

Robson Xavier da Costa (Org.)

(RE) **EXIS  
TEN  
CIAS**

**30º**

Encontro  
Nacional  
da Anpap

E-BOOK

Robson Xavier da Costa (Org.)

# (RE)EXISTÊNCIAS

E-BOOK

**30º Encontro Nacional da ANPAP 2021**

João Pessoa, Paraíba, Brasil  
Setembro 2022

**30º**  
Encontro  
Nacional  
da Anpap

27 A 30 DE SET. E  
01 DE OUT. DE 2021  
FORMATO ONLINE



(RE) EXIS  
TEN  
CIAS *anpap*

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

E56e Encontro Nacional da ANPAP (30. : 2021 : João Pessoa, PB)  
30º Encontro Nacional da ANPAP [recurso eletrônico] : (Re)Existências : 27 a 30 de setembro e 01 de outubro de 2021 : formato online / Robson Xavier da Costa (Org.) – João Pessoa: Editora do CCTA, 2022.

Recurso digital (3 MB)  
Formato: ePDF  
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader  
ISBN: 978-65-5621-277-7

1. Artes Visuais – Congressos. I. ANPAP – Encontro Nacional. II. Costa, Robson Xavier da. III. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 7.01(048.3)

Elaborada por: Susiquine R. Silva CRB 15/653

# **(Re)Existências**

## **30º Encontro Nacional da ANPAP – 2021**

João Pessoa – Paraíba - Brasil

### **DIRETORIA DA ANPAP (2021 - 2022)**

Presidente

**Dr. Robson Xavier da Costa.**

Vice-Presidenta

**Dr<sup>a</sup>. Madalena de Fátima Zaccara Pekala.** PPGAV

UFPB-UFPE/CAC/UFPE.

1a Secretária

**Dr<sup>a</sup>. Maria Betânia e Silva.** PPGAV UFPB-

UFPE/CAC/UFPE.

2a Secretária

**Dr<sup>a</sup>. Maria Emilia Sardelich.** PPGAV UFPB-

UFPE/CCHLA/UFPB.

1o Tesoureiro

**Dr. Hermes Renato Hildebrand.**

PPGAV/IAR/UNICAMP.

2a Tesoureira

**Dr<sup>a</sup>. Teresinha Maria de Castro Vilela.** ANPAP.

## **CONSELHO DELIBERATIVO DA ANPAP (2021 - 2022)**

Presidenta

**Dr<sup>a</sup>. Madalena de Fátima Zaccara Pekala.** PPGAV  
UFPB-UFPE/CAC/UFPE.

Ex-Presidentes

**Dr. José Afonso Medeiros Souza**  
(PPGARTES/ICA/UFPA).

**Dr. Cleomar de Sousa Rocha** (PPGACV/FAV/UFG).

### **Representantes dos Comitês Associativos**

CC – Comitê de Curadoria

**Dr. Francisco Eduardo Coser Dalcol.**  
PPGAV/IA/UFRGS. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Mirtes Cristina Marins de Oliveira.** PPG  
Design/UAM. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Franciele Filipini dos Santos.** PPGAV/IdA/UnB.  
(Suplente).

CEAV – Comitê de Educação em Artes Visuais

**Dr<sup>a</sup>. Lucia Gouvêa**  
**Pimentel.** PPGARTES/EBA/UFMG. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Ana Luiza Ruschel**  
**Nunes.** PPGE/SECIHLA/UEPG. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Leda Maria de Barros**  
**Guimarães.** PPGACV/FAV/UFG. (Suplente).

CHTCA – Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte  
**Dr. Shannon Figueiredo de Souza Botelho.** DAV/CP  
II. (Titular).

**Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire.** PPGAV/EBA/UFBA.  
(Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Tatiana da Costa Martins.** PPGAV/EBA/UFRJ.  
(Suplente).

CPCR – Comitê de Patrimônio, Conservação e  
Restauro

**Dr<sup>a</sup>. Maria Herminia Olivera Hernández.**  
PPGAV/EBA/UFBA. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Rosangela Marques de Britto.**  
PPGARTES/ICA/UFPA. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Marilene Corrêa Maia.** BAP/EBA/UFRJ.  
(Suplente).

