

## Musealizando a Natureza Barata: arte, ruína e antropoceno na Mata Sul de Pernambuco

Fabiano Lucena de Araujo<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-0643-1031

**Resumo:** Este trabalho almeja investigar a operação de musealização na relação com os processos tributários da arte contemporânea e da dimensão da ruína, que estão alinhados à problemática da desmaterialização e da degradação dos objetos, convergindo com a recente ênfase de interesses multidisciplinares no conceito de Antropoceno. Chamando atenção para a crise ambiental como emergência política e um contexto de dano material e ecológico para além das obras de arte e espaços de exibição já descartados como objeto durável, segundo o contraponto atual à perspectiva da arte antropocêntrica vigente na experiência moderna. Ao longo do estudo, serão exploradas algumas poéticas de interlocutores da cena contemporânea das artes visuais, com trabalhos selecionados que dialogam com a paisagem rural conformada pela plantation tradicional, expostos no Parque Artístico Botânico da Usina de Arte, que pode ser encarado como um Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC). Partindo do geral (a desmaterialização conceitual da arte contemporânea, a ruína como poética, o apelo do antropoceno) para o particular (a experiência regional dos processos artísticos com a paisagem da plantation na Mata Sul pernambucana), a pesquisa adota como objetivo específico analisar como se comportam os procedimentos de musealização dentro das especificidades temporais (históricas) e regionais que situam esta fração do circuito das artes visuais num contexto de revisão crítica da museologia tradicional e da modernidade.

95

**Palavras chave:** antropoceno. capitaloceno. arte contemporânea. museus.

---

<sup>1</sup> Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2022). Desenvolve atividades de pesquisa e curadoria relacionadas aos campos da antropologia, da museologia social, da arte contemporânea e do audiovisual (cineclubismo, filme etnográfico e cinema independente). Em sua trajetória profissional, atuou nas seguintes linhas de pesquisa durante o Mestrado: antropologia ritual, da saúde e das religiões (ênfase nas religiosidades de matriz africana); no Doutorado: antropologia visual, do patrimônio e antropologia urbana (ênfase no ativismo e no direito à cidade). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9903085823147348>.

**Abstract:** This paper aims to investigate the operation of musealization in relation to the tributary processes of contemporary art and the dimension of ruin, which are aligned with the problematic of dematerialization and degradation of objects, converging with the recent emphasis of multidisciplinary interests in the concept of Anthropocene. Drawing attention to the environmental crisis as a political emergency and a context of material and ecological damage beyond the artworks and exhibition spaces already discarded as durable objects, according to the current counterpoint to the perspective of anthropocentric art prevailing in the modern experience. Throughout the study, some poetics of interlocutors of the contemporary visual arts scene will be explored, with selected works that dialogue with the rural landscape conformed by the traditional plantation, exhibited in the Art Plant Botanical Art Park, which can be seen as a Contemporary Art Landscape Museum (MPAC). Starting from the general (the conceptual dematerialization of contemporary art, the ruin as poetics, the appeal of the Anthropocene) to the particular (the regional experience of artistic processes with the plantation landscape in Mata Sul, Pernambuco, Brazil), the research adopts as specific objective to analyze how musealization procedures behave within the temporal (historical) and regional specificities that situate this fraction of the visual arts circuit in a context of critical review of traditional museology and modernity.

**Key Words:** anthropocene. capitalocene. contemporary art. museums.

**Resumen:** Este trabajo pretende investigar el funcionamiento de la musealización en relación con los procesos tributarios del arte contemporáneo y la dimensión de la ruina, que se alinean con la problemática de la desmaterialización y la degradación de los objetos, convergiendo con el reciente énfasis de los intereses multidisciplinares en el concepto de Antropoceno. Llamar la atención sobre la crisis ambiental como emergencia política y contexto de daño material y ecológico más allá de las obras de arte y espacios expositivos ya descartados como objetos duraderos, según el contrapunto actual a la perspectiva del arte antropocéntrico imperante en la experiencia moderna (ZANINI, 2018). A lo largo del estudio, se explorarán algunas poéticas de los interlocutores de la escena de las artes visuales contemporáneas, con obras seleccionadas que dialogan con el paisaje rural conformado por la plantación tradicional, expuestas en el Parque Artístico Botánico, que puede ser visto como un Museo del Paisaje de Arte Contemporáneo (MPAC). Partiendo de lo general (la desmaterialización conceptual del arte contemporáneo, la ruina como poética, el atractivo del Antropoceno) a lo particular (la experiencia regional de los procesos artísticos con el paisaje de plantación en la región de la Mata Sul de Pernambuco, Brasil), la investigación adopta como objetivo específico el análisis de cómo se comportan los procedimientos de musealización dentro de las especificidades temporales (históricas) y regionales que sitúan a esta fracción del circuito de las artes visuales en un contexto de revisión crítica de la museología tradicional y de la modernidad.

**Palabras Clave:** Antropoceno. Capitaloceno. arte contemporáneo. museos.

## Reflexões iniciais

Este trabalho almeja investigar a operação de musealização na relação com os processos tributários da arte contemporânea e da dimensão da ruína, que estão alinhados à problemática da desmaterialização e da degradação dos objetos, convergindo com a recente ênfase de interesses multidisciplinares no conceito de Antropoceno. Chamando atenção para a crise ambiental como emergência política e um contexto de dano material e ecológico para além das obras de arte e espaços de exibição já descartados como objeto durável, segundo o contraponto atual à perspectiva da arte antropocêntrica vigente na experiência moderna (ZANINI, 2018). Ao longo do estudo, serão exploradas algumas poéticas de interlocutores da cena contemporânea das artes visuais, com trabalhos selecionados que dialogam com a paisagem<sup>2</sup> rural conformada pela *plantation* tradicional, expostos no Parque Artístico Botânico da Usina de Arte, que pode ser encarado como um Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC)<sup>3</sup>. Partindo do geral (a desmaterialização conceitual da arte contemporânea, a ruína como poética, o apelo do antropoceno) para o particular (a experiência regional dos processos artísticos com a paisagem da *plantation* na Mata Sul pernambucana), a pesquisa adota como objetivo específico analisar como se comportam os procedimentos de musealização dentro das especificidades temporais (históricas) e regionais que situam esta fração do circuito das artes visuais num contexto de revisão crítica da museologia tradicional e da modernidade.

