado de “Memorial Anti-apagamento”, mesmo nome da obra artística feita para ser exposta neste lugar. A obra consiste em 20 quadros pintados à mão, sendo retratos de pessoas pretas associadas às que constam no registro de patrimônio da casa do Conde de Moreira Lima (citadas no capítulo 1). Integrantes do coletivo Quilombo Vale Reexiste fizeram uma performance neste local e, nela, algumas pessoas personificaram personagens retratados (figura 45). Em seguida, uma roda de conversa foi feita para que o grupo pudesse fazer reflexões pertinentes ao que foi o processo de escravização em Lorena, enfatizando o lugar de fala dos pretos lorenenses atualmente.

Figura 45: Coletivo Quilombo Vale Reexiste depois de sua apresentação com os participantes do percurso-performance.



Fonte: Registro de Djalma Demétrio Jr. (2024)

Uma questão problematizada pelo Coletivo Quilombo Vale Reexiste em Lorena é a letra do Hino do município escrita por Francisco Ferreira Leite. Nas palavras do coletivo, trata-se de uma história racista que ressalta o período imperial e escravista. Entre os versos está a seguinte frase: "Do solo teu que o braço escravo arou, brotaram verde-rubros cafezais", o que demonstra um tipo de orgulho da violência praticada. O coletivo lamenta que o hino ainda seja cantado todas as terças-feiras em todas as escolas municipais com o objetivo de que os alunos o aprendam e repliquem, sem promover uma reflexão crítica sobre seu conteúdo, o que acaba por naturalizar o racismo de forma estrutural. Krenak faz um alerta sobre ações desse tipo:

Acho gravíssimo as escolas continuarem ensinando a reproduzir esse sistema desigual e injusto. O que chamam de educação é, na verdade, uma ofensa à liberdade de pensamento, é tomar um ser humano que acabou de chegar aqui, chapá-lo de ideias e soltá-lo para destruir o mundo. Para mim isso não é educação, mas uma fábrica de loucura que as pessoas insistem em manter. (KRENAK, 2020, p. 102)

Outra reflexão colocada pelo coletivo Quilombo Vale Reexiste é o fato de as pessoas negras terem uma grande dificuldade de saberem suas origens, de conhecerem suas árvores genealógicas e de encontrarem registros objetivos e confiáveis sobre as histórias de seus antepassados. A obra Memorial Anti-apagamento (figura 46) é uma forma de criar um registro pelo imaginário e, fazer com que sejam percebidas e lembradas algumas pessoas negras que habitaram a Lorena do passado. Para realizá-la foi usado como referência o registro dos bens do Conde de Moreira Lima, cujos nomes das pessoas já foram citados no primeiro capítulo. As principais características consideradas para realização da obra foram: gênero, idade e relações familiares das pessoas do registro.

Figura 46: Memorial Anti-apagamento. Francine Cunha. Aquarela sobre 20 telas. 2024. 200x100cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

A obra não é a primeira a apresentar uma proposta de ressignificação da memória negra, pois outros artistas já utilizaram a arte para criar novas narrativas que renovam e valorizam a memória e a ancestralidade negra. Entre estes artistas

estão Dalton de Paula, Oga Mendonça, entre outros que serviram de inspiração para a criação do memorial.

Vale mencionar que a obra dialoga com o propósito do Quilombo Vale Reexiste de acolher e empoderar pessoas pretas valorizando sua ancestralidade.

3.3.2 Joaquim Barreto

O túmulo de Joaquim Barreto — ou, como é conhecido, o “escravo milagreiro” — localiza-se no cemitério municipal (figura 47) e muitas questões circundam esta figura. Como já foi dito, só se sabe que ele foi cocheiro do Conde; que a data de 04/02/1878 que consta em seu túmulo pode ser a data de seu nascimento; que há relatos de que era uma espécie de patrono dos estudantes, os quais visitavam seu túmulo pedindo bons resultados nos estudos.

Figura 47: Participantes em visita ao túmulo de Joaquim Barreto no Cemitério Municipal



Fonte: Registro de Djalma Demétrio Jr. (2024)

Além disso, comenta-se sobre a forma trágica de sua morte. Dizem que ele guiava o coche do Conde quando aconteceu o acidente que o levaria o mesmo à morte nove meses depois. Já a morte de Joaquim Barreto teria acontecido na mesma hora em que o acidente e seu corpo teria sido esfacelado (RODRIGUES, 1942, p. 43).

Todavia, a pergunta intrigante que se faz diante deste relato histórico sem muitos documentos é: por que Joaquim se tornou patrono dos estudantes? Ou por que se tornou conhecido como “escravo milagreiro”?

Algumas hipóteses foram levantadas a partir das informações obtidas. Primeiramente, o Conde teria sido responsável por trazer para Lorena o colégio salesiano e, sempre que visitava o local como benfeitor, Joaquim Barreto, seu cocheiro, também o acompanhava e, por consequência, interagiu com os estudantes. Outra hipótese refere-se à ideia de que Joaquim não era um “qualquer”, poderia ser alfabetizado, algo raro para escravizados no período.

Segundo Marquese, os manuais agrícolas publicados entre os séculos XVIII e XIX, escritos com a finalidade de instruir homens brancos letrados para aumentarem as produções em suas terras, baseavam-se totalmente na escravidão. Estes manuais traziam prescrições gerais entre as quais estavam orientações sobre como “crioulizar” o mais rapidamente possível os escravizados, e “diminuir seu potencial de rebeldia”. Entre essas prescrições estava dar educação apenas religiosa e não civil. (MARQUESE, 2020, p. 336-337). Joaquim Barreto está sob esse contexto, e mesmo assim, sua figura ganha destaque perante pessoas letradas, os estudantes, gerando a hipótese de seu letramento. Ademais, há relatos de que o Conde de Moreira Lima mantinha escolas nas fazendas que possuía e que Joaquim Barreto era quem levava professores e professoras até elas²⁵.

Podemos destacar outras pessoas que se alinham à hipótese da importância de um homem negro letrado e suas passagens evidenciadas na cidade de Lorena, entre as quais se destacam:

- Agostinho, um homem negro liberto, já citado no primeiro capítulo, foi o principal responsável pela revolta que deveria acontecer em Lorena. Quando foi descoberta, ele foi o único que conseguiu fugir da cidade.
- João Evangelista, um conhecido maestro de Lorena, cujo nome foi atribuído ao conservatório de música da cidade. Seu filho, José Geraldo Evangelista, cuja mãe também era negra, deu continuidade ao legado do pai no que concerne à valorização dos estudos, e tornou-se professor de

²⁵ Relatos orais obtidos por esta pesquisa de modo informal.

geografia, diretor de escola e mestrando da USP. Embora não tenha concluído o mestrado, conseguiu publicar em livro o texto que constituiria sua dissertação. Seu nome tem sido bastante citado neste trabalho, pois seus estudos servem de fundamentação para esta tese, assim como para outros textos.

- Por fim, um importante personagem da história do Brasil, Luiz Gama. Seu processo de alfabetização teria acontecido em Lorena, no período em que permaneceu no município. Segundo o Instituto Luiz Gama:

Luiz Gama teve uma infância marcada por adversidades e violência. Em 1840, aos dez anos, foi vendido como escravo pelo próprio pai para pagar uma dívida de jogo. Transportado para o Rio de Janeiro, foi comprado pelo alferes Antônio Pereira Cardoso e levado a várias cidades de São Paulo até chegar ao município de Lorena.

Em 1847, aos dezessete anos, Luiz Gama foi alfabetizado pelo estudante Antônio Rodrigues de Araújo, que havia se hospedado na fazenda de Antônio Pereira Cardoso. No ano seguinte, aos dezoito anos, Luiz Gama fugiu para São Paulo. (INSTITUTO LUIZ GAMA, 2024)

Conforme a afirmação acima, Luiz Gama teria sido trazido para Lorena por volta do ano de 1840 e permanecido na cidade até o ano de 1848. De acordo com o Professor Denilson Costa²⁶, é lamentável que em Lorena a passagem de Luiz Gama não seja tão conhecida. Segundo Costa, deveriam existir ruas com seu nome ou bustos com sua figura pela cidade como uma celebração por sua passagem no local, considerando sua relevância histórica. O professor ainda comenta que faltam estudos quantitativos na região que demonstrem que Lorena é a cidade em que, proporcionalmente, reside o maior número de pessoas pretas do Vale do Paraíba Paulista.

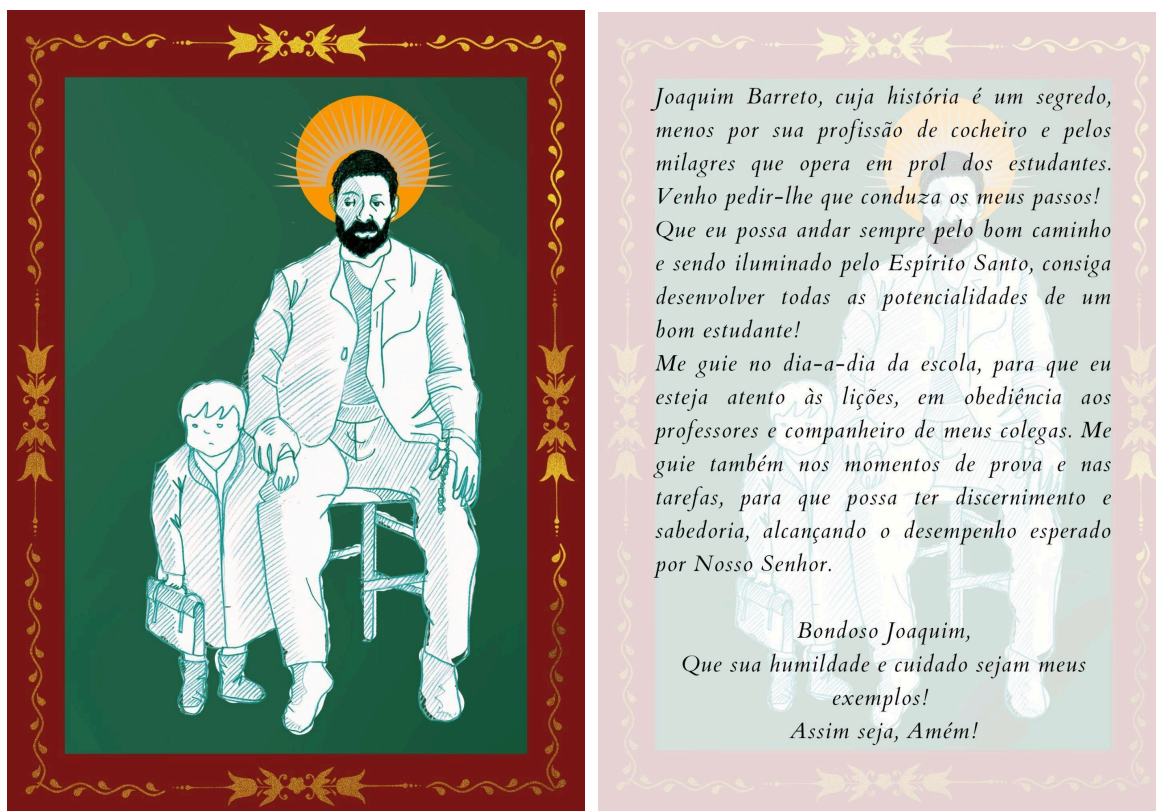
A história de Luiz Gama em Lorena não é conhecida, tampouco comentada pela cidade. Por outro lado, a de Joaquim Barreto é ao menos “sussurrada” de geração em geração pelas pessoas que lhe fazem votos. No site da Prefeitura de Lorena, o Cemitério Municipal é citado como ponto turístico, mas entre as razões para tal, não há menções a Joaquim Barreto.

Um aspecto que deve ser levado em conta no que se refere ao túmulo de Joaquim Barreto é que não era comum que jazigos fossem construídos para

²⁶ Denilson de Paula Costa na Palestra “O negro do Vale do Paraíba e seus desafios no século XXI”, em ocasião do XXXIV Simpósio de História do Vale do Paraíba, em 02/08/2024. Denilson de Paula Costa é historiador, escritor e professor universitário lorenense.

escravizados ou ex-escravizados, como era o caso dele, uma vez que eram enterrados sob a terra em valas comuns. Outro aspecto é que seu túmulo está localizado próximo à entrada do cemitério, na área que pode ser considerada “nobre”, próximo a túmulos de pessoas da elite cafeeira, o que reforça a importância de sua figura.

Figura 48: Ex-voto para Joaquim. Francine Cunha. Desenho e Montagem Digital. 2024. 10x7cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Quando os participantes adentraram o cemitério, foi entregue a eles uma obra-objeto com referência do percurso-performance, intitulada “Ex-voto para Joaquim” (figura 48).

A obra possui características de um “santinho”, um tipo de cartão impresso para fins de devoção católica no qual são transcritas orações utilizadas em ritos domésticos, mas cujo formato também é utilizado por políticos na época das eleições com o objetivo de serem lembrados. A obra é uma composição decorada com elementos que lembram uma estética Art Nouveau, típica do final do século XIX, enquanto a imagem de Joaquim é desenhada com uma estética que lembra desenhos de rótulos usados em objetos do universo rural. A

composição inspirou-se nas seguintes imagens: uma fotografia de um homem negro tutorando uma criança branca, cuja legenda atribui a ele o adjetivo de “agregado”; um poster do Estúdio Arado de Design — que se apresenta como uma iniciativa de pesquisa e divulgação do imaginário rural — em que estão presentes os santos Cosme e Damião, muito cultuados em ritos religiosos sincréticos; e a imagem de um preto velho. Esta última referência surge em função de contrapor a imagem do Conde de Moreira Lima em um retrato seu muito conhecido. As imagens usadas como referência podem ser observadas abaixo (figura 49).

Figura 49: Pesquisa de imagem para confecção da obra “Ex-voto para Joaquim”, respectivamente: fotografia “o negro agregado e a criança sob seus cuidados” apresentada na Enciclopédia “Nosso Século” (1985); arte sobre os Santos Cosme e Damião desenvolvida pelo Instituto Arado; Preto Velho apresentado pelo site do Jornal entre Rios (sem referências) e fotografia do Conde de Moreira Lima disponível no livro Memórias de Lorena (1999).



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Em nenhum outro local do percurso-performance há uma reverência a uma única pessoa como neste. Porém, a intenção é provocar a busca por mais personalidades decoloniais que possam agregar a memória da cidade e cujas histórias não tenham sido devidamente divulgadas.