CPA – Comitê de Poéticas Artísticas

**Dr<sup>a</sup>. Luisa Angélica Paraguai Donati.**  
PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC Campinas.  
(Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Vera Lucia Didonet Thomaz.** ANPAP. (Titular).

**Dr<sup>a</sup>. Janice Martins Sitya Appel.** ILA/FURG.  
(Suplente).

# SUMÁRIO

<b>DIRETORIA DA ANPAP (2021 - 2022)</b>	
<b>(RE)EXISTÊNCIAS ANPAPIANAS: MÚLTIPLOS CAMINHOS DA PESQUISA EM/SOBRE ARTES VISUAIS</b>	
Robson Xavier da Costa .....	1
<b>ICONOGRAFIAS DAS (IN)DIFERENÇAS: CONTRADIÇÕES DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NA (RE)CONFIGURAÇÃO DA MODERNIDADE</b>	
Afonso Medeiros .....	10
<b>PRECONCEITOS SE VENCE COM NARRATIVAS RESTAURADORAS DO EGO. OU É TEMPO DE (DES) PRECONCEITUAR</b>	
Ana Mae Barbosa .....	37
<b>OS SACUDIMENTOS: A REUNIÃO DAS MARGENS ATLÂNTICAS</b>	
Ayrson Heráclito .....	71
<b>NARRATIVAS ASIÁTICAS NA HISTÓRIA DA ARTE — RAÇA, GÊNERO E DECOLONIALIDADE</b>	
Caroline Ricca Maruyama Lee.....	79
<b>SOMOS OS QUE FORAM: 10 ANOS DE ARTE E MEMÓRIA DO COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS</b>	
Alexandre de Albuquerque Mourão .....	81
<b>FRENTE 3 DE FEVEREIRO: UMA CARTOGRAFIA HISTÓRICA</b>	

Iramaia Gongora e Eugênio Lima .....	103
<b>(RE) EXISTENCIAS EN MUNDOS TRANSESPECIE</b>	
Iliana Hernández-García .....	123
<b>TECNOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS, ECOSISTEMAS, ARTES E REDES ANPAPIANAS</b>	
Lucia Gouvêa Pimentel .....	134
<b>NEOLIBERALISMO, PEDAGOGÍA DEL ODIO Y CORONAVIRUS</b>	
Nora Merlin .....	144
<b>SEMENTES DE ALGODÃO ENRAIZADAS NO ATLÂNTICO - A NUDEZ DE QUEM SE PROCURA ANTI-COLONIAL</b>	
Rita Rainho .....	156
<b>ANPAP EM TEMPOS DE DECOLONIZAÇÃO: DUAS AÇÕES POÉTICAS</b>	
Viga Gordilho.....	181
<b>COMITÊ DE CURADORIA DA ANPAP: POR UMA COMPREENSÃO ABARCADORA E AMPLIADA DO QUE POSSA SER A CURADORIA</b>	
Francisco Dalcol; Mirtes Marins de Oliveira .....	209
<b>(RE)EXISTÊNCIAS E EXISTÊNCIAS: BALANÇOS PROVISÓRIOS DO COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE</b>	
Tatiana da Costa Martins; Luiz Freire; Shannon Botelho.....	215
<b>AUTORAS/ES.....</b>	226



# **(RE)EXISTÊNCIAS ANPAPIANAS: MÚLTIPLOS CAMINHOS DA PESQUISA EM/SOBRE ARTES VISUAIS**

## **ANPAPIAN (RE)EXISTENCES: MULTIPLE PATHS OF RESEARCH IN/ON VISUAL ARTS**

Robson Xavier da Costa  
Presidente da ANPAP (Gestão 2021-2022)

A Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), completou 34 anos em 2021, durante a realização do seu 30º Encontro Nacional da ANPAP – (Re)Existências – em João Pessoa, Paraíba, Brasil, o primeiro Encontro nacional foi realizado em 1988, em São Paulo, sob a presidência do Prof. Walter Zanini.

A associação realiza anualmente o Encontro Nacional sob coordenação da diretoria em exercício e os Encontros Regionais, sob a responsabilidade dos representantes regionais por Estados, que são eleitos



em assembleia geral, com mandatos de dois anos. Esses encontros tem reunido e publicado pesquisas em/sobre artes visuais concluídas e em desenvolvimento feitas em praticamente todos os estados brasileiros.