<sup>2</sup> É no cruzamento entre a noção geográfica de paisagem e o contexto da arte ambiental que se desdobram as inquietações surgidas por aqui, enquanto ordens espaciais aplicadas ao ambiente natural e construído. Essa denominação, proposta pela socióloga Sharon Zukin (2000), destaca uma tensão evocada pelo geógrafo J.B. Jackson, entre uma paisagem política construída segundo as convenções eruditas de uma elite e uma paisagem vernacular, autoconstruída ou habitada pela população geral, mais ou menos identificada com o planejamento urbano oficial. Paisagem enquanto “ordem espacial imposta ao ambiente construído ou natural” que repercute usos distintos conferidos à dimensão espacial, que podem se inserir numa leitura marxiana entre valor de troca e valor de uso que, respectivamente, evocam uma dominação política espacial e uma apropriação espacial, conforme sugere Henri Lefebvre (2006).

<sup>3</sup> Termo proposto por Costa (2014, p. 04) para descrever a experiência museológica da galeria a céu aberto, identificada no Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim, Minas Gerais, Brasil e no Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves, Porto, Portugal que aquele pesquisador define como “instituições culturais dedicadas à arte contemporânea que abrigam um parque/jardim significativo e que tem como meta a interrelação constante entre percurso galerístico e a paisagem”.

Tal contexto está inserido num paradigma gerencialista da cultura<sup>4</sup>, onde argumentamos, a partir de Mignolo (2017), que a outra face obscura da modernidade é a colonialidade, noção extraída do pensamento de Aníbal Quijano que reflete a condição colonial para além de uma relação direta com a política histórica de colonialismo, mas como consequências culturais, políticas e econômicas fortes o suficientes para sustentar um paradigma de pensamento e uma divisão de trabalho global (intelectual, econômica, política) após a extinção do regime colonial e a independência das nações exploradas. Além da colonialidade como consequência da modernização e da modernidade, Huyssen (1994) chama atenção para a musealização como processo derivado da condição moderna, que superou as vanguardas modernistas, incorporando como “valor documental específico/musealidade” as disposições contemporâneas da arte, do consumo cultural e, ao mesmo tempo, consolidando as tendências espetaculares do mercado de turismo global, o apelo às modas, interesses efêmeros, novidades tecnológicas e identidades provisórias de um público massificado. A musealização, neste enquadramento, organizou uma “perda da tradição combinada ao desejo profundo de (re)construção”, analisando três interpretações para a musealização a partir da teoria neoconservadora da “compensação”, do pós-estruturalismo apocalíptico e da teoria crítica (HUYSSSEN, 1994, p. 36).

Douglas Crimp (2005, p. 28) enuncia que a instituição do museu tanto absorveu, quanto legitimou o programa moderno de autoria e subjetividade artísticas, que as vanguardas modernistas e pós-modernas tentaram subverter, chamando atenção para “as condições institucionais de formulação” das obras e a

<sup>4</sup> Segundo George Yúdice (2006) e Glauber de Lima (2014), o discurso progressista da Nova Museologia apesar de estar baseado na pedagogia libertadora de Paulo Freire, de inspiração marxista e cristã ao mesmo tempo, assumiu um enfoque tributário às leis de mercado e à atribuição gerencial que visa a inclusão da diversidade na ordem hegemônica conservadora da classe dominante. A Mesa Redonda do Chile de 1972, responsável por parte do programa da Nova Museologia e comungando das ideias de Paulo Freire a respeito da tríade Transformação Social, Desenvolvimento e Emancipação, representa um andamento das ideias progressistas latinoamericanas criadas a partir da década de 50 na vigência do ISEB e do CEPAL, e de um humanismo com base marxista e anticolonialista. A cultura como recurso, subordina a dimensão espiritual, moral e estético-expressiva da cultura e mesmo o envolvimento de seus participantes ao consumo e valor de troca desmaterializados das operações de mercado. A cultura é relegada à instrumentalidade geradora de renda, principalmente do lucro desproporcional vinculado a uma propriedade intelectual monopolizada por uma rede composta de conglomerados de comunicação, empresas e bancos transnacionais que financiam, por exemplo, projetos culturais ou de revitalização urbana, a despeito de alguma compensação pela autoria ou uso das comunidades promovidas pelas ações do turismo global. Os sujeitos da cultura nessa perspectiva, convertem-se em meros provedores de conteúdo ou fontes para interesses particulares de uma razão instrumental e calculista.

natureza discursiva do museu, ao mesmo tempo indicando que “a instituição não exerce seu poder apenas de modo negativo - retirando a obra da práxis da vida -, mas também de modo positivo - produzindo uma relação social específica entre a obra de arte e espectador”.

Sobre a especificidade regional dos processos analisados, é preciso delimitar a dimensão da continuidade espacial e histórica da *plantation* açucareira como característica predominante da faixa litorânea que corresponde à sub-região da zona da mata nordestina, com implicação direta sobre a Região de Desenvolvimento Mata Sul<sup>5</sup>, fato amplamente discutido na literatura por autores como José Marcelo Marques Ferreira Filho (2020) e que abrange a propriedade da antiga Usina Santa Terezinha, hoje Usina de Arte (município de Água Preta-PE).