A devoção religiosa, expressa de maneira popular, é particularmente forte em Lorena, assim como em todo o Brasil. Esta manifestação está além das velas, flores, oferendas e votos destinados a Joaquim Barreto no cemitério, pois aparece em manifestações como as Congadas e Moçambiques de São Benedito.

3.3.3 Congada e Moçambique de São Benedito de Lorena

A escolha da parada para apreciar a Congada e Moçambique de São Benedito aconteceu na Sede do grupo, conhecido como Congada "Preta e Branca". Seu nome tem relação com a cor do uniforme, pois cada congada é identificada de acordo com as vestes. A liderança dos grupos geralmente é feita por homens chamados Mestres, porém, neste caso, a liderança é de uma mulher: Rosania Maria da Conceição Lopes Silva. Existem no mínimo mais dois outros grupos de Congada e Moçambique em Lorena, que a praticam ensaiando em outros espaços. A única que possui uma sede é a que foi visitada.

Figura 50: Registro Fotográfico de Cortejo da Congada e Moçambique Preta e Branca em 1977.



Fonte: Acervo pessoal de Rosania Maria da Conceição Lopes Silva (2024)

Embora conhecer a Sede de uma Congada e Moçambique seja algo interessante, principalmente pela revelação de um espaço religioso católico que não possui nenhum vínculo oficial com a Igreja, essa manifestação de fé é preparada para ser realizada na rua. Por isso, ao nos apresentar o espaço, Rosania apresentou certificados e outros registros das participações da Congada em eventos. Um dos mais antigos registros é uma fotografia do ano de 1977 e que foi utilizada para compor a cartografia na obra "Trajeto oculto de uma cidade colonizada" no ponto que indica este lugar (figura 50).

Enquanto estiveram na Sede da Congada e Moçambique, os participantes do trajeto puderam apreciar as músicas compostas pelos mestres presentes e ver a dança. O espaço aconchegante é decorado com artigos religiosos e letreiros nas paredes e no chão — como o “Sejam Bem-vindos!” que se apresenta logo na entrada — que, em meio à sonoridade dos tambores, dão à Sede um caráter de experiência única e singular. Os participantes puderam ficar à vontade neste lugar de devoção, diferente de como se fica em uma igreja, que exige uma postura mais formal. Essa maneira informal de interação com o espaço não se refere a um desdém com o sagrado ali reverenciado, mas com uma reverência íntima e festiva, uma característica do sincretismo entre o catolicismo e as religiões de matriz africana (figura 51).

Figura 51: Participantes da Congada e Participantes do Percurso-performance durante a visita à Sede



Fonte: Registro de Djalma Demétrio Jr. (2024)

No dia da passagem do percurso-performance, a obra feita para o local, intitulada “Benção de São Benedito” (figura 52), foi colocada na porta que recepcionou os participantes. Ela foi inspirada na Bandeira, no andor dedicado à São Benedito no dia de sua festa e nos “Paulistinhas”. As fitas coloridas que são colocadas nas bandeiras com o intuito de ser “braço ou mão” para serem “beijadas”, na obra foram colocadas em uma proporção exagerada,

estendendo-se por até cinco metros, a fim de significar a disponibilidade de benção que condiz com a história do santo e demonstra sua popularidade.

Figura 50: Benção de São Benedito (Detalhe). Francine Cunha. Instalação. 2024. 300x500cm.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

No Vale do Paraíba era comum uma devoção nos espaços caseiros, e neles encontram-se os “Paulistinhas”, pequenas estatuetas feitas em argila.

Ao chegarem ao Vale do Rio Paraíba, sendo obrigados a adotar a religião dos senhores (caso já não fossem adeptos de sua forma africana), os baongo devem ter aceito com relativa facilidade a ideia de que as imagens de santos eram veículos de comunicação com Deus, tomando-as como objetos mágico-religiosos para a obtenção de ajuda

sobrenatural. Os senhores, por outro lado (tal como os missionários, na África Centro-Occidental), não chegavam a perceber que, ao utilizarem as imagens de santos em seus ritos religiosos, seus escravos estavam agindo em grande parte conforme os padrões de sua religião tradicional, e não seguindo os dogmas da Igreja Católica, Apostólica Romana. (SOUZA, 2001, p. 180)

Um santo sob a guarda de um escravizado não era só uma representação de uma divindade, era um amuleto, conservado para acessar pedidos de sortilégio, proteção e benção. Uma das músicas cantadas pela Congada e Moçambique de Lorena, conforme se apresenta abaixo, expressa essa ideia de proteção que acontece "dia e noite" pelo santo que não é passivo, mas guerreiro, o que novamente demonstra a concepção de um rito ativo (e não passivo) diante de Deus.

*O galo canta
O dia amanhece
A estrela brilha
O sereno desce*

*São Benedito
Nosso Padroeiro
Ele foi guerreiro
Do Divino Mestre.*

(Canto interpretado pela Congada e Moçambique Preta e Branca de Lorena, 2024)

A esta altura, o roteiro já estava próximo de seu fim, o próximo ponto que seria visitado possui relação direta com a Sede da Congada e Moçambique: o Santuário de São Benedito. Este foi visto, no entanto, apenas de fora. No horário da passagem do percurso-performance, estava fechado, mas essa não era a principal razão da opção por não o adentrar. Era preciso que a devoção popular, em espaços caseiros, se destacasse perante a devoção no santuário.

3.3.4 Santuário de São Benedito

São Benedito é um santo de devoção popular e a igreja dedicada a ele em Lorena está no Quadrilátero Sagrado. O contexto da construção já foi abordado neste trabalho e demonstra de que forma houve uma tentativa de "colonizar" a

devoção a São Benedito. Por isso, a escolha foi apresentar a igreja a partir da prática de sua apreciação do lado de fora, ou seja, da rua.

Ao passar pelo Santuário de São Benedito, a história dos Santos trocados foi contada e os participantes receberam mais um brinde: a obra artística propositiva "O Santo é da Cor que eu quiser" (figura 54 e 55), que consistia em uma caixinha com um Santo Antônio, tintas e um pincel. A obra convida seu público a uma interação: pintar o santo, como diz no título, como quiser. Alguns participantes pintaram posteriormente e enviaram fotos para mostrar o resultado.

Na exposição e no livro-arte, no lugar da caixa foram colocadas versões já pintadas:

A obra "O Santo é da cor que eu quiser" é uma provocação permitida pela licença poética independente de crença, sobre o "causo" acontecido em Lorena. Como se o Conde tivesse aberto precedentes para este ato que poderia ser considerado blasfêmia.

O Santo Antônio pintado de preto no altar no lugar de São Benedito é uma representação simbólica muito forte da hegemonia branca. Para alguns, o fato já poderia ter sido reparado, visto que a "encomenda" já chegou há muito tempo. Para outros, o caso tem importância histórica e deve permanecer como está. Isso demonstra como temos dificuldade de criar uma história nova, renovada, que permita que os espaços sejam restaurados também simbolicamente, provocando as reparações históricas necessárias.

Os santos coloridos da obra deste catálogo têm uma referência na arte pop de Andy Warhol, na qual os ídolos, apesar das cores, tinham em si a produção apreciativa do encanto, do lúdico, mas também do desgaste da figura, demonstrando aspectos arbitrários da ampla exposição. O mistério da interação entre o humano e o divino coloca a todos em um ponto mediano, entre o sagrado e o profano, entre a adoração e o pecado. (CUNHA, 2024, p. 48-49)

A informação sobre o Santo Antônio no lugar de São Benedito já era conhecida entre alguns lorenenses participantes do percurso-performance, mas não de todos. Os que não sabiam ficaram espantados, e os participantes de fora de Lorena ficaram curiosos para ver as esculturas dos Santos. Essa passagem demonstra como a cultura popular influencia a seleção de lugares de pertencimento a partir de vivências (causos) mais do que a partir da história (historiografia).

Figura 54: O Santo é da Cor que Eu Quiser (Versão I) Francine Cunha. Assemblage Propositiva. 2024. 20x15cm



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Figura 55: O Santo é da Cor que Eu Quiser (Versão II) Francine Cunha. Assemblage. 2024. 20x20cm



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

3.3.5 Museu a Céu Aberto

O último lugar visitado do Percurso Afro e do roteiro como um todo foi um segundo Viaduto, denominado na cartografia como “Museu a Céu Aberto”. Ali, a intenção era apreciar os grafites realizados de modo espontâneo. Também houve interação com integrantes do movimento *Hip Hop* lorenense, com Paulo Ozik, artista do grafite, e com Gabrielzinho ManosCrew, poeta e rapper. Um grafite havia sido pintado dias antes por Paulo Ozik especialmente para a ocasião.

Os artistas conversaram com os participantes apresentando seus trabalhos e explicando as motivações do movimento que acontece e se desenvolve em Lorena há muitos anos de forma independente (figura 56).

O início do percurso-performance foi concebido como uma retomada decolonial, fundamentada em uma ideia central: o tátil. No último ponto, essa retomada se deu pela consciência da resistência manifesta tanto pela arte quanto pela oralidade. Segundo Daniel Munduruku, a adoção de um movimento estrangeiro como o Hip Hop constitui, na realidade, uma tentativa de reconexão com a cultura por meio da oralidade. Assim, a última ação consistiu em uma poesia recitada por Gabrielzinho ManosCrew, a qual exaltava a resistência negra e questionava o sistema racista.

Figura 56: à direita, Paulo Ozik recepcionando os participantes embaixo do viaduto e, à esquerda, o graffiti produzido por ele especialmente para visita.



Fonte: Registro da autora (2024)

A este ponto do trajeto foram associadas duas obras: a primeira cartografia, intitulada "Proposta de uma arrumação cordial", que faz uma citação direta a um grafite localizado neste viaduto, e a obra "Arte(fato)", que não representa o lugar em si, mas simboliza o fechamento do percurso-performance, revelando tudo o que foi observado ao longo do trajeto.

Em "Arte(fato)", a palavra é escrita em formato de equação e como um trançado (figura 57). No livro-arte, sua descrição menciona que:

O divertido de trabalhar com arte é ter liberdade para criar. Eu criei uma equação matemática. No entanto, a minha equação não pode ser resolvida com cálculos, ela é resolvida pela percepção. Quem observar bem vai ver que escrevi, usando letras e números, a palavra "artefato", ou melhor dizendo, "Arte(fato)". Assim, eu fiz o "artefato" virar arte. Me juntei ao coro de antropólogos, sociólogos da cultura e artesãos para dizer que artefato é arte, e é por isso que tem este prefixo. Na minha "equação" a arte é multiplicada pela quantidade de "fatos", isto é, a capacidade de gerar movimento, de criar feitos na vida, é que gera a arte. (CUNHA, 2024, p. 57)

A parte trançada foi inspirada na Poesia Concreta, em que há uma certa geometrização dos elementos da composição visual. Na palavra Arte(fato) foi captada a capacidade de materializar-se como o próprio conceito. Trançar é uma técnica que remete aos povos originários e retomar essa técnica no lugar de uma pintura ou escultura é decolonizar.

Figura 57: Arte(fato). Francine Cunha. Arte Digital e Trançado de Papel. 2024. Dimensões variáveis.

4rt3.(7at0)



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

As duas obras relacionadas ao lugar, no entanto, não foram apresentadas no dia do percurso, mas apenas na exposição e no livro-arte. Dessa forma, a apreciação artística naquele momento pôde se concentrar nos grafites e na performance poética de Gabrielzinho ManosCrew.

3.4 Apreciações da cartografia

Terminado o percurso-performance, houve um momento de catarse dos participantes que puderam expressar livremente suas sensações. Os livros-arte que estavam embrulhados dentro de um kit entregue no início da ação (figura 58) puderam ser abertos e apreciados como uma extensão de tudo, possibilitando um segundo momento de apreciação e reflexão sobre as ações vividas.

O kit também continha outros itens que permitiram tornar o roteiro mais lúdico, agradável e seguro: álcool em gel, guarda-chuva e toalha de mão. Tudo dentro de uma bolsa, o que permitiu que os itens adquiridos no percurso (obras artísticas e objetos comprados nos bares ou na feira) tivessem um lugar para serem guardados. O kit incluía, inclusive, um envelope contendo apenas 2 reais, valor com o qual os participantes foram instigados a gastar. O montante mínimo tinha o objetivo de incentivar a pechincha, ou seja, a troca e a comunicação.

A obra de Jorge Macchi foi uma das principais inspirações para a criação de um guia e um kit, já que o próprio artista desenvolveu um guia para o "Buenos Aires Tour", no qual reproduziu itens e registros coletados por ele ao percorrer seu próprio roteiro (imagem 59).

É válido dizer que as proposições artísticas também se fundem com a realidade, visto que a performance é percebida como percurso turístico e há um livro-arte que se converte em guia. Em outras palavras, pode-se afirmar que o próprio "kit" oferecido e usado é uma obra. Todos os materiais tinham um propósito artístico à medida que foram pensados esteticamente e com finalidade propositiva/perfomática. Uma logomarca foi desenvolvida para o projeto, incorporando o conceito do concretismo enquanto forma e a linguagem cartográfica por meio de ícones. Embora a ação remeta o tempo todo à realidade, tudo é uma simulação.

Figura 58 e 59: Na primeira imagem, o Kit entregue para o projeto LORENA DECOLONIAL; na segunda, o Livro-objeto feito por Jorge Macchi como parte da obra Buenos Aires Tour.



Fonte: Registro da autora e da Galeria Artsy, respectivamente (2024)

A performance foi filmada, fotografada e auxiliada por pessoas especializadas do IACAM (Instituto Artístico e Cultural Arte Mais). Depois, as imagens coletadas foram editadas pela artista e pesquisadora Francine Cunha.

A exibição do documentário gerado pela performance, intitulado "Lorena Decolonial", foi feita nos dias 14 e 15 de junho de 2024, em 3 sessões abertas ao público e seguidas de uma roda de conversa. O local escolhido para as exposições foi o Centro da Juventude, que funciona no local onde ficava a antiga Estação Ferroviária de Lorena (figura 60). O prédio se chama "José Geraldo Evangelista" em homenagem ao historiador já citado. As sessões foram divulgadas nas mídias

sociais e por aplicativo de mensagem. O documentário também foi disponibilizado para o público na internet pelo Youtube dias depois.

Figura 60: Registros do primeiro dia de exibições.