Na ANPAP contamos com associadas/os/es de todas as regiões do país e de praticamente todos os estados da federação. Como associação de pesquisa temos o objetivo de fomentar o estímulo e o desenvolvimento da pesquisa em/sobre artes visuais no país, além de promover sua difusão por meio das mídias disponíveis. Segundo nosso estatuto social a ANPAP deve:

- I. Reunir e congregar pessoas físicas e jurídicas ligadas à pesquisa em artes plásticas e visuais no País;
- II. Promover regularmente encontros de pesquisadores dedicados às artes plásticas e visuais, tanto em âmbito nacional como regional e/ou estadual, destinados à comunicação e divulgação das pesquisas desenvolvidas pelos associados em particular, e pesquisadores e profissionais em geral;
- III. Promover e apoiar a realização de cursos, seminários, exposições, publicações e reuniões diversas sobre os temas de estudos e pesquisas relacionados com seus objetivos;
- IV. Divulgar as atividades desenvolvidas pela Associação;
- V. Colaborar com entidades públicas e privadas em programas relativos às pesquisas em artes



- plásticas e visuais, por meio de parcerias e assessorias;
- VI. Promover contatos, convênios e intercâmbios com entidades congêneres, órgãos federais, estaduais e municipais e entidades de caráter privado, nacionais e internacionais;
  - VII. Apoiar o desenvolvimento das pesquisas em artes plásticas e visuais em todos os níveis e instâncias pertinentes à pesquisa na área. (ANPAP, 2016, s/p).

Nas reuniões da diretoria da Gestão 2021-2022, ao planejarmos o 30º Encontro Nacional da Anpap – (Re)Existências – realizado em 2021, em sistema remoto, resolvemos discutir os impactos da Pandemia do Covid-19 no campo da pesquisa em/sobre artes visuais no Brasil, considerando a migração forçada das universidades e centros de pesquisas públicos e privados do regime presencial para o modo remoto (on-line) desde março de 2020.

Algumas universidades públicas e institutos federais tiveram maior resistência ou dificuldades em estabelecer a migração do modo presencial para o remoto, atrasando semestres e parando os laboratórios de pesquisa, mas por fim, cedo ou tarde todas as universidades públicas e privadas aderiram as aulas remotas durante a Pandemia. A área de artes visuais está ligada à pesquisa experimental, principalmente a linha de poéticas visuais, bem como a necessidade de acesso aos acervos de arte e



documentais físicos, sendo diretamente impactada pelo fechamento dos espaços de laboratórios e ateliês, museus e instituições culturais, bibliotecas e acervos públicos em todo o país.

Os museus e instituições culturais, campo fundamental para a pesquisa em/sobre artes visuais, também fecharam suas portas entre 2020 e 2021. Boa parte deles investiu e migrou para o universo virtual, divulgando seus acervos, realizando exposições temporárias e permanentes, pela internet, realizando também cursos, formações e mediações culturais online, etc.

Embora a digitalização de acervos e arquivos não seja algo novo, essa prática foi rapidamente acentuada durante a Pandemia, garantindo a possibilidade da continuidade ou realização de pesquisas em bancos de dados virtuais. Isso favoreceu o acesso aos/as pesquisadoras/es de localidades do país que não teriam oportunidade de trabalhar nos acervos e arquivos presenciais.

Em (Re)Existências abordamos de maneira ampla diferentes perspectivas sobre a pesquisa em/sobre artes visuais na América Latina, incluindo o Brasil, a Colômbia, a Argentina e também na África, envolvendo: relações entre arte e política, decolonialidade e diversidade culturais, mundos transespécies, leituras críticas sobre o avanço do neoliberalismo e a pedagogia do ódio; questões



políticas dos coletivos artísticos; diáporas afro-atlântidas, preconceitos contra as mulheres artistas e contra a arte/educação; invisibilidade da produção das artistas nipo-brasileiras; feminismos plurais na arte, ecossistemas estéticos; reflexões e práticas artísticas decoloniais, etc.

**Afonso Medeiros** desenvolveu uma análise sobre a iconografia das (in)diferenças na história da arte, em uma perspectiva decolonial, revisitando referências e imagens e questionando os cânones oficiais.