A *plantation* corresponde a um sistema agrícola baseado em uma monocultura de exportação, latifúndios e emprego de mão de obra escrava, a qual, Boris Fausto (2006, p. 59) considera como o modelo definidor da colonização portuguesa que produziu marcas na história brasileira após a independência do país, “a grande propriedade, a vinculação com o exterior através de uns poucos produtos primários de exportação, a escravidão e suas consequências”. Como marca histórica e política da paisagem rural da zona da mata pernambucana, a *plantation* canavieira provoca ainda em período recente impactos ambientais significativos como o desmatamento previsto à implantação da monocultura, interferindo diretamente sobre a biodiversidade, a contaminação hídrica pelos fertilizantes e agrotóxicos (JOHAS, 2018, p. 142).

No tocante à relação entre o conceito de antropoceno e a cena artística contemporânea, podemos salientar a preocupação ambiental que orienta as poéticas pós-modernas remontam ao início das proposições das chamadas neovanguardas dos anos 60, quando a crítica institucional dos suportes e espaços tradicionais deslocou o trabalho artístico da academia e dos museus e galerias para a cidade e a paisagem natural (BÜRGER, 2017; ZANINI, 2018). Hoje, Heather Davis e Etienne Turpin (2015, p. 04) argumentam que o antropoceno provoca uma “estética não intencional” e favorece uma especulação dialógica com a arte, por ela ser “uma forma não moral de discurso que oferece uma gama de estratégias discursivas, visuais e sensuais que não estão confinados pelos regimes de objetividade

---

<sup>5</sup> Segundo a divisão territorial da base de dados estatal [http://www.bde.pe.gov.br/visualizacao/Visualizacao\\_formato2.aspx?CodInformacao=798&Cod=1](http://www.bde.pe.gov.br/visualizacao/Visualizacao_formato2.aspx?CodInformacao=798&Cod=1)

científica, moralismo político ou depressão psicológica”. A confluência permitida pela discussão do antropoceno entre artes, ciências humanas e naturais partiu de um grupo de estudos multidisciplinar, o *Anthropocene Working Group* (AWG), incumbido de formalizar este conceito proposto por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, o qual sugere que o tempo geológico e da biosfera foi radicalmente modificado pela intervenção humana, fundando uma nova era que sucede a anterior, Holoceno, como uma subunidade oficial da tabela cronoestratigráfica internacional (LORIMER, 2016). Distanciando-se da perspectiva do antropoceno - era geológica, assumimos aqui a interpretação que acompanha as formulações de Jason Moore (2022) e Donna Haraway (2016), assinalando o capitalismo como fator das alterações associadas ao conceito revisado pelo AWG, para além da espécie humana genericamente. Neste enquadramento, o antropoceno é encarado como *capitaloceno*, a “Era do capital” — do capitalismo como uma ecologia-mundo de poder, capital e natureza, ultrapassando o sistema econômico e social e referindo-se a uma maneira de organizar a natureza, uma ecologia-mundo multiespécie, situada e capitalista (MOORE, 2022). Como extensão, Donna Haraway (2016, p. 143-144) considera tanto o *capitaloceno* quanto o *plantionoceno* como formas de alerta climático ou eventos-limite, e não uma era geológica, especificando a dimensão colonial subjacente à gestão da ecologia-mundo capitalista.

Esta perspectiva remete às reflexões da antropóloga estadunidense Anna Tsing (2019) a partir da consideração das agências não humanas em resposta a este tipo de intervenção como forma de destacar adaptações de sobrevivência de espécies biológicas. Tais práticas, também empregadas largamente pelos humanos, são objeto de uma grande quantidade de estudos hoje, no design<sup>6</sup> e na antropologia da técnica, encaradas como “desvios conscientes ou não dos princípios econômicos e técnicos que norteiam a produção industrial, desta forma colocam em xeque os fundamentos éticos e históricos do modo de produção capitalista” (MALHÃO, 2015, p. 01), a partir das noções de gambiarra, desvio de uso, desobediência tecnológica, design não intencional. É, justamente, esse trabalho de resistência ou de “compostagem” segundo os termos de Donna Haraway (2016), de reaproveitamento ou reciclagem da matéria descartada, que configura o que chamamos aqui de *poética da ruína*. Essa poética da reciclagem dos resíduos

---

<sup>6</sup> Ver Corrêa (2019).

industriais e dos detritos ambientais pode ser vislumbrada em muitos processos artísticos da Usina de Arte: nas esculturas mobiliárias de Hugo França (Fig. 05), em *Brasil 2017* de Paulo Bruscky (Fig. 04), caçamba de lixo revestida em ouro e elevada à monumento circundado por cactos, que foi desenvolvida a partir do Projeto de Residências Artísticas em parceria com o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, no ano de 2017, na obra *Unclassified*, da escultora Frida Baranek (Fig. 03), concebida para a Latin American Artists of the XX Century no Museu de Arte Moderna de Nova York, MOMA, em 1993, sendo “composta de peças de aviões excedentes da indústria militar americana, incrustadas numa malha de aço inox”.<sup>7</sup> Na obra *Ligas* (2015-2016) de José Rufino (Fig. 01), presente no antigo hangar, é uma composição de antigos facões usados para cortar cana, unidos por solda e dispostos em várias posições, cujo movimento simula a coreografia de trabalhadores rurais da Bahia na dança maculelê e o movimento social das Ligas Camponesas durante os anos 1950 e 1960. Foi realizada em parceria com um antigo trabalhador da Usina, Ronaldo Tavares da Silva, que hoje é um dos artistas expositores do Jardim Botânico com a escultura em forma de árvore, composta de metralha e sucata, chamada *Renascer* (Fig. 02). Outro trabalhador local que ganhou destaque no contexto da produção artística do Parque Artístico Botânico foi o marceneiro Seu Bau (Manoel Miguel) com suas peças de decoração em madeira, esculturas, gamelas, pé de mesa e lustres, com uma poética similar às esculturas de Hugo França.<sup>8</sup>