Fonte: Registros da autora (2024)

Todo o trabalho realizado gerou um material que permite desdobramentos a partir do momento em que está registrado. Vale salientar que o roteiro da cartografia foi transformado em um roteiro audiovisual, e em ambas as formas de

roteirização está presente o propósito do registro. Ao abordar as relações entre arquivo e repertório, Diana Taylor fala das possibilidades de registrar performances por meio de roteiros. Segundo ela, o roteiro é um planejamento cuja ação permite mudanças, renovações, mas mantém a base da obra:

Ao invés de privilegiar textos e narrativas, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais. Os roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas. Por que continuam tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos? O roteiro - "um sumário ou esboço de uma peça, que dá informações sobre as cenas, situações etc." -, como a performance, nunca significa pela primeira vez." [...] O roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá - os fantasmas, as imagens, os estereótipos. (TAYLOR, 2013, p. 60)

A autora fala de roteiros teatrais e da possibilidade de aplicá-los como registros de performances, mas a sua análise poderia ser aplicada ao presente trabalho no entendimento do percurso realizado como performance que mistura roteiro de ação com roteiro cartográfico. Deixamos registros que são instigados a serem refeitos (o que, inclusive, aconteceu), assim como acontece com os roteiros turísticos e os roteiros teatrais. Para Taylor, o roteiro é um documento arquivado e de repertório, pois invoca um lugar, a corporalidade, está aberto a intervenções, é replicável e, por fim, "força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, espectadores ou testemunhas, precisamos 'estar lá', como parte do ato de transferência" (TAYLOR, 2013, p. 65). O único problema dos roteiros, segundo a autora, seriam as questões éticas relacionadas à replicação de obscenidade, violência, entre outros, o que não se aplica ao projeto apresentado aqui. Pelo contrário, busca-se, neste caso, um exercício de reparação.

As ações propositivas se desenvolveram de forma inédita e espontânea e não encerraram o trabalho nelas mesmas. A exibição do documentário gerou um movimento novo e proporcionou novos debates. As rodas de conversa feitas após as exibições foram produtivas e levantaram questões que possibilitaram debates como, por exemplo, se seria certo ainda utilizar o termo "escravo" para referir-se a Joaquim Barreto; se algumas famílias de Lorena (das elites, no caso) não ficariam ofendidas com o conteúdo do documentário, entre outras reflexões. Também

foram lembradas pessoas e lugares não mencionados no filme, mas de grande apelo popular e histórico, como Tia Laura, uma mulher católica conhecida por realizar curas em Lorena, e a "Porteira Preta", uma antiga casa de prostituição muito conhecida. Historicamente, esse local também abrigava uma fazenda onde moravam pessoas ex-escravizadas.

Os momentos mais ricos de toda experiência, de fato, foram aqueles que se desenvolveram na coletividade. Antes da performance, as conversas convergiam, mas de maneira individualizada, cabendo à pesquisadora o desenvolvimento do trabalho e a construção das relações. Com o acontecimento do percurso-performance, essa convergência se materializou, e novas contribuições surgiram por parte dos participantes convidados. Da mesma maneira, as exposições possibilitaram a ampliação do diálogo, desta vez entre a artista proponente, os consultores (grupos que participaram da construção do percurso), os participantes convidados para executar o percurso-performance e, por fim, o público espectador do filme. Essa característica reforça o intuito decolonial de ampliar os lugares de fala. Bispo dos Santos usa a palavra "confluência" para melhor definir estes movimentos coletivos (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 15).

Nos mesmos dias das exposições, a Exposição Relicário (figura 61) foi montada na praça conhecida como "Da Estação". A proposta de expor na Praça, cuja localização é privilegiada em relação aos passantes, foi pensada para favorecer o acesso do público e foi inspirada no princípio das ações realizadas pelo Quilombo Vale Reexiste: "Dos nossos para os nossos". O Coletivo Quilombo Vale Reexiste também realizou atividades conjuntas no mesmo dia e local.

Além disso, a exposição possibilitou um espaço de diálogo, principalmente em torno das obras *Bar Cometa: sacrifícios e afetos* e as obras cartográficas, sobre as quais várias pessoas tinham histórias para contar (algumas delas já incluídas neste trabalho).

A curadoria da exposição teve como princípio a ocupação de um espaço público e a organização dos objetos foi feita com o intuito de convidar os passantes a entrarem e assistirem ao documentário. A ausência de espaços para exposições artísticas não é uma questão para os lorenenses, porém, poderem ver

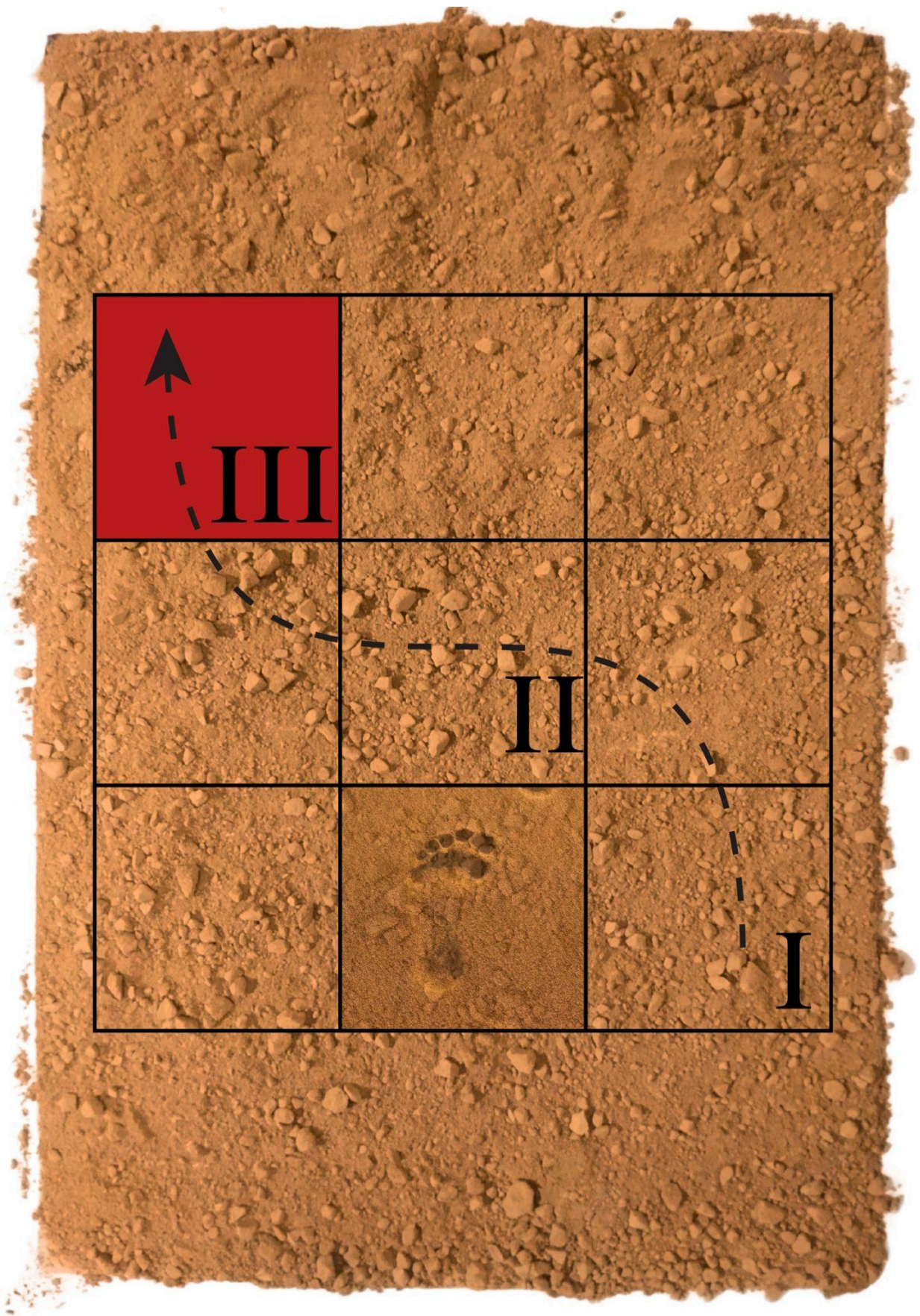
as obras na rua foi algo inusitado que surpreendeu positivamente os que puderam apreciá-las, despertando para a afirmação da arte na cidade.

Figura 61: Público interagindo com a Exposição Relicário



Fonte: Registros da autora (2024)

O projeto foi finalizado de modo formal, mas não na prática. Após a repercussão das ações, outras propostas surgiram, baseadas nas possibilidades de vivências por ele apontadas. Por isso, entre as ações pós-projeto houve mais exposições, curso de formação de professores e entrevistas relacionadas ao tema.



4 Cartografar o oculto

Cartografar o oculto é um exercício da arte. Neste trabalho, muitos movimentos foram feitos para organizar uma cartografia que, embora fosse uma proposta artística, tinha um discurso histórico implícito - assim como toda cartografia histórica. Segundo Lilia Schwarcz, embora os mapas antigos sejam considerados documentos, eles estão cheios de subjetividades políticas, culturais, sociais, econômicas e históricas e sempre serão a visão de mundo de alguém (SCHWARCZ, 2024, p. 115). Hoje em dia, os mapas são acessados com mais frequência em aplicativos online de geolocalização para fins de conhecimento de um percurso, e estes também estão longe de serem mapas sem algum tipo de manipulação da informação (como demonstrou o artista Simon Weickert). É interessante pensarmos como as informações são registradas em mapas que foram realizados no contexto de culturas não eurocentradas, até mesmo para podermos refletir sobre como a cultura influencia a forma de conceber a imagem (imaginário).

Segundo Tiberghien, os mapas dos habitantes originários do extremo norte do planeta (Círculo Polar Ártico) eram feitos com galhos que representavam os movimentos de convergência e divergência das águas (TIBERGHIE, 2013, p.248). Esse tipo de mapa ajudaria na prática da navegação com o objetivo de encontrar caminhos nas águas que não fossem desfavoráveis ao curso das embarcações. O

modo de configurar este mapa contrasta com a nossa cultura, pois é feito com galhos, o que pressupõe efemeridade. Além disso, não possui figuras, mas linhas paralelas contínuas e descontínuas sinalizando fluência e embate que poderiam estar no trajeto feito nas águas. A efemeridade do mapa dialoga com a sua função diante de uma natureza viva, na qual as estações impactam nas direções dos trajetos. Se pudéssemos aplicar essa lógica a um mapa de Lorena antes do aterramento em torno do rio Paraíba do Sul poderíamos apreciar as nuances da paisagem em épocas de cheia e de seca. Esse contexto ajuda a entender o questionamento atual sobre a construção da Catedral da cidade, que, embora tenha sido erguida às margens do rio, hoje se encontra distante dele.

Como exemplo de "mapa" também é possível considerar o *Ifá*, no qual, segundo a filosofia nigeriana, observa-se as possibilidades de caminhos (destinos) que uma pessoa pode tomar em sua vida. De acordo com Renato Nogueira: "A partir de alguns trabalhos, entendemos *Ifá* como um sistema divinatório estruturado de modo complexo a partir de arranjos que envolvem basicamente 16 odus (caminhos) resultando em 256 possibilidades para cada circunstância" (NOGUEIRA, 2018, p.32). Neste caso, em uma ocasião ritualística, as conchas são utilizadas para criar uma composição, dispostas em pontos estratégicos com o objetivo de organizar um mapa que abrange não apenas o mundo físico, mas também as dimensões espirituais. Esse mapa, ao permitir um olhar para os caminhos entre esses mundos, serve para orientar "os próximos passos de alguém", ou seja, suas ações. Dessa forma, a imagem/imaginário é fundamental, mas a presunção da mudança instantânea está posta, ou seja, é um mapa do agora e não para a posteridade. Assim, admite que não há uma representação espacial fundamental, e é preciso aceitar o acaso e a mudança, diferentemente dos mapas históricos ocidentais que são tentativas constantes de criar paradigmas.

Nos mapas apresentados acima, como signos de culturas diversas, o objetivo ainda é o de cartografar o oculto, buscando ampliar a visão de mundo a partir de registros compositivos. Assim também fizeram artistas, como Antonio Dias em *Anywhere is my land* (1968), na qual propõe uma cartografia além do mundo físico, contrapondo a função da cartografia como documento. Em seu trabalho, o corpo não é referência como aquele que serve de escala e nem de

logística (circulação do corpo no espaço enquanto orientação), o corpo transcende e se projeta no todo do cosmo e o apreciador é convidado a "olhar o que ainda não pode ser visto".

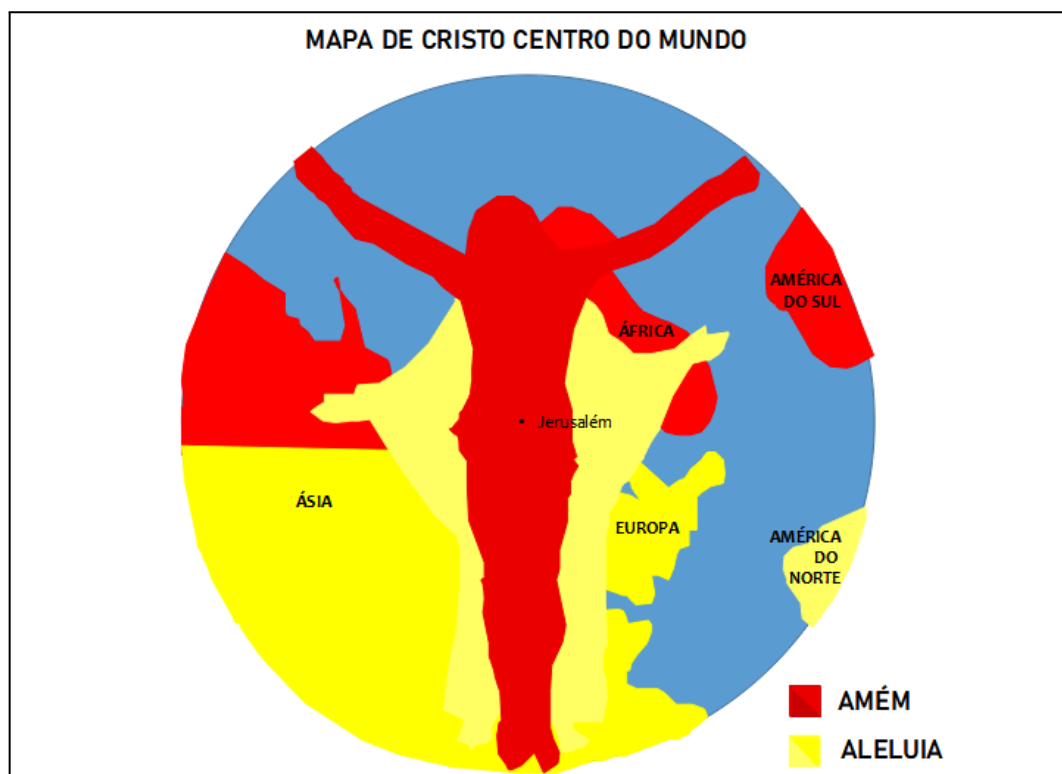
A tarefa de cartografar o oculto tem um único propósito: revelar. No Brasil há, por exemplo, a obra "Trouxas ensanguentadas" (1970) de Arthur Barrio que, na impossibilidade de localizar o paradeiro de desaparecidos políticos, dispõe em lugares diferentes ícones que remetem a assassinatos e ocultação de cadáveres durante a ditadura militar. Sua tentativa de mapear a localização destas pessoas evidencia o que ocultava a cartografia do Cemitério Municipal Dom Bosco, região de Perus, em São Paulo: uma vala onde estavam enterrados vários corpos de presos políticos. Em outras palavras, na planta (mapa) do cemitério, esta vala não estava registrada.

Outro exemplo artístico de crítica à cartografia é o do filme Bacurau:

No filme Bacurau de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019) a existência de uma cidade (de mesmo nome do filme) passa a sofrer uma série de ataques a partir do momento em que sua localização simplesmente desaparece de uma plataforma de mapeamento digital de rotas e cidades. O filme traz a reflexão a respeito do apagamento indeterminado de comunidades inteiras para fortalecer interesses políticos e econômicos. Esses temas estão nas disputas indígenas e caixas há muito tempo, mas há poucas plataformas de divulgação que tratam da questão, sendo esta tratada muitas vezes de forma marginal. (CUNHA, 2022, p. 120)

O pressuposto da cartografia artística como crítica é uma oposição à cartografia como documento. Antes da cartografia criada para esta tese, outras foram ensaiadas, dentre as quais está a obra "Mapa de Cristo centro do Mundo" (figura 62). Nela já é possível perceber o conceito de decolonialidade que mais tarde seria evidenciado no projeto Lorena Decolonial. A obra foi feita como reflexão a respeito de uma outra cartografia, na qual é apontada a necessidade de manter o local de nascimento de Cristo no centro do mundo. A crítica feita na obra demonstra que a afirmação ideológica do Cristianismo dividiria o mundo em duas partes, aquela que diria "aleluia" enquanto fosse beneficiada por este tipo de ideologia, e a outra que diria "amém" devido à situação de subordinação em que é colocada perante este cenário (que, inclusive, é real, infelizmente).

Figura 62: Mapa de Cristo Centro do Mundo. Francine Cunha. 2022. Arte digital.



Fonte: Elaborado pela autora (2024)

Na obra “Trajeto oculto de uma cidade colonizada” (2024), cujo propósito também é uma crítica e uma revelação, foi preciso olhar para a cidade de Lorena não apenas como uma cartógrafa, mas com os olhos de uma guia de turismo, pois nos mapas com intuito turístico há uma perspectiva do lúdico, afinal, o turismo é considerado uma atividade de entretenimento. Ademais, foi preciso pensar como munícipe e como turista, buscando na cidade todas as experiências cotidianas e intransferíveis. Por fim, foi necessário, principalmente, pensar como artista, buscando ícones para a composição imagética e ações potencializadoras de uma performance. Trata-se de uma cartografia com uma direção específica, ou seja, não são oferecidas possibilidades de outros trajetos dentro do próprio mapa; no entanto, talvez possam surgir alternativas a partir dele. Essa escolha por linearizar a cartografia ocorreu no sentido de potencializar os lugares escolhidos. A intenção de construí-la levou à busca de conceitos que fundamentaram a escolha do caminho proposto, como os conceitos de *artificalização* e visualidade, que serão apresentados com mais profundidade nos próximos textos.

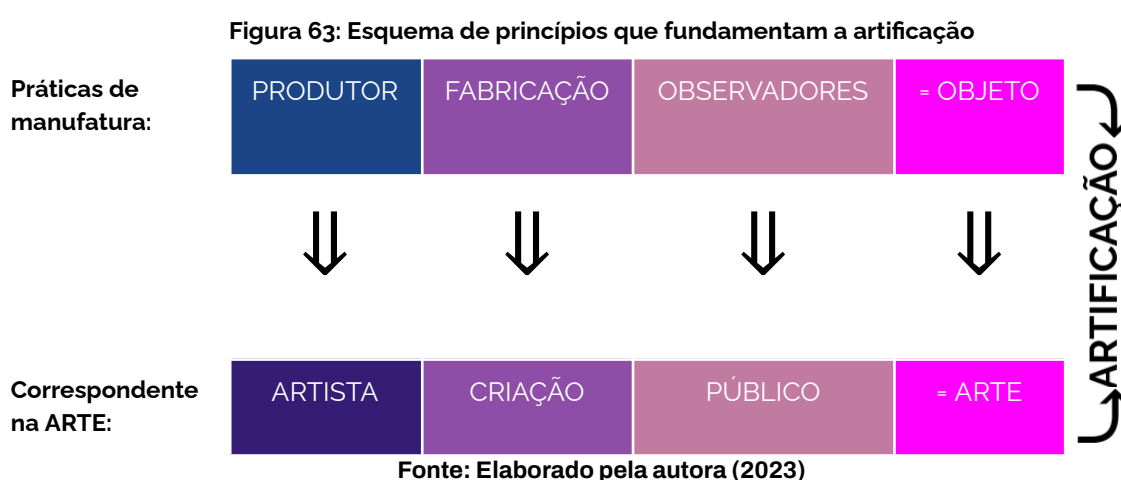
4.1 O imaginário das hierarquias

Estudando termos adequados para este tipo de análise, feita nesta pesquisa, encontrou-se o termo “artificação”. Segundo Shapiro, a artificação é a “transformação da não-arte em arte” (2004, p. 135). Este conceito remodela formas estruturais do pensar e fazer arte no campo sociológico, deslocando hierarquias à medida que requalifica as coisas “enobrecendo-as”.

Para Shapiro, a relação de correspondência entre arte e manufatura viabiliza-se a partir do momento em que há uma multiplicação de instâncias de legitimação.

Fica estabelecida, doravante, a existência de uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento e de regulação da arte. Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores, os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos etc. (SHAPIRO, 2004, p. 138)

O quadro abaixo (figura 63) representa um esquema dos princípios do pensamento da autora, demonstrando a estruturação do conceito de artificação:



O processo de artificação seria um resultado deste novo sistema que reconhece práticas como arte e questiona algumas instituições que se

posicionam como as únicas legitimadoras (como galerias ou críticos, por exemplo). Assim, a distinção entre arte produzida com a intenção explícita de ser arte e o reconhecimento artístico de objetos criados em contextos não artísticos, mas com intenção criativa e simbólica, reside na perspectiva de quem observa. Tomemos como exemplo uma análise factual sobre o tema da artificação, denominada “o caso da Lelê”²⁷, para melhor refletirmos sobre uma fabricação/criação de um objeto/arte.

4.1.1 O caso da Lelê

Lelê é uma criança de 4 anos de idade que mora na cidade de Lorena. Ela permite a si mesma colocar-se no mundo, deixando explícito o seu imaginário enquanto se expressa. Ela pega uma caixa de papelão, cobre com seu cobertor o lado aberto da caixa e joga sobre ele um copo de miçangas coloridas. Depois, mergulha sua boneca e diz: “Estou fazendo uma coisa muito importante. Eu preciso fazer isso”. Observar esse movimento de expressão, permite vislumbrarmos o lugar de representação da Lelê. A caixa é seu suporte, e os objetos escolhidos por ela, em sequência, são elementos de cor, forma e textura, ou seja, são elementos compositivos que ela seleciona a partir do momento que decide realizar um exercício de criação. Suas razões são ressignificadas nestes objetos que também são simbólicos. Suas palavras são a legitimação da qualidade de sua representação (figura 64).

Enquanto Lelê produzia isso na cidade de Lorena, turistas visitavam a Igreja de São Francisco Xavier (século XVII) em estilo Jesuítico em Niterói - RJ. No altar da igreja há uma parede na qual foi pintada uma estrutura arquitetônica em *trompe l'oeil*. No meio da parede foi construído um oratório onde foi colocado um Santo (uma escultura). Alguns se curvam quando por ali passam, outros não o fazem, mas da mesma forma apreciam e admiram o feito (figura 65). A parede foi um suporte sobre o qual o artífice colocou elementos de cor, textura e forma para depois organizar objetos simbólicos ali. Dessa forma, cada pessoa que passa pelo local aprecia a qualidade dessa representação e por vezes tem uma catarse.

²⁷ Esta análise foi apresentada na ANPAP 2022. O artigo completo pode ser visto nos anais do Congresso.

Figuras 64 e 65 (respectivamente): Exercício simbólico da Lelê (criança de 4 anos) e Altar da Igreja de São Francisco Xavier - Niterói/RJ



Fontes: Registro da autora e de Halley Pacheco de Oliveira (2023)

As coisas que estão na igreja em Niterói não se comunicam com a Lelê, ela nunca esteve lá, não conhece as pessoas que estão lá e ainda há um espaço temporal que distancia sua existência dos séculos de existência da igreja e do artífice que lá trabalhou. No entanto, podemos observar que o "espírito" do que foi chamado de arte na Europa esteve presente em ambas as situações: tanto na ação da criança quanto na do artista que contribuiu para a igreja. Esse "espírito" se refere ao impulso criativo, expressivo e simbólico presente em ambas as atividades.

Apesar disso tudo, ninguém dará à criança o título de artista e talvez o produtor dos fazeres artísticos da igreja pode também não ter sido assim reconhecido. Mas um artista contemporâneo pode facilmente identificar relações entre seu trabalho com o feito da criança, assim como foi reconhecida a arte do

artífice da igreja à medida que garantem a permanência de sua obra até os dias atuais no local. Se não era arte, o que produziram então? É preciso que alguma instância legitime estes fazeres e, antes que isso aconteça, muitas questões ainda serão colocadas e opiniões estarão divididas.

Ailton Krenak, no contexto de sua vivência indígena, sugere que arte é trabalho²⁸, e que assim deveria ser definida. Isso porque não há uma palavra que possa substituir a palavra "arte" em algumas culturas. Na verdade, a arte está tão integrada às relações cotidianas que não há necessidade de destacá-la como uma entidade separada. Ela simplesmente coexiste com outras atividades, dependendo de fatores culturais e de subsistência para se manifestar. A estes fazeres que Krenak aponta como formas de arte foram dados nomes como: "artefato", "artesanato" ou "artimanha", na tentativa de diminuir seu valor econômico, simbólico e cultural. Essa linguagem é usada como um recurso de poder que enfatiza hierarquias sociais. Uma arte que não é legitimada acaba sendo vista apenas como um hobby, uma brincadeira ou, na pior das hipóteses, como algo sem valor, como lixo. Contudo, é importante reconhecer que, ao criar o termo "arte", também se criou uma categoria específica para avaliar e apreciar essas práticas. A legitimação de um fazer em arte está em um determinado "olhar", no qual o fator "quem olha" é o que determina toda uma estrutura de valorização e reconhecimento.

Pode-se apontar como uma problemática do conceito de artificação o fato de denominar tudo como arte, ou melhor dizendo, enfatizar que algo é arte entendendo que isso "eleva" seu status, neste caso, o problema da hierarquização continuaria existindo. Algo pode não ser chamado de arte e mesmo assim manter o seu valor artístico, simbólico e expressivo, ou seja, concernente à arte. Portanto, o que de fato deve mudar é a concepção a partir do modo de ver, de perceber e de construir conceito e não querer apenas fazer uma reclassificação.

²⁸ Fala de Ailton Krenak na Palestra "Deu branco na arte", abertura do Seminário de Pesquisa em andamento - ECA/USP, 2021.

4.2 Depende de quem olha

Nicholas Mirzoeff é um autor que argumenta sobre essas hierarquias formadas no uso da linguagem, neste caso, visual. O princípio de seu argumento está ligado ao conceito de "visualidade", que envolve dois aspectos fundamentais: o ato de ver e o ato de imaginar. De acordo com Mirzoeff:

Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência a visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer indivíduo o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias. (2016, p. 746-747)

Para o autor, o direcionamento da visualidade ocorre socialmente nos países colonizados a partir das plantações onde eram exploradas as pessoas escravizadas (*plantation*). Neste sistema foram instauradas hierarquias nas quais os sujeitos deveriam se encaixar, isto é, "se ver" em determinados lugares. Para isso foram criados dispositivos²⁹ como o "policiamento da imaginação dos escravos", os quais eram proibidos até mesmo de imaginar (visualizar) a morte de uma pessoa branca (MIRZOEFF, 2016, p. 753). Por outro lado, as humilhações e os castigos públicos reforçavam o lugar que as pessoas negras deveriam ocupar naquele contexto. Com o passar do tempo esse sistema não desaparece, mas se reinventa, usando outros princípios cujas características são mais veladas, o que foi chamado por Mirzoeff de "complexo imperial". Segundo o autor:

O complexo imperial da visualidade conectava a autoridade, centralizada na hierarquia civilizacional, por meio da qual aqueles com 'cultura' dominavam os 'primitivos'. Esta classificação global era uma hierarquia mental, bem como um meio de produção. (2016, p. 755).

Dentro desses sistemas, uma "estética" é estabelecida para enquadrar a interpretação sensível com a finalidade de dominação. A cultura é elevada a um lugar de superioridade, enquanto tudo o que se diferencia dela é rotulado como

²⁹ Para Foucault, dispositivo é um conceito que se refere a modos de controle, como discursos e arquitetura, por exemplo. Para Agamben, este conceito se amplia e engloba toda forma de criar controle, inclusive objetos, como uma caneta.

anarquia. O princípio subjacente à cultuação da cultura é o de que ao restringir o direito de olhar, também se restringe o direito de ser visto.