Nesse contexto de gambiarras, sucatas e compostagem, argumentamos que a musealização dos resíduos reconhece um “valor documental específico” ou musealidade em objetos ou processos artísticos dotados de uma “estética não intencional” ou de um poder de denúncia crítica/política, estimulados pelo antropoceno. São provenientes dos detritos, resultado da atividade de exploração do sistema capitalista ou do sistema agrícola *plantation*, o que atende ao que Jason Moore (2022) intitula como *lei da Natureza Barata*, processos que subjagam a real capacidade de oferta dos recursos existentes (alimento, energia, matéria-prima e vida humana). Tendo-se em vista o contexto analisado, vamos tentar

<sup>7</sup> <https://www.facebook.com/usinadearte.usinadearte/posts/unclassifiedfrida-baranekunclassified-1992-foi-produzida-para-a-latin-american-a/1770103696473515/>

<sup>8</sup> <http://usinadearte.org/blog/artesaos-recebem-apoio-e-participam-da-fenearte/>  
<https://catracalivre.com.br/viagem-livre/usina-de-arte-parque-arte-moderna-pernambuco/>

responder aos seguintes questionamentos: i) Como a Usina de Arte atua como sujeito histórico na paisagem da *plantation*? ii) Quais narrativas podem ser identificadas dos processos artísticos apresentados, da disposição da coleção e do programa apresentado pela instituição museológica? iii) Como esses processos interrelacionados e o espaço da exposição evocam a ruína e o antropoceno?



Fig. 01: *Ligas*, José Rufino. Foto: Felipe Ribeiro      Fig. 02: *Renascer*, Ronaldo Tavares (Letícia Lins)



Fig. 03: *Unclassified*, Frida Baranek.  
(Divulgação/Usina de Arte)

Fig. 04: *Brasil 2017*, Paulo Bruscky (Patrícia Graf)

## Paisagem e Plantationoceno: contextualizando a pesquisa e o espaço museológico da Usina de Arte

A partir de agora, vamos apresentar a relação deste museu a céu aberto com a cultura regional pernambucana, sua posição histórica em relação à paisagem da *plantation* e ao circuito das artes visuais local. Vale ressaltar que, problematizando e aprofundando as questões enunciadas anteriormente, podemos trazer subsídios para discutir o papel social assumido pela instituição museológica e como se constrói o discurso sobre os processos artísticos, se estes escancaram ou não as relações de poder, a colonialidade, o impacto ambiental e a poética da ruína do antropoceno. Ou seja, ecoando as formulações de Luiz Carlos Borges (2015) a respeito do Instituto Inhotim, a relação entre o sujeito do discurso histórico (museu e seu entorno, exohistória) e o sujeito da narrativa museal (autorrepresentação, endohistória) exposta. Nossa proposta não é apontar culpados, nem avaliar a responsabilidade dos dirigentes do museu sobre formas de reprodução da *plantation*, mas apresentar as contradições estruturais do sistema econômico e filosófico desta ecologia-mundo capitalista, consequência dos rendimentos e dos investimentos relacionados à *plantation*.

104

Em relação à história da arte em Pernambuco, é necessário tecer algumas considerações sobre o fato de algumas gerações da família Pessoa de Queiroz investirem no colecionismo de arte e também nos meios de divulgação das atividades artísticas. A família Pessoa de Queiroz, foi proprietária do Jornal do Commercio, tendo sua primeira edição lançada em 3 de abril de 1919.<sup>9</sup> Até o ano de 1987, o jornal pertenceu ao grupo dos Pessoa de Queiroz, quando foi adquirido pelo empresário João Carlos Paes Mendonça. No Estado de Pernambuco, a relação entre os interesses em conflito das elites locais, compostas até um passado recente por herdeiros de usineiros e senhores de engenhos, constitui um programa que é refletido nos meios de comunicação de massa. É conhecida na literatura a oposição entre as duas correntes de movimentos culturais sobre a dicotomia moderno-tradicional, entre a defesa do modernismo e a defesa do regionalismo, veiculada na imprensa a partir dos anos 20 e que se difundiu, posteriormente em outros contextos, como na oposição entre o tropicalismo e o movimento armorial no final da década de 60 e entre o armorial e o manguebeat nos anos 90. O jornal Diário

<sup>9</sup> Gaspar, 2003.

de Pernambuco estava associado à defesa do regionalismo, veículo dos artigos de Gilberto Freyre e dos de Aníbal Fernandes, enquanto que o *Jornal do Comércio* editava a revista *Mauricéa*, de Joaquim Inojosa, porta-voz do modernismo futurista e nacionalista. Nos anos 60 e 70, novamente, ocorre a tensão entre a vanguarda do tropicalismo e o movimento armorial de Ariano Suassuna presente nos artigos de Celso Marconi, utilizando o *Jornal do Comercio* como plataforma<sup>10</sup>. Durante os anos 70, destacaram-se o colecionismo, a atividade de *marchand* e o patrocínio de artistas promovido pelos irmãos Edgard Pessoa de Queiroz, industrial e proprietário da extinta Galeria Picasso, e Helena Pessoa de Queiroz, colunista social do *Diário de Pernambuco* (tios-avós do atual proprietário da Usina de Arte), conforme evoca Clarissa Diniz (2008). Segundo esta autora, a articulação de um mercado de arte em Pernambuco mostrou-se incipiente e tardia, acompanhando a situação brasileira que, ao contrário da europeia, o reconhecimento de artistas iniciantes e de propostas mais ousadas, portanto, passava primeiro pela instância oficial institucional.