A contribuição da artifcação para este estudo está no fato de repensar hierarquias em objetos que pressupõem arte/estética. Assim também o conceito de visualidade definida por Mirzoeff nos provoca a pensar sobre o condicionamento da visão de mundo. Estes estudos relacionados à decolonialidade, buscam tirar o objeto e o sujeito de sua situação de apagamento histórico. Sob essa perspectiva, é inegável que o olhar formado ainda está, na maioria das vezes, enraizado no conceito europeu de arte. O projeto Lorena Decolonial tomou como proposição enfatizar as artes existentes em contextos de “não arte” em Lorena e possibilitar que seus munícipes pudessem “visualizar” sua cultura e tudo isso através de recortes da própria arte.

Nelson Leirner e Cildo Meirelles ao apresentarem suas obras mostram exemplos de como os artistas têm a percepção voltada para objetos do cotidiano. Cada um à sua maneira conseguiu transformar um objeto, feito com outros propósitos, em arte. Para isso foi preciso selecionar o objeto e deslocá-lo para um contexto de apreciação artística. A legitimidade das obras desses artistas não se originam da prática da artifcação, mas sim do legado deixado por artistas europeus como Duchamp. Refletir sobre isso revela a crueldade das explorações coloniais, pois implicou que a Europa se colocasse neste papel de indicar aos países que explorara a oportunidade de reivindicar sua cultura por meio da arte criada por eles, a “arte moderna”. É preciso lembrar, no entanto, que quando os modernistas decidem questionar as normas das belas artes e buscar novas categorias, muitas vezes se inspiram em artefatos dos países colonizados, como menciona Claro:

A partir de 1870, como consequência da conquista colonial e das expedições exploratórias, milhares de artefatos africanos chegaram a Paris. Uma parte foi colocada no Museu Etnográfico de Trocadero, fundado em 1878, nos chamados “gabinetes de curiosidades”. Grande parte desses objetos foi parar nas lojas de penhores, feiras e lojas de antiguidades.

No início do século XX, artistas como Matisse, Derain, Braque, Picasso, Modigliani, Brancusi, Le Corbusier foram seduzidos pela “magia” da cultura africana e foram inspirados por uma arte que trazia outra releitura do belo, uma forma diferente de interpretar o mundo. (2012, p. 139)

Embora haja uma imposição de hierarquia e hegemonia, juntamente com movimentos que tentam subtrair e apropriar-se dos princípios culturais dos povos para dominá-los, a resistência sempre estará presente. Afinal, a cultura não é algo procurado, mas sim algo intrínseco. Para grupos que não têm familiaridade com a história da arte ocidental, Duchamp não é reconhecido como um agente transgressor (ele é, na verdade, desconhecido para eles), e a forma de expressão que eles desenvolvem (e que não rotulam como arte) continua a ser praticada, integrada ao cotidiano e rica em detalhes que surgem da sensibilidade de seus olhares.

4.3 A Bienal das cidades

Segundo Andrea Giunta, a ideia de globalização trouxe à arte as bienais, com o intuito de celebrar os mecanismos de poder de uma arte efêmera, porém, relevante internacionalmente (2011, p. 267). Essa dinâmica resultou na centralização da arte em cidades específicas, as quais passaram a ser vistas como os principais centros da globalização artística. Isso teve como consequência a marginalização de qualquer exposição que ocorresse fora desse circuito, reforçando os processos hegemônicos que determinam o valor das obras de arte.

Essas ações têm pouco impacto no cotidiano das pessoas que não apreciam trabalhos artísticos ou que não podem acessar esses lugares, contudo, a apreciação é garantida nos ambientes das cidades, pois sempre há um “espírito” do fazer/expressar/representar/simbolizar nos espaços de convivência humana.

Considerando tudo isso, observamos uma profusão de expressão e representação de arte que se manifesta como vitrines diante de nossos olhos nas cidades. Um comerciante, por exemplo, aplica seus conhecimentos estéticos ao seu negócio sem distinguir claramente essa ação do que ele considera como sua profissão. Ele não atribui ao seu gosto por organizar a fachada de seu estabelecimento a qualidade de um trabalho artístico, ou seja, não se define artista por isso. No máximo, ele reconhece uma preocupação com o *marketing* de seus produtos, visando a exposição para aumentar as vendas. Ao autodeclarado artista essa organização pode se tornar motivo de criação. É possível

encontrarmos relações muito semelhantes numa composição, por exemplo, entre a organização de um feirante da barganha de Lorena (figura 66) e as composições de Arthur Bispo do Rosário (figura 67), um com a intenção de venda e o outro com a intenção de expressão, legitimada como arte.

Figura 66: Exposição de objetos para venda na Feira da Barganha em Lorena - SP, 2022.



Fonte: Registro da autora (2023)

Figura 67: Arthur Bispo do Rosário. Piston. Assemblage



Fonte: Flickr (2022)

Os objetos "primitivos", que tradicionalmente remetiam a artefatos do passado, têm sofrido uma reconfiguração significativa nas práticas contemporâneas. Os objetos utilitários, outrora associados a uma produção manual e agora não mais, refletem uma expressão do homem que os utiliza, admira, guarda ou expõe. Esses objetos têm sido rejeitados como descartáveis, e ainda são reconhecidos por alguns por apresentarem qualidades que justificam investimento e apreciação.

De acordo com Shapiro, Nathalie Heinich descreverá uma correspondência entre a arte contemporânea e as artes consideradas "primitivas" e/ou "étnicas".

A raridade do "verdadeiro" leva à produção e a reclassificação de artefatos para o mercado, artefatos esses que materializam, em configurações diferentes, categorias mais antigas. Novos tipos de artefatos vêm preencher espaços conceituais pré-existentes do autêntico, do étnico/natural/primitivo e da arte (ou do artístico), em diversas permutações e combinações desses três atributos. A mercantilização se opera segundo a teoria clássica do resíduo: objetos e classes de objetos, em outro tempo invisíveis (os "resíduos"), tornam-se objetos que circulam, a saber, mercadorias. E algumas delas se tornam objetos duráveis. O mercado, as políticas de *revival* cultural e artístico, bem como os trabalhos universitários, todos promovem e legitimam essas produções e essas novas reclassificações. (ERRINGTON, 1998 apud SHAPIRO, 2004, p. 143)

Na cidade de Lorena (SP), onde os laços com o passado colonial são evidentes, é possível destacar aspectos do presente que alimentam o imaginário local. Uma fachada, uma feira, da mesma forma que as obras de arte contemporânea, contribuem com o imaginário do homem desta terra. Por exemplo, a fachada do "Bar Cometa", quando completou 90 anos de história na cidade, destacava-se na paisagem urbana (figura 68), representando um local de pertencimento para os habitantes lorenenses. O trabalho do artista responsável por sua pintura não deve ser subestimado, independentemente de sua autodefinição como artista.

O registro de fachadas como arte, por exemplo, foi trabalho da artista Anna Mariani, que, na década de 1970, registrou com fotografias a composição das fachadas de habitações populares na Bahia reconhecendo nelas a estética (figura 69). Ao fazê-lo, ela reafirmou o valor desses locais, elevando sua importância cultural. Assim também as pinturas vernaculares realizadas nas fachadas dos empreendimentos periféricos indicam uma clara relação entre a

arte eurocêntrica (pintura em tela) e a arte popular (pintura na parede). O legado da pintura é, dessa forma, reinventado, potencializado e democratizado.

Figura 68: Fachada do Bar Cometa em Lorena-SP, década de 2010.



Fonte: Mapsus (2022)

Figura 69: Anna Mariani. Pinturas e Platibandas, Fotografia Uaua - BA, 1986.



Fonte: itaucultural (2023)

4.4 Arte como prefixo

O termo defendido no presente trabalho - Arte(fato) - representa uma forma de usar a linguagem para questionar a hierarquia estabelecida entre objetos em geral e objetos artísticos. De acordo com a ideia da artificação, os objetos podem adquirir *status* de arte devido à um significado simbólico. Para a

arqueologia, todos os objetos antigos se tornam arte, por isso, são chamados "**artefatos**", visto que naturalmente tornam-se simbólicos ao estarem vinculados a eventos históricos. Há um certo fetiche em acessar o passado por meio de um objeto. Em Arte(fato) reconhecemos as relações entre fazer, simbolizar e existir (acontecer) no presente. A palavra artefato está etimologicamente ligada à ideia de verdade à medida que reconhecemos o "fato" como algo concreto. Em Arte(fato), a verdade está no caráter expressivo, isto é, reconhece que no fazer artístico está a verdade da expressão pessoal, humana - o performar um saber.

O termo Arte(fato) está também vinculado ao termo artefato, demonstrando a existência viva de tradições e culturas que do passado se transportaram para o presente, são como "fantasmas" tangíveis, visíveis para aqueles que os contemplam, testemunhando a persistência e a ressonância do passado na contemporaneidade. A cestaria, por exemplo, seria uma manifestação que se constitui em Arte(fato). Esses objetos podem ser contemplados e explorados como arte a partir de critérios estéticos, manuais e criativos. A descrição e observação das formas de confecção demonstram processos que na busca de uma solução para uma questão do cotidiano, conservam-se habilidades técnicas e ao mesmo tempo exploram materiais em diferentes perspectivas de criação. Além disso, têm uma conexão com o passado, pois é uma herança dos povos originários.

Da mesma forma que objetos do passado podem ser apreciados artisticamente (artefato, *vintage*, *retrô*), objetos do presente que dialogam com o passado e independentes de contextos de "glamourização" também podem ser considerados para apreciação. Essa afirmação é reforçada pelo fato de que certas práticas poderiam ser abandonadas em prol de novos métodos de produção, mas permanecem presentes devido à insistência na tradição ou na busca pela identificação cultural. Neste caso, os legitimadores de Arte(fatos) são os próprios artistas que fazem ou criam reconhecendo esta categoria que permite uma arte estabelecida em todo lugar.

Repensar os conceitos de artesanato, artimanha, artefato, entre outros de prefixo "arte", enquanto também consideramos a linguagem como um instrumento de poder, constitui uma reflexão provocativa com o propósito de reconstruir nosso entendimento sobre arte. Da mesma forma que a palavra

artefato foi substituída por Arte(fato), artesanato poderia ser Artes(nato), se entendermos que o termo "nato" está vinculado à ideia de uma habilidade ou facilidade para criar e produzir arte. Nessa esteira de pensamento, artimanha poderia ser Arte(manha), se entendermos que "manha" significa o domínio de saberes que facilitam o dia-a-dia. Portanto, o entendimento necessário é o de que no conceito desses termos aplica-se arte, e que o imaginário sobre ela precisa ser ampliado, assim como o conceito de cultura precisou transcender o escopo da erudição para se conectar aos modos de vida. De acordo com Bispo dos Santos, a reflexão sobre os termos e os conceitos é uma atitude contracolonial:

Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: "Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?". E respondi: "Vamos pegar as palavras do inimigo que são potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p.13)

No caso dos termos inclusos neste trabalho, a mudança está mais na forma escrita do que no vocabulário propriamente dito. Nas palavras das línguas ocidentais, o parêntese é um sinal gráfico que não pertence às palavras, assim como acontece com o hífen ou a apóstrofe, por exemplo. Nesse sentido, ele serve apenas para indicar uma ideia que está "à parte". Na matemática, porém, o parêntese em uma equação significa que um cálculo precisa ser realizado primeiro e que se assim não for feito, o resultado será alterado e incorreto. Em Arte(fato), Arte(manha) e Artes(nato) a simbologia do parêntese aproxima-se mais de seu significado na matemática, pois o fazer e o saber são primordiais, ou seja, somente depois de acessá-los é possível obter o resultado artístico deste fazer/saber. Bispo dos Santos, em sua vivência quilombola, também reconhece que o ato de fazer precede a consciência dessa ação como uma manifestação cultural.

Quando a arte vira mercadoria, passa a ser uma brincadeira de não fazer nada. O teatro é fazer as coisas de brincadeira, enquanto a brincadeira na nossa comunidade é a brincadeira de fazer as coisas de fato. Quando a gente brinca de fazer o Reisado, a gente faz o Reisado. Quando a gente brinca de fazer a roça, a gente cresce aprendendo a fazer a roça, a gente brinca de fazer a roça até fazer a roça de verdade. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 22)

Conforme tomamos consciência do processo colonial e entendemos que a arte nos foi ensinada neste contexto, observamos que é possível haver arte independente da erudição e do mercado e reconhecemos nela o conceito expressivo, comunicacional, sensorial, intuitivo e prático. O griot Sotigui Kouyaté explica o acesso à expressão de seu povo independente do conceito de arte ao explicar o contexto da palavra “teatro”:

O que se chama universalmente de “teatro”. Acho que até no Brasil se diz “teatro”. Nos EUA, “teatro”, na Inglaterra “teatro”, na Polônia e na Itália, “teatro”. Em todo lugar: “teatro”, mas o que isso quer dizer? Na Grécia “teatro”. A quem ele pertence? Os povos são totalmente diferentes, mas na África a palavra “teatro” não existe. Na minha África, na pequena parte à qual pertenço. Eu digo “teatro” porque aprendi francês na escola e pensei que fosse francês, depois descobri que é “teatro” no mundo todo. Um grande homem do teatro francês em 1999 declarou que antes da colonização não havia teatro na África, em vez de dizer “Eu sou ignorante”. Se ele fosse à África para ouvir a palavra “teatro”, ele jamais a teria ouvido, porque o equivalente de teatro para nós se chama “*nyogolon*” que quer dizer “nos conhecer”, e, quando queremos ver o *nyogolon* não se diz “vou ao *nyogolon*”, mas sim “eu vou aclarar a minha visão” - é um lugar de troca e de abertura. (KOUYATÉ, 2014 - documentário de Alexandre Handfest, SescTV)

Ariano Suassuna também faz uso de uma linguagem diferenciada para reafirmar o valor da expressão popular, como por exemplo, substituindo o termo “fruição” pelo termo “encantação”. Rodrigues explica a teoria de Suassuna para a arte:

O autor compara a arte rupestre à arte popular e salienta que as discriminações que acontecem com a primeira são muito semelhantes às que acontecem com a segunda, pois, em ambos os casos, parte-se do princípio de que “a Cultura europeia, de origem greco-latina e judaico-cristã é superior às outras”. Mas haveria também outras razões, pois, por uma questão cronológica, a arte rupestre está situada fora da cultura ocidental; além disso, no Brasil, porque a arte popular é “aquela que se cria no âmbito da Cultura mestiça de ibéricos-pobres, negros e índios, uma e outra são consideradas inferiores à Arte ‘erudita’”. Ariano Suassuna define cultura popular como sendo aquela feita pelo povo, os “analfabetos ou semianalfabetos”. Ela é formada pelo conjunto dos espetáculos populares, tais como o bumba-meu-boi, pelo romanceiro popular, as esculturas de barro queimado, as bandeiras e estandartes das festas populares; enfim, por “tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular”. (RODRIGUES, 2015, p. 24)

Para criar este movimento, Suassuna usou seus conhecimentos coloniais sobre arte e os aplicou ao seu cotidiano, reavendo imagens, objetos e formas que

lhe devolviam a expressão. Segundo o autor, não houve a intenção de buscar uma expressão "realista", palavra que inclusive considera perigosa, pois a arte, para ele, sempre preserva o imaginário e "recria" a realidade (RODRIGUES, 2015, p. 25). O exemplo de Suassuna demonstra que a todos é permitido a educação do olhar que, por sua vez, viabiliza a ciência das práticas originárias do entorno.

5 Considerações finais

Arte e cartografia se entrelaçam em infinitas relações, revelando percepções históricas, teóricas e culturais. Nesse diálogo, surge a necessidade de estruturar um processo que transita do imaginário — seja artístico ou patrimonial — para o factual, abrangendo dimensões documentais e arquivísticas. A expectativa de apresentar esse discurso à academia materializou-se neste trabalho, fundamentado em uma vivência local rica em significados, a partir dos quais é possível observar uma realidade diversa e ainda questionar as representações históricas, cartográficas e culturais consideradas paradigmas em meio à ascensão de um olhar decolonial. A arte pode e deve defender uma revisão histórica — mesmo que a partir de uma perspectiva local em países colonizados — e demonstrar o impacto de uma história da arte eurocentrada que perdura até hoje nos mais ínfimos lugares.

Segundo Lilia Schwarcz (2024), na Europa do século XVI o ofício do cartógrafo tornou-se uma “fábrica” de produção de tecnologia, a qual era utilizada para obter um fiel instrumento de localização e identificação da natureza dos lugares. Na época, isto envolvia diferentes profissionais, como geógrafos, editores, gravadores e desenhistas que, em geral, eram ligados a uma ideologia capitalista/colonizadora, porém, entendida como exercício de exibição da “verdade” (SCHWARCZ, 2024, p. 105-120). Para a produção de uma cartografia artística, no entanto, o ofício adquire um caráter mais solitário, isto é, admite que o trabalho é, de fato, um instrumento ideológico e ligado à própria forma de ver do artista.

Para a construção da cartografia/performance “Trajetos ocultos de uma

cidade colonizada", diversos fatores foram considerados. Primeiramente, foi realizada a observação da geografia, que sugere as linhas demarcadas do território, como os rios e os aspectos naturais do relevo, caracterizando um "mapeamento geográfico". Em seguida, foi feito o estudo da história local, por meio de fontes bibliográficas e orais, configurando um "mapeamento histórico". Na sequência, procedeu-se ao estudo da cultura, entendida como modo de vida, o que resultou em um "mapeamento cultural". Por fim, foi feita a criação e seleção de ícones representativos dos lugares e suas denominações, de forma artística, fundamentada nos estudos realizados.

Os mapeamentos apresentados nada têm a ver com dados, mas com vivência, pois todas as etapas descritas se constituem de leitura de mundo e de imaginário. Essa construção fundamentou-se em conceitos que foram agregados ao estudo durante seu desenvolvimento, tais como "decolonialidade", "biopoder" e "etnografia". Esses conceitos impuseram-se devido ao perfil encontrado na vida cultural dos bairros e é a razão que justifica as escolhas inseridas na cartografia final. No entanto, o objeto se reafirma como ponto de partida para uma reflexão mais ampla e desdobramentos que poderão surgir a partir de vivências diferentes dos munícipes e visitantes de Lorena.

A ideia de "Cartografar o oculto" também possibilitou a constituição do termo *Arte(fato)*, representando processos de crítica e de anti-apagamento. A concepção de arte como *Arte(fato)* compreende a arte como resultado da cultura definida como modo de vida, de expressão não hierarquizada e independente de reconhecimento externo. Por outro lado, houve a necessidade de desconstrução de outros termos como "anacronismo histórico", uma vez que este não se aplica a pessoas. Segundo a perspectiva decolonial de Grada Kilomba, é essencial questionar sobre "quem" as ideias se apresentam, afinal, as pessoas não pertencem apenas ao "seu tempo", mas também ao seu "lugar" espacial e social.

Embora este trabalho defenda uma revisão histórica, não se trata de abandonar imediatamente as imagens coloniais que nos foram impostas. Em vez de mantê-las como modelos, propomos ressignificá-las, tratando-as como estudos de caso³⁰.

³⁰ Segundo Ana Mae Barbosa em palestra no Congresso da OPAE 2024, realizado na Unesp - Bauru em agosto, essa afirmação teria sido apresentada por Décio Pignatari.

O impacto deste trabalho na cidade de Lorena ocorreu de algumas formas, evidenciando exemplos de reconhecimento e ampliação das possibilidades de “pertencimento” de seus munícipes. Como desdobramentos do processo iniciado, é possível citar o convite para apresentar o documentário em uma das festas mais significativas da cidade: a Festa da Padroeira 2024, que ocorreu na Praça Principal (no centro, no quadrilátero) a fim de que mais pessoas pudessem apreciá-lo. Também houve um convite da Secretaria de Educação do Município para que a pesquisa fosse apresentada em momentos de formação aos professores de Arte, História e Geografia, provocando-os a repensar/agregar às próprias práticas outras visões sobre a cidade. Outros desdobramentos foram convites para participar de entrevistas e podcasts sobre o projeto e para integrar a equipe de um documentário com inspirações decoloniais na cidade de Guaratinguetá-SP³¹.

Um impacto significativo também aconteceu na narrativa sobre os quadros de Van Emelen localizados no Solar dos Baptista de Azevedo (também conhecido como “Casa da Mariazinha”), considerados uma “homenagem” a ex-escravizados. Essa interpretação foi suspensa a partir de uma contestação feita por membros do Quilombo Vale Reexiste, baseando-se neste estudo. O movimento de desnaturalização dessa história deve perdurar à medida que o documentário “Lorena Decolonial” é exibido, assim como por meio de outros movimentos sociais/culturais. Neste sentido, é possível pensar a curadoria proposta para esta cartografia (de lugares e reflexões) como cura, na qual se busca reorientação histórica.

Contudo, observam-se ainda violências praticadas em favor e contra narrativas coloniais. No processo de escrita desta tese houve um saqueamento do Solar dos Batista de Azevedo, e muitos bens da casa estão desaparecidos. Além disso, em 2024, a gestão da Prefeitura Municipal realizou uma pintura arbitrária nos viadutos, promovendo o apagamento dos grafites, inclusive de grafiteiros que falavam da revitalização desses viadutos com projetos sociais. Apesar disso, grupos do grafite de Lorena tiveram vários projetos aprovados com fomentos em editais de financiamento públicos, demonstrando seu valor. Outra

³¹ Os registros sobre esses desdobramentos podem ser vistos no Anexo 5.

atividade tida como cultural e histórica em Lorena, a Feira da Barganha, ainda sofre com permanentes ataques para deslegitimar sua história, por meio de discursos. Estes acontecimentos apresentam-se como evidências de uma urgência de revisão histórica e educação patrimonial na cidade.

É necessário afirmar, por fim, a relevância dos editais de fomento para cultura que, cada vez mais, viabilizam os fazeres artísticos e nutrem culturalmente a população. Sem o fomento da Lei Paulo Gustavo o projeto cartográfico como percurso-performance seria apenas um roteiro propositivo que dificilmente seria executado e conhecido por tantas pessoas.

A noção de uma cidade que simultaneamente existe e inexistente na história da arte levanta diversas questões. Ela nos leva a refletir sobre a legitimação dos fazeres, o papel do registro — seja escrito ou oral — e a hierarquização das vidas. Uma cidade considerada “não histórica, artística ou cultural” torna-se, assim, um espaço de “vidas nuas” — invisíveis e insuscetíveis³². Ao registrar uma cartografia da arte em Lorena se permite que ela se torne visível e outras manifestações se desdramatizam em falas que são empoderadas, mostrando que o que é visto é potencializado - inclusive a própria arte como um todo.

Sobre a história da arte de Lorena proposta aqui, poderiam surgir questões, por exemplo, sobre o que uma árvore ou um túmulo fazem em uma cartografia artística? A resposta está no imaginário gerado por eles, revelando a criatividade de um povo que, ao difundir suas narrativas, ilustram as existências, assim como fazem as pinturas, a poesia e qualquer outra forma de arte. Reconhecer que não é necessário dar continuidade a narrativas coloniais que não convergem com histórias de vida acessadas por todos, liberta e produz ganho, pois à medida que cada um tem oportunidade de reconhecer e selecionar o seu espaço de pertencimento, a quantidade de lugares de memória aumenta. Os patrimônios sempre serão reivindicados e conflitivos³³ e cada segmento da sociedade deve lutar pelos seus, pois ao contrário, estaríamos comprometendo a capacidade de emancipação do imaginário.

Vale mencionar que esta pesquisa se iniciou durante o período de isolamento social, no ano de 2020, por causa da pandemia de Covid-19. Sendo

³² Vidas nuas segundo o conceito de Agamben - o *homo sacer*, aquele homem que, mesmo que seja morto, jamais viraria um mártir.

³³ “Reivindicado e conflitivo” são termos usados para definir um patrimônio segundo FERREIRA (2006).

assim, em seus primeiros passos, o trabalho foi potencializado como uma pesquisa bibliográfica e nas mídias. Em um segundo momento, devido à criação e distribuição da vacina, foi possível realizar os encontros, as entrevistas, as visitas e as vivências que “sulearam” uma parte significativa deste estudo. Em um dado momento, sequelas da Covid-19 paralisaram este trabalho em decorrência de problemas de memória da pesquisadora, fazendo com que esta tivesse que revisitar todo o processo novamente, se reorientando dentro da pesquisa e, a partir daí, dando-lhe continuidade, ou seja, superando essa adversidade. O comentário sobre esse acontecimento reforça o discurso desta tese, demonstrando a importância de políticas públicas, inclusive na saúde, para o avanço da educação, da pesquisa e em favor da equidade nas formas de existência, promovendo o anticolonialismo.

O projeto “Lorena Decolonial”, iniciado com intuito de defesa desta tese, não está encerrado, apenas suspenso temporariamente. Cumpriu as etapas burocráticas que se colocaram como demanda nesta que pode ser considerada sua primeira fase. Todavia, a discussão sobre o tema e as atividades que podem ser (e estão em andamento) geradas a partir da construção deste trabalho permanece em aberto para dar continuidade à revisão histórica em Lorena e em toda região do Vale do Paraíba.

REFERÊNCIAS

A mulher da casa abandonada. [Locução de]: Chico Felitti. [São Paulo]: Folha de São Paulo, 22 jun. 2017. Disponível em: <http://www.lorena.sp.gov.br/wordpress/index.php/2017/06/22/conde-de-moreira-lima/>. Acesso em 25 out. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AZEVEDO, Aroldo de. Doutor Rodrigues, Barão de Santa Eulália: a vida de um barão do café. **Revista de História**, São Paulo, v. 21, n. 44, p. 313-336, 1960. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1960.120143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/120143>. Acesso em: 23 abr. 2024.

BARBOSA, Gutemberg Soares. DIÁLOGOS ENTRE CARTOGRAFIA E ARTE: DESCONSTRUÇÕES CARTOGRÁFICAS NA OBRA DE JORGE MACCHI. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 139-156, 2016. DOI: 10.12957/espacoecultura.2016.31755. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/31755>. Acesso em: 23 abr. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BREDARIOLLI, Rita. Mulheres Radicais descolonizando olhares, descolonizando espaços. **Artefacto visual**, Espanha, v. 4, p. 70-84, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40189818/Mulheres_Radicais_descolonizando_olhar_es_descolonizando_espa%C3%A7os. Acesso em: 23 abr. 2024.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782002000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 23 abr. 2024.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. Capela de Nossa Senhora do Rosário de Lorena - Uma pequena jóia eclética no Vale do Paraíba. In: **X ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ESTUDOS TRANSDISCIPLINARES E MÉTODOS DE ANÁLISE**, 2013, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: UNICAMP/CHAA/IFCH, 2013. p. 141-152.

CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. **Dicionário tupi (antigo) português**. Salvador: Biblioteca Digital Curt Nimuendajú, 1897.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1972.

CLARO, Regina. **Olhar a África**: fontes visuais para sala de aula. São Paulo: Hedra Educação, 2012.

CONDE DE MOREIRA LIMA. **Lorena**: Prefeitura Municipal, [2017]. Disponível em: <http://www.lorena.sp.gov.br/wordpress/index.php/2017/06/22/conde-de-moreira-lima/>. Acesso em: 1 de abril de 2023.

CUNHA, Francine. Mapa de um imaginário artístico pós-moderno. In: SILVEIRA, Isabel Orestes. BRITO, Antônio Iraldo de. (ORGs). **Cartografias do Contemporâneo**: múltiplas expressões. São Paulo: Editora Paulus, p. 75-82, 2021.

CUNHA, Francine. **Trajetos Ocultos de uma cidade colonizada**. Lorena: Publicação Independente (livro-arte/guia/catálogo), 2024.

DARDEL, Erick. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. 1768 - 1848. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, Brasília, 1975.

DE MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 119-133, 2014. DOI: 10.5965/1808312909112014119. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8175>. Acesso em: 23 abr. 2024.

DENILSON BANIWA. **Voyeurs**. 2019. Montagem Digital. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/exposicao-sobre-redes-de-dormir-lanca-novo-olhar-para-simbolo-de-identidade-nacional-24109056>. Acesso em: 26 out. 2023.

D'ELBOUX, Roseli Maria Martins. **Manifestações Neoclássicas no Vale do Paraíba**: Lorena e as palmeiras imperiais. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 190p., 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DILEMA das redes. Direção: Jeff Orowsky. Califórnia: Netflix, 2020. 1h34min. Acesso em 25 out. 2021.

Enciclopédia Nosso Século. Abril Cultural, São Paulo, v. 1, 1985.