No início dos anos 80, a Usina Santa Terezinha começou a enfrentar um período de crise financeira, resultando na falta de pagamento dos trabalhadores e dos fornecedores da unidade industrial. No final da década, a empresa estava sob administração da justiça trabalhista, visando garantir os direitos de 400 operários e 3.000 trabalhadores rurais e, para reativar a usina, foi criado em 1989 um condomínio para administrar o patrimônio<sup>11</sup>. Essa situação arrasta-se ainda hoje com outros investimentos do setor sucroalcooleiro dos dirigentes da Usina de Arte. A Una Açúcar e Energia LTDA<sup>12</sup>, consta na lista das cinco empresas que mais devem verbas trabalhistas em Pernambuco, das quais quatro são da área sucroalcooleira: 1ª. Massa Falida da Cia. Industrial do Nordeste Brasileiro; 2ª. Zihuatanejo do Brasil Açúcar e Álcool S.A (em recuperação judicial); 4ª. Usina Pumaty S/A (em recuperação judicial) e 5ª. Una Açúcar e Energia Ltda. (em recuperação judicial).<sup>13</sup> A mesma empresa também está na lista da Procuradoria-

<sup>10</sup> Azevedo, 1984; Rezende, 1997; Oliveira & Bezerra, 2012.

<sup>11</sup> *Operários fazem usina funcionar*. *Diário de Pernambuco*. Economia. p. A-21 Recife, terça-feira, 26 de setembro de 1989. Consultar <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=029033&pesq=>

<sup>12</sup> <http://www.grupouna.com.br/Arquivos/PlanoDeRecuperacao.pdf>

<sup>13</sup> *Leilões são destaque da Semana de Execução em Pernambuco* (13/09/2019) [https://www.tst.jus.br/web/execucao-trabalhista/execucao/-/asset\\_publisher/N4xW/content/leiloes-sao-destaque-da-semana-de-execucao-em-pernambuco](https://www.tst.jus.br/web/execucao-trabalhista/execucao/-/asset_publisher/N4xW/content/leiloes-sao-destaque-da-semana-de-execucao-em-pernambuco)

Geral da Fazenda Nacional, com as 80 maiores devedoras do governo no setor do agronegócio que somam juntas R\$40 bilhões em dívidas<sup>14</sup>. Segundo Panta (2015, p. 79 e 88), as propriedades pertencentes ao Grupo Una S/A, presentes no Estado vizinho (PB) “representam o capital incorporador agroindustrial canavieiro na Paraíba” e:

No bojo das transformações, ocorridas com a expansão da atividade canavieira, podemos mencionar entre outros fatores a ampliação da indústria a partir da instalação das destilarias de álcool do Grupo Una S/A, e da destilaria anexa na Usina Santa Helena. Esse processo trouxe mudanças estruturais na organização do trabalho e na dinâmica populacional. Nesse sentido, as relações de uso e ocupação do solo pela cana-de-açúcar tiveram rebatimento direto no contingente populacional. No que se refere às mudanças nas relações de trabalho, as transformações decorreram do processo de expropriação de suas terras, o que resultou em um forte decréscimo da população rural e a expansão da população urbana (p.79).

Dessa maneira, percebemos que o capital mesmo em período de fechamento de algumas das tradicionais agroindústrias do setor canavieiro, continua a se reproduzir via reincorporação e exploração das áreas arrendadas, tanto dos Assentamentos Rurais da Reforma Agrária, quanto das fazendas que se encontram precarizadas no tocante a sua produção. Este momento, que é caracterizado pelo processo em que o capital se alarga e incorpora novos e antigos territórios ao seu circuito de acumulação, é ratificado pelo pseudo-discurso da necessidade de produção de energia renovável. Discurso este utilizado para justificar a expansão das áreas canavieira na Paraíba, ocultando assim as reais intenções que convergem para a reestruturação do setor do agronegócio canavieiro (p.88).

Outra empresa do agronegócio do proprietário da Usina de Arte está envolvida em conflitos agrários, segundo os relatórios de 2019 e 2022 disponibilizados no Portal da Lei de Acesso a Informação do Governo de Pernambuco<sup>15</sup>: os engenhos Queimadas e Roncadorzinho da Agroindustrial Javari Ltda. Situação similar aconteceu com o Instituto Cultural Inhotim, como revela

<sup>14</sup> Consultar <https://contraosagrotoxicos.org/o-agronegocio-sonega/> <https://www2.pgfn.fazenda.gov.br/ecac/contribuinte/devedores/listaDevedores.jsf/> Reforma trabalhista propõe aumentar multa a empresas. Quem vai cobrá-las? Por André Campos e Piero Locatelli | 07/03/17 <https://reporterbrasil.org.br/wp-content/uploads/2017/02/100-maiores-devedores-Multas-Trabalhistas-Dezembro-de-2016.xlsx>

<sup>15</sup> <https://www.lai.pe.gov.br/iterpe/conflitos-agrarios/>

Luiz Carlos Borges (2015, p. 05), uma vez que a questão da contradição fundiária também esteve envolvida na formação da propriedade do museu que, assim como a Usina de Arte, abriga uma coleção botânica e desenvolve atividades educativas para públicos diversos e busca interlocução com a comunidade do entorno:

A Comunidade de Inhotim localizava-se na zona rural do distrito de Conceição do Itaguá, município de Brumadinho-MG, a cerca de 50 quilômetros de Belo Horizonte, foi fundada em 1870 e abrigava, entre 1995 e 2005, cerca de 300 moradores com cerca de 70 moradias, e que, a partir de 2002, com a implantação, em terreno ao lado da Comunidade, do Museu do Inhotim, e mais ainda com a expansão latifundiária da área expositiva do Museu, mediante a sistemática compra e ocupação de terrenos em seu entorno, aos poucos foram sendo levados a abandonar a região, após cerca de 140 anos de existência. Essa comunidade rural, originalmente formada principalmente por ex-escravos, cuja atividade de subsistência centrava-se em roçados e pequena criação, bem como na pesca e na caça para subsistência, era também atravessada por empreendimentos econômicos em escala industrial, seja os advindos da extração de minério (ouro, ferro, bauxita, malacacheta), seja aqueles relativos à existência de latifúndios (propriedade de empresa mineradora e, posteriormente, de empreendedores não ligados à mineração). Com a saída dos últimos moradores, a Comunidade do Inhotim extinguiu-se. Essa extinção está intrinsecamente ligada à existência do Museu do Inhotim. (BORGES, 2015, p. 05)