ENDER, Thomas. **Campi Generales Juxta Serra de Mantiqueira**, prope Lorena, Prov. S. Pauli. 1841. Brasiliana Iconográfica. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19068/campi-generales-juxta-serra-de-mantiqueira-prope-lorena-prov-s-pauli>. Acesso em: 10 fev. 2024.

EVANGELISTA, José Geraldo. **Lorena no século XIX**. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

FERRARIO, Giulio. **Puris nelle loro forest**. 1821. Gravura. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/20066/puris-nelle-loro-foreste> . Acesso em 25 out. 2023.

FERREIRA, Maria Letícia Mazucchi. Patrimônio: discutindo conceitos. **Revista Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.

FLLOR - FESTA LITERÁRIA DE LORENA. n. 1. Lorena, 2024.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1972.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Ática, 1974.

GIRARD, Giseli. Ruptura e reencontros entre cartografia e arte e seus desdobramentos na educação geográfica contemporânea. **Revista Geografia Literatura e Arte**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 171-184, 2018. DOI: 10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2018.140271. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geoliterart/article/view/140271>.

GIUNTA, Andrea. **Escribir las imágenes**: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GOMES, Roger Marcelo Martins. A Arqueologia do Saber: uma proposta metodológica para a análise do discurso em História. **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 19-26, 2018. DOI: 10.17564/2316-3801.2018v6n3p19-26.

GONÇALVES, Marcos Couto. Papéis Avulsos: a insurreição dos escravos no Vale do Paraíba. **Revista Acervo Histórico**, São Paulo, N.3, p. 54-70, 2005.

GUARESCHI, Neuza. (org.) **Estratégias de invenção do presente**: a psicologia social no contemporâneo. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

GUIMARÃES, Ruth. **Os Filhos do Medo**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO (Editor). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

INSTITUTO CHÃO CAPIRA. Disponível em: <https://www.chaocaipira.org.br/cidadesdovale/lorena/>. Acesso 26 out. 2023.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o Conhecimento**: Palestra-Performance de Grada Kilomba. 2016. Tradução de Jessica Oliveira. Disponível em <https://youtu.be/iLYGbXewyxs>. Acesso em 27 ago. 2024.

KRENAK, Ailton. Deu branco na arte. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ANDAMENTO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTE DA USP, n. 10, 2021, São Paulo. **Abertura**. São Paulo, 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**: mitológicas 1. Trad. Beatriz Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Zahar, 2021

LIMA, Francine da Cunha Souza de. Trajetos ocultos da arte em uma cidade colonizada. *In*: EXISTÊNCIAS: 31º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. Recife (PE), 2022 (On-line). **Anais** [...]. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/506324-TRAJETOS-OCULTOS-DA-ARTE-EM-UMA-CIDADE-COLONIZADA>.

LOPES, Marcel. **Ocupação Tupinambá no vale do Paraíba Paulista**: vista a partir da análise do sítio arqueológico Santa Marina. 2014. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LOURENÇO, Tainá. Cultura Caipira é a gênese da identidade Paulista. **Jornal da USP**. São Paulo, 10 fev. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/cultura-caipira-e-a-genese-da-identidade-paulista/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

INSTITUTO LUIZ GAMA. **Home**. [s.d]. Disponível em <https://institutoluizgama.org.br/luiz-gama/>. Acesso em 26 ago 2024.

JORGE MACCHI. Buenos Aires: Malba [2024]. Disponível em: <https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2016/03/18114341/Registro-de-sala-Jorge-Macchi-06-1200x800.jpg>. Acesso em 25 ago 2024.

SEGUNDA ESCRAVIDÃO: Memória e História no Vale do Paraíba Fluminense [por] Rafael Marquese [S. l.: s. n], 2021. (01h:39 min). Publicado pelo canal Escola de História Unirio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y7o9ZQ_PwdE&t=1777s. Acesso em: 03 mar. 2023.

MEIRELLES, Cildo. **Quem matou Herzog?** (1948). Lito offset sobre papel Reproduzida no livro do artista. TNT ARTE. Disponível em: <https://www.tntarte.com.br/leiloes/64/lote/45>. Acesso em: 20 out. 2023.

MELO, José Evando Vieira de. **O açúcar no Vale do Café**: Engenho Central de Lorena (1881-1901). São Paulo: Alameda, 2012.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, N. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em:
http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em 24 abr. 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar. ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>.

MONTEIRO, Rodrigo Rocha. **Territorialidade e Memória Tropeira em São Paulo**: o caminho paulista das tropas. Tese (Doutorado em Geografia). Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 240p., 2013.

MORAIS, Frederico. **Reescrevendo a história da arte latino-americana**. In: Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997a. p.12-20

MOTTA SOBRINHO, Alves. **A civilização do café**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1928.

FEIRA DA BARGANHA LORENA 1989 [por] José Nicodemos. [S. l.: s. n], 2020. 1 vídeo (14:42 min). Publicado pelo facebook de Lorena em Vídeos históricos Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=3342206979193679> . Acesso em: 27 ago. 2024.

MAXIMILIAN, Prinz von Wied. **Armes, ornemens et utensiles des Puris**. 1822. Gravura. Disponível em:
<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19720/armes-ornemens-et-utensiles-des-puris> . Acesso em: 25 out. 2023.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com um martelo**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

Nogueira, Renato. (2018). A Questão do autoconhecimento na filosofia de Orunmilá. **ODEERE**. V. 3(6), p. 29-42, 2018. Disponível em:
<https://doi.org/10.22481/odeere.v3i6.4328>. Acesso em 23 abr. 2024.

NUNES, Fábio de Oliveira. **Mentira de Artista**: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

OLIVEIRA, Vladimir Santos. Cartografias da arte de fazer mapas aos mapas na arte. In: **Cultura Visual**, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 97-108.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **Guerreiras**: M'baima miliguapy: mulheres indígenas na cidade. Mulheres indígenas na aldeia. Rio de Janeiro: Pachamama, 2018.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **Boacé Uchô**: a História está na terra: narrativas e memórias do povo Puri da Serra da Mantiqueira. Rio de Janeiro: Pachamama, 2020.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **Inhã Uchô**: território, corpo, espírito. Rio de Janeiro: Pachamama, 2023.

PIN, Alex Gonçalves. CORNELLI, Gabriele. Entre M. Foucault e G. Agamben: sobre genealogia e método. **AUFKLÄRUNG**, João Pessoa, v.4, n.2, Mai.Ago., 2017, p. 7990. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/arf/article/view/32461/18072>. Acesso em: 23 abr. 2024.

POUSADA, Pedro. O Merzbau: a interpretação do mundo como uma forma viva sem causas primeiras. **Porto Arte: revista de artes visuais**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol.21, nº35, p. 132-142, 2016.

PREFEITURA DE LORENA. **História do Município de Lorena**. São Paulo: Prefeitura de Lorena [s.d.]. Disponível em: <http://www.lorena.sp.gov.br>. Acesso em: 03 mar. 2023.

PREFEITURA DE LORENA. **Plano Municipal de Turismo**. Lorena: Prefeitura de Lorena, [2018]. <http://www.lorena.sp.gov.br/wordpress/wp-content/uploads/2020/03/Plano-Municipal-de-Turismo.pdf>. Acesso em: 08 de ago. de 2022. Acesso em: 08 de ago. de 2022.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Trad. Sérgio Molina e Rubia Goldoni. São Paulo: MASP Afterall, 2019. <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZh8Jv.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2024.

REGIÃO TURÍSTICA DA FÉ. **Lorena**. São Paulo: Região Turística da Fé (2020). Disponível em: <https://rtdafec.com.br/lorena>. Acesso em: 24 out. 2023.

REIS, Paulo Pereira dos. **O indígena do Vale do Paraíba**: apontamentos históricos para o estudo dos indígenas do vale do Paraíba paulista e regiões circunvizinhas. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

RIBEIRO, Fábila Barbosa. Irmandades de pretos e pardos no Vale do Paraíba Paulista (XVIII-XIX). **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

RODRIGUES, Daniela Carneiro Libânio. **A arte segundo Arian Suassuna**: a intermedialidade e a poética armorial. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais –. Belo Horizonte, MG, 114p. 2015.

RODRIGUES, Antonio da Gama. **Gens lorenenses**: do sertão de Guaypacaré à formosa cidade de Lorena. Lorena: HL2, 2002.

RODRIGUES, Antonio da Gama. **O Conde de Moreira Lima**. Lorena: Santuário, 2006.

Rotas do Vale: Memórias do comércio do Vale do Paraíba. São Paulo: SESC, 2004.

RUBENS, Olavo. **Histórias lorenenses** – Um 1º de outubro trágico. 09/12/2016. O Lorenense. Disponível em: <https://www.oloarenense.com.br/2016/12/09/historias-lorenenses-um-1o-de-outubro-tragico/>. Acesso em: 27 out. 2023.

RUGENDAS, Johann Moritz Rugendas. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

RUGENDAS, Johann Moritz Rugendas. 1802-1858. **Dança dos Puris**. Coleção Museu Casa Geyer. Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/9666>. Acesso em 26 out. 2023.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo**, 1822. Trad. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2011.

SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 2.574 de abril de 1988. Dispõe sobre normas de organização e funcionamento da feira da barganha. Prefeitura Municipal de Lorena. **Livro de Decretos**. Disponível em: <http://www.lorena.sp.gov.br/leis/decretos/1988/2.522%20ao%203.632/Decreto%202.574.pdf>. Acesso em: 08 de ago. 2024.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como Vontade e Representação**. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello, Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SCHWARKCZ, Lilia Moritz. **Imagens da Negritude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SERPA, Angelo. (org.) **Espaços culturais**: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. 426 p. ISBN 978-85-232-1189-9. . Disponível em <http://books.scielo.org>. Acesso em: 22 out. 2020.

SERRA, Carlos Henrique Aguiar. SOUZA, Luís Antônio Francisco de. VALERIO, Raphael Guazzelli. Michel Foucault e Giorgio Agamben: convergências e

divergências teóricas sobre poderes e potências. **Ethic@**, Florianópolis. V. 19. N. 3, p. 741-761. Dez. 2020.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DO VALE DO PARAÍBA, n. 34, 2024, Guaratinguetá (SP).

SOCIEDADE DOS AMIGOS DA CULTURA. **Memórias de Lorena em fotos e palavras**. Volume 4. Lorena (SP): Stiliano, 1999.

SOUZA, Marina de Melo e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2008.

SOTIGUI KOUYATÉ: um griot no Brasil. Direção: Alexandre Handfest. São Paulo: SescSP, 2014. 57:08 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjl. Acesso em 16 out 2024.

STORMS, Marc Anna Camille Jozef Maria. **Ad. H. van Emelen**: A trajetória de um artista belga em São Paulo. São Paulo: Edição do autor, 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013

TIBERGHIE, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. Trad. Inês de Araújo. **Revista dos Institutos Brasileiros**, Brasil, nº 57, p.233-252, 2013.

TOLEDO, Francisco Sodero. **Em busca das raízes**: identidade cultural do Vale do Paraíba: ação e reflexão. Aparecida, SP: Editora Santuário, 1988.

TOLEDO, Francisco Sodero. **Origens indígenas e paulistas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2022.

TOLEDO, Francisco Sodero. **1822**: Café e a Jornada da Independência. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2022.

VON MARTIUS, Carl Friedrich Philipp; ENDER, Thomas. **Campi Generales Juxta Serra de Mantiqueira**, prope Lorena, Prov. S. Pauli. c. 1841. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19068/campi-generales-juxta-serra-de-mantiqueira-prope-lorena-prov-s-pauli>. Acesso em: 20 out. 2023.

APÊNDICE A - ENTREVISTAS

Todas as entrevistas estão gravadas e disponíveis nos seguintes links:

Daniel Munduruku:

<https://youtu.be/S7hrytFdo8U>

Diego Amaro:

<https://youtu.be/AcTxPO3XA5o>

Guiomar (Congada de São Benedito):

<https://youtu.be/xsx7ts-oOiE>

Lucyara Sousa (representante do Quilombo Vale Reexiste):

<https://youtu.be/WrLqZhCdrUg>

Maria das Dores da Cunha Souza (filha de Jorvalino Gomes da Cunha - Proprietário do Bar Cometa):

<https://youtu.be/c8suKxH5ess>

Rosania (Congada de São Benedito):

<https://youtu.be/ULPMErPdV28>

<https://youtu.be/tiPlDptghow>

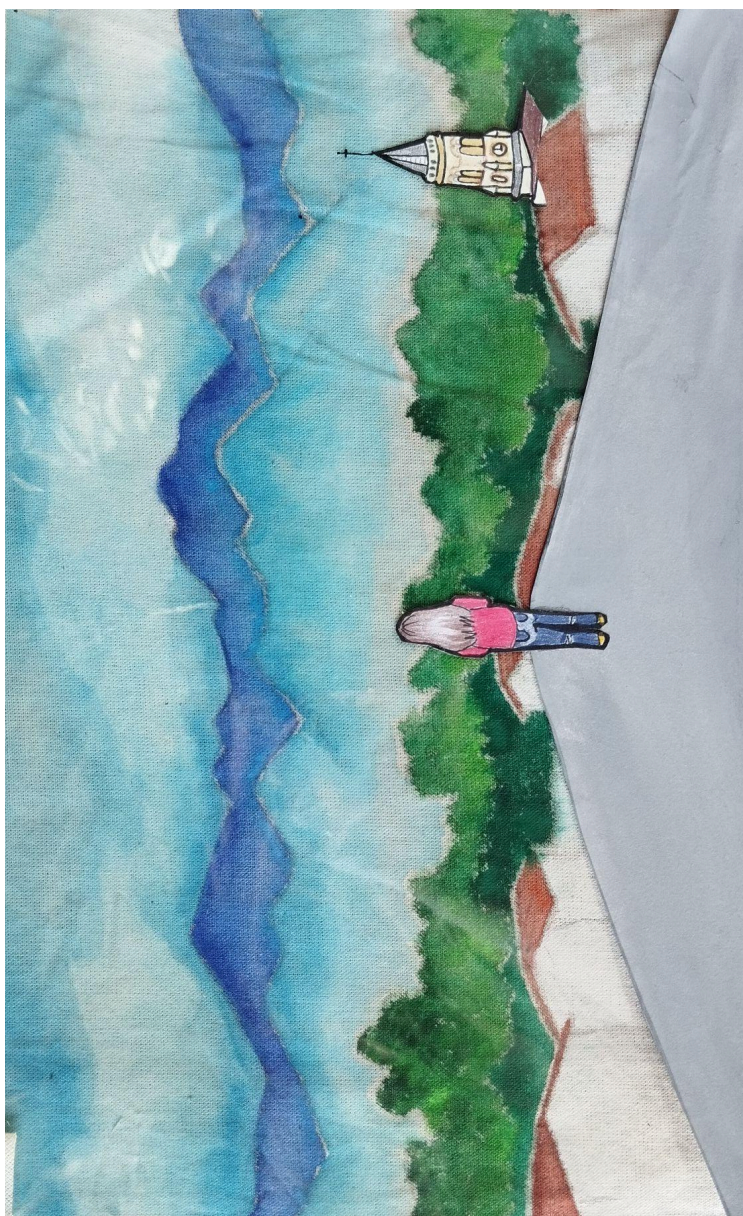
<https://youtu.be/1HUEQAM8wog>

Marco Guimarães (filho de Carlos Guimarães - Proprietário do Bar do Carlinhos):

<https://youtu.be/4l7swws1HfMc>

APÊNDICE B - Obra "Proposta de uma relação" - DETALHES

Francine Cunha. Proposta de uma relação (detalhe). Pintura sobre tecido e acetato. 20x25. 2024



Francine Cunha. Proposta de uma relação (detalhe). Pintura sobre tecido e acetato. 20x25. 2024



Francine Cunha. Proposta de uma relação (detalhe). Pintura sobre tecido e acetato. 20x25. 2024

APÊNDICE C - REGISTROS DOS DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA



Exibição do Documentário "Lorena Decolonial" na Festa da Padroeira - 14/08/2024, 19h.