Com projeto inspirado no Instituto Inhotim<sup>16</sup>, as obras apresentam uma relação *site-specific* com o local da Usina, isto é, foram concebidas ou situadas para interagir com o espaço e a paisagem do museu a céu aberto. No *release* e no site do empreendimento<sup>17</sup>, a narrativa que descreve o museu prevê uma “nova forma de ocupação ambiental, econômica e cultural da região”, mediante a reativação do parque industrial e sua conversão em parque artístico botânico, destacando

<sup>16</sup> O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e Jardim Botânico, com sede em Brumadinho (MG), região metropolitana de Belo Horizonte, cujo acervo vem sendo formado desde os anos 1980, com foco na arte produzida internacionalmente dos anos 1960 até os nossos dias, exposto em galerias distribuídas espacialmente em Parque Ambiental próprio. Idealizado pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz para ocupar uma fazenda da região onde nasceu, foi apresentado pela primeira vez ao público em setembro de 2004 e, no ano seguinte, iniciou uma agenda de visitas para atender à rede escolar da região de Brumadinho e a grupos específicos; logo depois foi reconhecido como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Governo de Minas Gerais em 2008. Ver o site da instituição <https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre/>

<sup>17</sup> <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/musica/festival-arte-na-usina-movimenta-a-mata-sul-do-estado-2/> <http://usinadearte.org/quem-somos/>

seu papel social pelo compromisso com um futuro sustentável a partir de um “trabalho de reflorestamento e recuperação do habitat de animais silvestres da região, com o objetivo de reverter o desgaste sofrido por décadas de uso da terra para pasto e lavoura de cana” e do incentivo de atividades educativas para inclusão e desenvolvimento local como “a criação de estruturas para geração de renda e valor para a comunidade de 6 mil moradores no entorno do projeto” e de “escola de música, biblioteca e centro de conhecimento público, FabLab, com terminais de computadores conectados à internet, impressoras em 3D e cortadora a laser para projetos da comunidade, além de parceria com as unidades escolares no apoio de novas práticas pedagógicas.”

### **Especificidades da relação entre arte contemporânea e museu paisagem na Usina de Arte**

Tendo-se em vista essas relações espaciais derivadas de um cenário e contexto de “decadência patriarcal rural” presente no MPAC Usina de Arte, vamos explorar as relações derivadas das formas de proposição artística baseadas no contexto de imersão da paisagem rural canavieira, desde as suas implicações de colonialidade ou de uma *ferida colonial*<sup>18</sup>. O parque industrial da Usina, criado pelo bisavô do atual proprietário do empreendimento, José Pessoa de Queiroz, sobrinho do ex-presidente Epitácio Pessoa, encontra-se em ruínas (ver fig. 06 e 07) evocando a figura tradicional freyreana da “decadência do patriarcado rural brasileiro”<sup>19</sup>. A já mencionada poética da ruína, articulada na paisagem rural e na arte ambiental, traduz uma síntese entre natureza e cultura, segundo a acepção de Simmel (2016) que destaca a ruína como uma confluência das agências discerníveis humana e natural sobre um mesmo suporte material: a obra em processo. Algumas obras são originadas a partir do convite para residência e imersão local, que começaram em 2015, de modo a se inserir na programação do Festival Arte na Usina que deu continuidade às pesquisas, residências artísticas e exposições realizadas nos jardins, arredores e antigo hangar da sede da Usina Santa Terezinha, que ocorrem desde 2013 com o artista plástico e designer Hugo França, responsável pelas “esculturas mobiliárias” (Fig. 05) executadas a partir de resíduos florestais e urbanos – árvores condenadas naturalmente, por ação das intempéries ou pela ação do homem e

<sup>18</sup> Segundo a acepção do Professor Dr. Alexandre Silva de Jesus (2019) do Departamento de Antropologia e Museologia que pesquisa a musealização sob a perspectiva decolonial

<sup>19</sup> Conforme Gilberto Freyre (1977).

com matéria prima e mão de obra da comunidade local.<sup>20</sup> Essas esculturas são cruciais para o início do projeto de MPAC, pois remetem ao deslumbramento dos dirigentes da Usina da Arte em visita (2011) ao Instituto Inhotim, onde acessaram esta série de obras: “contratamos o biólogo Eduardo Gomes Gonçalves, da Yamandu Soluções Ambientais, professor universitário e autor do livro *Se Não Correr é Planta*, que também está projetando o jardim botânico do Estado do Mato Grosso do Sul, em Campo Grande, e criou o de Inhotim, anos atrás.”<sup>21</sup>



Fig. 05: Árvore Geometrizada (2018), Hugo França (Facebook da Usina de Arte).



Fig. 06: Vista da usina desativada e em ruínas (Márion Strecker)

<sup>20</sup> *ibid.*

<sup>21</sup> <http://blog.fbfe.com.br/gentequefaz/familia-empresaria-converte-usina-desativada-de-acucar-e-alcool-em-usina-de-arte/>



Fig. 07: Vista panorâmica do Parque Artístico-Botânico com as obras Átrio e Eremitério Tropical, a Casa Grande (à direita) e a Usina ao fundo. (Rafael Dantas)

Uma obra que nasceu como ruína é a escultura em bronze *Tinha que Acontecer* (*Cabeça de Bandeirante*) do artista natural de São Paulo-SP Flávio Cerqueira. Foi concebida em 2016<sup>22</sup> e, portanto, não por uma imersão ou residência no contexto da usina, mas a partir da questão étnico-racial, experimentada pelo artista, que sempre realizou esculturas em massa epóxi<sup>23</sup> de forma descontraída, até descobrir Auguste Rodin no espaço do museu, aos 18 anos. O artista assume uma técnica escultórica tradicional (a mesma de Rodin), deslocando os sentidos convencionais sobre o tipo de obras de bronze que comumente homenageiam figuras heróicas da história oficial, segundo uma visão dos vencedores da história vista como triunfo progressista do ocidente.<sup>24</sup> A cabeça decapitada do Bandeirante (fig. 08), de grandes proporções (800 kg e 2,5 m de diâmetro), poderia ser algum monumento dedicado aos sertanistas, como qualquer um dos vários que estão comumente no espaço público, no entanto, é um monumento danificado a uma história colonial cujas feridas não cicatrizaram e estão presentes na própria configuração espacial da Usina de Arte (a Casa Grande em terreno elevado, a vila operária próxima aos canaviais).

<sup>22</sup> <http://flaviocerqueira.com/trabalhos/tinha-que-acontecer-2016/>

<sup>23</sup> <https://domigaleria.com.br/artigo/entrevistas/3>

<sup>24</sup> ver o restante da matéria em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/245/flavio-cerqueira>



Fig. 08: *Tinha que acontecer/Cabeça de Bandeirante*, Flávio Cerqueira, fotografia do autor

Recentemente, em dezembro de 2020, a Usina de Arte foi palco de uma polêmica que viralizou mundialmente na internet, a respeito da obra *Diva* da artista pernambucana Juliana Notari. Trata-se de uma escultura em concreto e resina de cor vermelha fogo, de 33 metros de altura, com 16 de largura e 6 de profundidade sobre uma colina do Parque Artístico-Botânico (fig. 09) que representa uma “*ferida vulva*”, motivo recorrente na obra da artista e derivado de um processo de pesquisa de mais de 20 anos<sup>25</sup>.



Fig. 09: Obra *Diva* em primeiro plano e plano geral do parque artístico-botânico.  
Fonte: Juliana Notari

Em seu processo criativo, a artista chama atenção para a dimensão do sagrado ritual feminino e para violência histórica sofrida pelo corpo feminino<sup>26</sup>, conforme explica em matéria do jornal Estado de Minas<sup>27</sup>. Outras obras trazem

<sup>25</sup> Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/artesvisuais/em-live-da-secult-pe-juliana-notari-debate-sobre-a-criacao-de-diva-e-a-relacao-entre-arte-e-liberdade/>

<sup>26</sup> <https://www.dw.com/pt-br/minha-obra-trata-da-viol%C3%Aancia-hist%C3%B3rica-no-corpo-da-mulher/a-56162904>

<sup>27</sup> A artista explica o seguinte: “A vulva tem uma questão sexual sagrada. Sempre despertou o medo (**grifo da matéria**). Quando se junta essa coisa sexual, do sagrado, um tabu na sociedade, com a terra, que é a morte, por ser para onde vamos quando morremos, se torna um trabalho que lida com traumas, medos e feridas. Quando a ferida sai de um ambiente urbano e vai para a terra, aquela proporção toma uma dimensão que mexe com placas tectônicas do ser humano”. Disponível em [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/01/05/interna\\_cultura,1225912/artista-que-criou-a-escultura-ferida-vulva-explica-sua-obra.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/01/05/interna_cultura,1225912/artista-que-criou-a-escultura-ferida-vulva-explica-sua-obra.shtml)

consigo o já mencionado paradigma da colonialidade sobre os corpos subalternos, para além da encenação de traumas históricos, como o exercido pelo patriarcado sobre o corpo das mulheres em *Diva*; as memórias da aristocracia rural na obra *Átrio*, de Marcelo Silveira, que reconstitui o pátio interno da Casa Grande; a memórias de outros sujeitos historicamente marginalizados, como a classe operária camponesa na série de monotipias de mãos de ex-funcionários da Usina sobre folhas de pagamento coletivas, *Opera hominum*, de José Rufino; a performance *Berlinda* de Carlos Mélo que, segundo o site da Usina de Arte, desdobrou-se da residência do artista onde se propôs a refletir “as torturas sofridas por escravos no instrumento que dá nome à obra. O trabalho explora essa *ferida* (grifo meu) a partir da perspectiva de liberdade e se desdobra em uma fotografia: Mélo sinaliza um tratado de paz a partir de um varal de lençóis brancos da casa-grande, fncado em uma das colinas da usina”.<sup>28</sup>



Fig.10: Detalhe de *Átrio*, Marcelo Silveira, (Fotografia do autor.)



Fig.11: *Opera Hominum* (2016), José Rufino, (André Reima)



Fig. 12: *Berlinda*, Carlos Mélo (Site da Usina de Arte /Divulgação)