Exibição do documentário para Professores de Arte, História e Geografia da Rede Municipal de Ensino de Lorena - 11/09/2024.



Formação com professores de Arte, História e Geografia da Rede Municipal de Ensino de Lorena - 11/09/2024.



Registro da participação dos professores na formação do dia 11/09/2024 no Espaço da Exposição Relicário no CAAPEL (Centro de Aperfeiçoamento para profissionais da Educação de Lorena)



Formação com professores das Escolas de Tempo Integral - Rede Municipal de Ensino de Lorena - Antiga Estação Ferroviária, Roda de Conversa sobre graffiti com o artista Paulo Ozik - 13/11/2024.



Formação com professores das Escolas de Tempo Integral - Rede Municipal de Ensino de Lorena - Visita ao Bar Cometa - 13/11/2024.



Programa Mosaico Cultural Lorenense - Episódio 1: o Relicário de Francine. Participação da Pesquisadora e Artista Francine Cunha para falar do Projeto Lorena Decolonial e sobre a Exposição Relicário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z-BpvazKkV8>



Participação da Pesquisadora e Artista Francine Cunha no Podcast "O que é Arte?" para falar sobre ilustrações e sobre o Projeto Lorena Decolonial

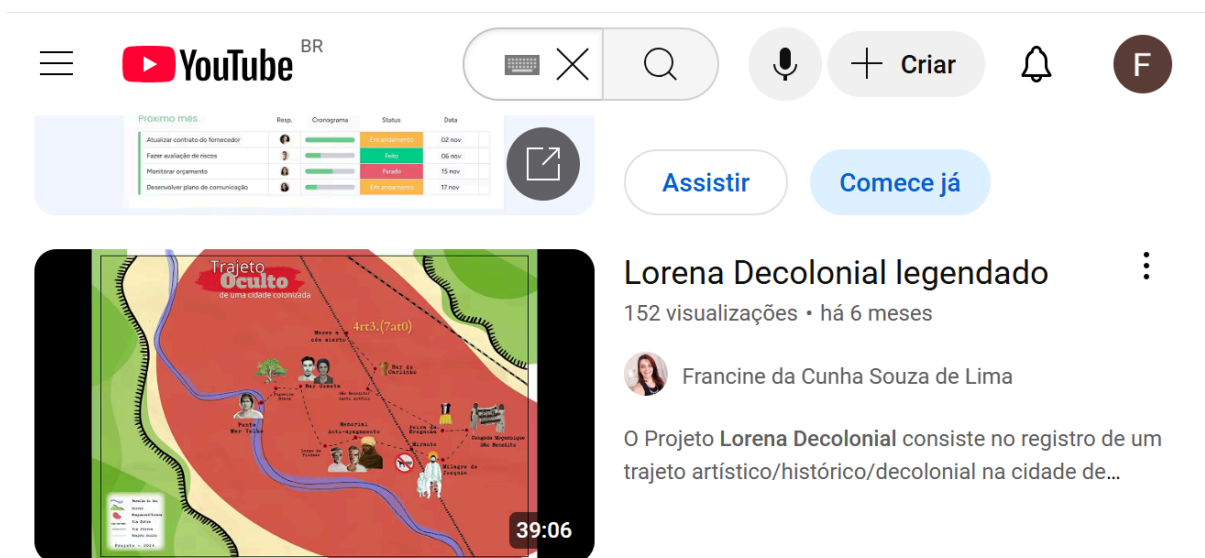


Frame do documentário "Guaratinguetá: presenças decoloniais". Participação da pesquisadora Francine Cunha. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Njxggt1qNuY&t=922s>



Exposição RELICÁRIOS na Escola Estadual Luiz Menezes em Guaratinguetá-SP

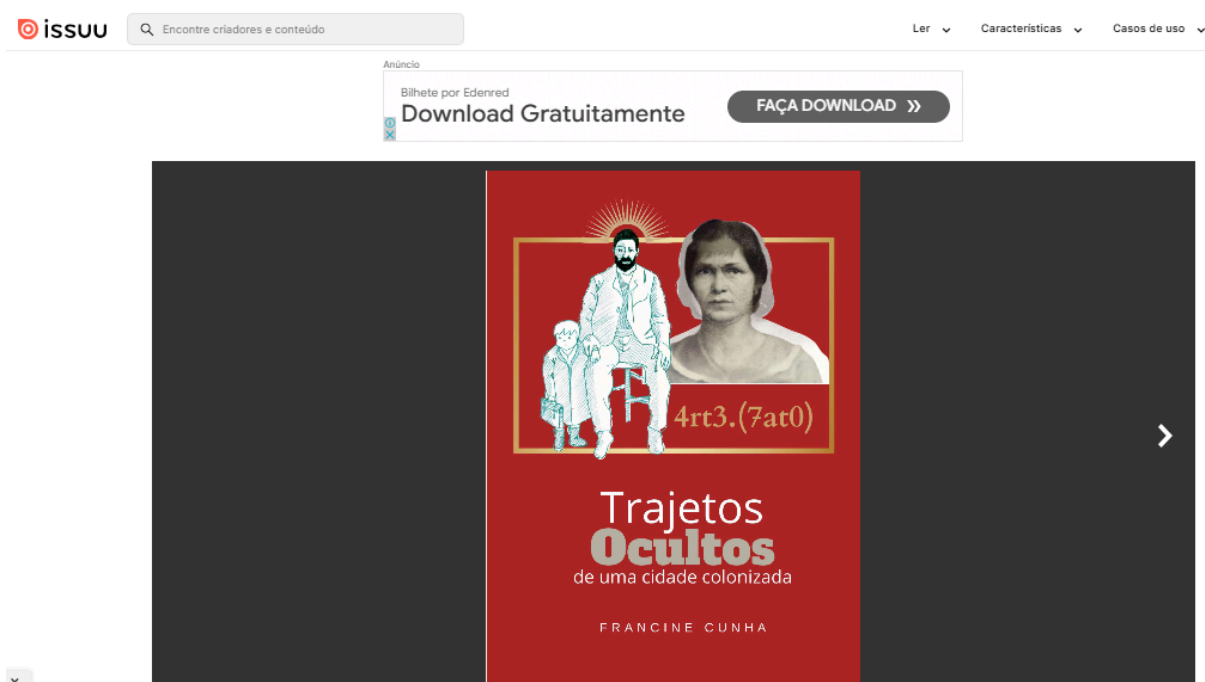
APÊNDICE D - LINKS PARA ACESSAR AS PRODUÇÕES DA PESQUISA



YouTube interface showing a video titled "Trajeto Oculto de uma cidade colonizada" by Francine da Cunha Souza de Lima. The video has 152 visualizações and was uploaded 6 months ago. The description states: "O Projeto Lorena Decolonial consiste no registro de um trajeto artístico/histórico/decolonial na cidade de...".

https://www.youtube.com/results?search_query=lorena+decolonial

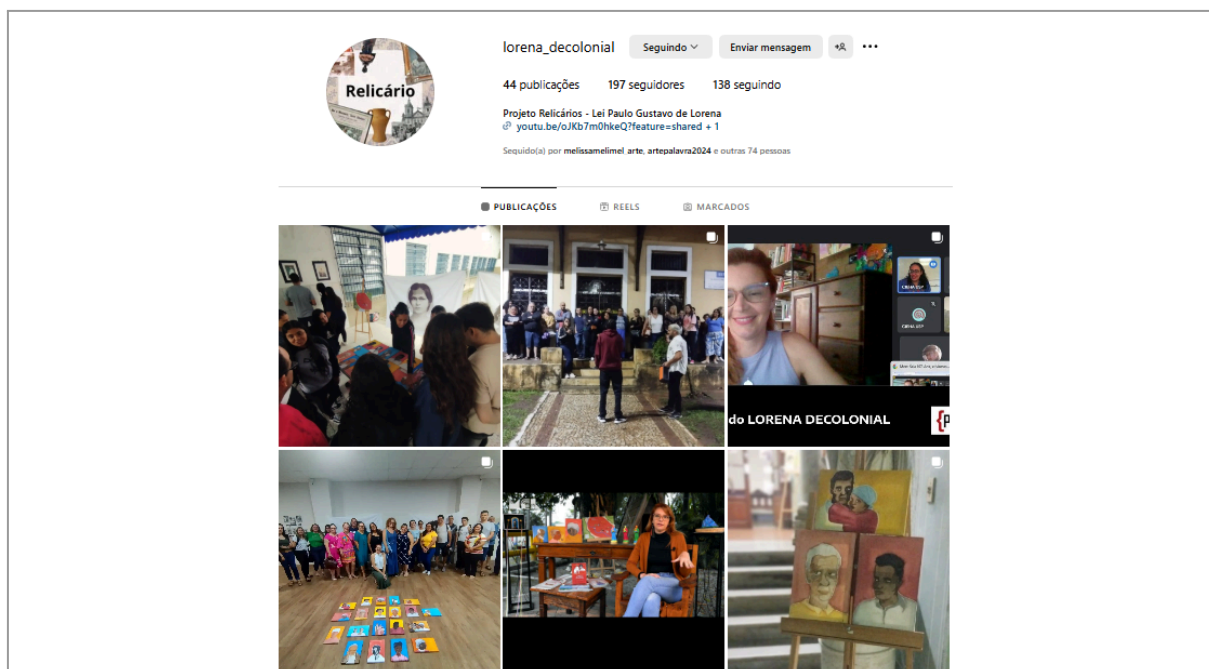
Documentário LORENA DECOLONIAL - página do youtube



Issuu interface showing a document titled "Trajetos Ocultos de uma cidade colonizada" by Francine Cunha. The document is available for download for free. The cover image shows a red background with a white line drawing of a man and a woman, and the text "Trajetos Ocultos de uma cidade colonizada" and "FRANCINE CUNHA".

https://issuu.com/francine.cunha/docs/cat_logo_lorena_decolonial_vers_o_issuu_comprese

Guia/Catálogo/livro-arte TRAJETOS OCULTOS DE UMA CIDADE COLONIADA - plataforma issuu



https://www.instagram.com/lorena_decolonial/

Perfil dos Projetos LORENA DECOLONIAL e RELICÁRIOS no Instagram

ANEXO A - Termos de Consentimento de Daniel Munduruku**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu Daniel Munduruku

autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Lorena, 10 de Julho de 2023

Munduruku
Assinatura

ANEXO B - Termos de Consentimento de Diego Amaro**TERMO DE CONSENTIMENTO**

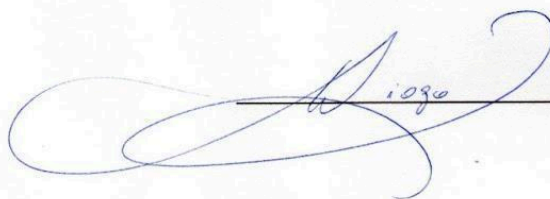
Eu

Diego Amaro de Almeida

autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Genovê, 2 de agosto de 2023



Assinatura

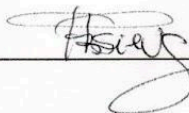
ANEXO C - Termos de Consentimento de Guiomar Aparecida Pires da Silva**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu Guiomar Aparecida Pires da Silva

autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Lorena, 15 de agosto de 2023



Assinatura

ANEXO D - Termos de Consentimento de Lucyara Sousa**TERMÔ DE CONSENTIMENTO**

Eu Lucyara Pereira de Sousa

autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Lorena, 27 de maio de 2024



Assinatura

ANEXO E - Termos de Consentimento de Maria das Dores da Cunha Souza**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu Maria das Dores da Cunha Souza

autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Lorena, 30 de novembro de 2024

M. Dores

Assinatura

ANEXO F - Termos de Consentimento de Rosania Maria da Cruz Lopes Silva**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu Rosania Maria da Cruz Lopes Silva
autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.
A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Lorena, 30 de abril de 2024

Rosania M.º da C. L. Silva

Assinatura

Francine

Responsável pelo Projeto "Lorena Decolonial"
Francine da Cunha Souza de Lima

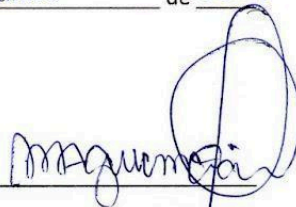
ANEXO G - Termos de Consentimento de Rosania Marco Guimarães**TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu Marco Guimarães

autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas de preservação histórica, que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas para fins de pesquisa científica intitulada "A constituição do imaginário artístico em percursos ocultos da cidade: um estudo sobre a artificação na cidade de Lorena" (título provisório) e projetos que envolvam a mesma temática desde que preservados os contextos e a partir de uma condução ética.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada à preservação da memória histórica. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que haja ônus a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Lorena, 30 de abril de 2024


Assinatura



Responsável pelo Projeto "Lorena Decolonial"
Francine da Cunha Souza de Lima