<sup>28</sup> <http://usinadearte.org/artistas/>

## Considerações Finais

A coleção apresentada no MPAC Usina de Arte, foge à lógica espacial dos museus tradicionais, porém é organizada por sujeitos provenientes de uma elite econômica, portanto, o museu também não pode ser enquadrado como um museu comunitário, ecomuseu ou de território de populações tradicionais, apesar de haver um diálogo intensivo com a comunidade local dos remanescentes de operários da Usina. A Usina desenvolve diversas atividades de incentivo econômico, artístico-cultural e educativo dos moradores como pode ser conferido com a promoção de hospedagem e estabelecimentos comerciais em parceria com estes sujeitos, assim como a oferta de uma rádio comunitária, escola de música, oficinas de arte, laboratório de tecnologia e biblioteca e um atelier coletivo, onde muitos “nativos” puderam desenvolver suas poéticas, como os já citados Seu Bau e Ronaldo Tavares, tendo, inclusive suas obras incorporadas ao acervo e expostas. Apesar das atividades inclusivas e a intenção voltada à sustentabilidade, com alguma preocupação de reparação histórica e ambiental, como o reflorestamento e práticas educativas, o legado da *plantation* persiste como fonte de rendimentos, conjuntura estrutural econômica e da própria conformação da paisagem no espaço da Usina de Arte e em toda a zona da Mata Sul. Como indica Glauber Lima (2016), o paradoxo do desenvolvimento e da emancipação na Nova Museologia não consegue fugir ao arranjo da inclusão na ordem hegemônica sob controle das classes dominantes, principalmente pelo aporte financeiro que sustenta o museu-espetáculo-instragramável como atrativo turístico e do entretenimento para as massas, em detrimento do museu educativo ou comunitário. Como sugerem os artistas Yiftah Peled e Elaine de Azevedo (2021, p. 18), responsáveis pelo projeto “*Deslizes Monumentais e Sonhos Intranquilos...*” a proposição de trabalhos mais ousados que problematizam a fonte de recursos da *plantation* geralmente não é aceita nas instituições museológicas privadas, mesmo com o discurso decolonial e de reparação do passado elitista e mentor da formação dos Estados Nacionais e da narrativa dos vencedores da história oficial: “apesar de estarem abertas para abrigar temáticas políticas como o feminismo, identidade de gênero e projetos artísticos que problematizam os direitos sociais de minorias, como negro e indígenas, ainda relutam diante de propostas que criticam as estruturas econômicas que perpassem o sistema da arte”. O que também pode ser traduzido na constatação de Clarissa Diniz (2008) de que o pensamento conservador das elites restringe o campo da atividade artística e a formação do mercado nacional de arte, o reconhecimento de artistas brasileiros iniciantes e de propostas mais ousadas, portanto, passa primeiro pela instância oficial institucional.

## Referências

AZEVEDO, Elaine de; PELED, Yiftah. Deslizes monumentais e sonhos intranquilos: A estética do antropoceno. **Porto Arte Revista de Artes Visuais** v.26 n.45 Jan/Jun 2021.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1984.

BORGES, Luiz Carlos. “O Inhotim que o Outro Inhotim Engoliu”: Museu, Silêncio e Transfiguração de Memórias In: **XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB)**. João Pessoa, 26 a 30 de outubro de 2015. Disponível em <http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/view/2734/1202>.

CORRÊA, Pamela Cordeiro Marques. **Desobediência tecnológica e gambiarra: o design espontâneo periférico como caminho para outros futuros**. 2019. 131 f., il. Dissertação (Mestrado em Design)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

COSTA, Robson Xavier da. **Percepção Ambiental em Museus Paisagens de Arte Contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e em Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante**. Tese (Doutorado em Conforto no Ambiente Construído; Forma Urbana e Habitação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (ed.). **Art in the Anthropocene – Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies**. Londres: Open Humanities Press, 2015.

DINIZ, Clarissa (org.). **Crachá: aspectos da legitimação artística**. Recife: Fundaj/ Editora Massangana, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século xx)**, Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GASPAR, Lúcia. Usina Santa Terezinha. In: **Pesquisa Escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2003. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/usina-santa-terezinha> Acesso em Novembro de 2022.

GONÇALVES, José Reginaldo. O Patrimônio como Categoria do Pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica** - pesquisa, jornalismo e arte. Ano 3 - N. 5 / Abril de 2016.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 23, p. 35–57, 1994.

JESUS, Alexandro Silva de. **Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial**. Recife, Titivillus, 2019.

JOHAS, Regina. Arte na Era do Antropoceno. **Revista Arteriais (PPGARTES-UFGA)**, Pará, v. 4, n. 6, p. 142-149, 2018.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**.(do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev.2006. Disponível em [https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri\\_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf](https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf) Acesso em Novembro de 2022

LIMA, Glauber Guedes Ferreira. Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia. **Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio/MAST**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 85-106, 2014. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/330>> Acesso em Novembro de 2022

LORIMER, Jamie *The Anthro-scene: A guide for the perplexed Social Studies of Science*. **Social Studies of Science**. Sage Publications V. 47, N1, fevereiro de 2017. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0306312716671039> Acesso em Novembro de 2022.

MALHÃO, Rafael da Silva. Práticas desviantes: da gambiarra a desobediência tecnológica, quebrando a sócio-lógica do capital. **Seminários Temáticos da V Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**. Seção ST 6 – Técnicas, artefatos e controvérsias. v. 2 n. 2 (2015), Disponível em <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1372> Acesso em Novembro de 2022.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 32 n° 94 junho/2017.

MOORE, Jason (org.). **Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo**, organizado. São Paulo: Elefante, 2022.

OLIVEIRA, Aristides; BEZERRA, Amílcar. Nos trópicos de Pernambucâncer: intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife. *Desenredos*, ano IV, n. 15, Teresina, p. 01-16, nov.-dez. 2012.

PANTA, Rômulo Luiz Silva **O Processo De Monopolização Do Território Pelo Capital Financeiro Nos Assentamentos Rurais Da Reforma Agrária Em Sapé-Pb** Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)Encantos Modernos: Histórias da Cidade do Recife na década de vinte**. Recife: Fundarpe, 1997.

SIMMEL, Georg. A Ruína. In: Ana Luiza Andrade et al. (org.). **RUINOLOGIAS: ensaios sobre destroços do presente**. Florianópolis: Edufsc, 2016.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB/Mil Folhas, 2019.;

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antônio (org.). **O Espaço da Diferença**. Campinas: Papiros, 2000, pp.80- 103.