**Ana Mae Barbosa** abordou os preconceitos contra as mulheres pesquisadoras na área de artes visuais e de arte/educação no Brasil, a partir da sua experiência no Museu de Arte Contemporânea (MAC) e na Escola de Comunicação e Arte (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Descrevendo a luta para consolidar uma área como campo de pesquisa.

**Ayrson Heráclito** abordou os sacudimentos, prática realizada todos os dias nas cidades da Bahia e no Recôncavo por pessoas ligadas às religiões de matriz africana, analisando a diáspora afro-atlântida, partindo de duas performances intituladas Sacudimento da Casa da Torre e o Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée, realizadas em margens opostas do Atlântico.

**Caroline Ricca Lee** abordou a questão da necessária revisão na história da arte, da diversidade asiática



abrangendo diferentes raças, etnias e culturas, visando minimizar a discriminação racial e misoginia, na qual mulheres asiáticas são hiperssexualizadas e representadas diante de um imaginário hegemônico como submissas desde o séc. XIX.

**Alexandre Mourão** representante **do Coletivo Aparecidos Políticos**, de Fortaleza, Ceará, abordou a trajetória do coletivo nos 10 anos de atividade, fomentando a possibilidade do ativismo como ato político e de contestação, diante do atual cenário político do país e na luta para manter viva a memória dos desaparecidos políticos brasileiros.

A **Frente 3 de Fevereiro**, representada por **Iramaia Gongora e Eugênio Lima**, analisaram o papel da arte no combate e enfrentamento ao racismo estrutural do país, por meio de intervenções urbanas, usando táticas de guerrilhas atuando no campo da imaginação, simbólico, mas também na ação urbana.

**Iliana Hernández-Garcia** abordou na conferência de abertura do encontro, os mundos transespécies, se perguntando como as artes podem proporcionar uma imersão nos mundos que nos rodeiam, sejam esses biológicos ou inorgânicos? Buscando respostas a partir dos estudos transespécies (Dooren, Kirksey, Munster, 2016), que propõem pesquisas que abordem as relações entre espécies, se perguntando o que é a vida? E como dissolver as fronteiras entre o vivo e o não vivo?



**Lúcia Pimentel** analisou alguns conceitos aplicados ao campo da pesquisa em/sobre artes visuais, partindo da sua experiência na ANPAP e como pesquisadora. Abordando os conceitos de: ecossistemas estéticos e de redes contemporâneas, relacionando os diversos mundos humanos e inumanos com as novas tecnologias.

**Nora Merlin** abordou na conferência de encerramento do encontro, “o neoliberalismo, a pedagogia do ódio e o coronavírus”. Afirmando que o neoliberalismo não é possível sem uma pedagogia do ódio, que propuz e transmite um veneno violento e contagioso que se entranha na cultura, avança por meio das redes sociais, se difunde pelos meios de comunicação e se impõe aos diversos aspectos da vida social. Estimulando o ódio, a difamação, denegrindo, difamando, depreciando as pessoas fora das classes dominantes, demonizando a política, os imigrantes e os dirigentes populares, impondo verdades absolutas contra a democracia, fomentando a discórdia e impondo o totalitarismo.

**Rita Rainho** em suas reflexões, abordou sua experiência como mulher negra e artista/educadora/investigadora na África, partindo de Cabo Verde, sua terra natal. Demarcando suas contribuições a partir da sua herança ancestral, que parte dos pais biológicos, dos companheiros/as de esquerda, que ajudaram a formar um pensamento anti-colonial, anti-capitalista, feminista, negro e ecológico.



**Viga Gordilho**, abordou suas concepções decoloniais como artista e investigadora, a partir das suas vivências na Bahia, em Salvador e no Recôncavo Baiano, na África, em Portugal e como docente da graduação e pós-graduação em artes visuais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), partindo das suas propostas poéticas na criação de seus trabalhos que reúnem memórias e vivências partilhadas coletivamente.

**Francisco Dacol e Mirtes de Oliveira**, apresentaram um panorama do Comitê de Curadoria da ANPAP, durante o 31º Encontro Nacional da Anpap – (Re)Existências – em 2021, a partir da expansão do campo de pesquisa em curadoria, que tem promovido valiosos debates e pesquisas em todo o país, descrevendo a importância dos trabalhos apresentados e publicados nos anais da ANPAP para a área de conhecimento.

**Tatiana Martins, Luiz Freire e Shannon Botelho** apresentaram um panorama do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte (CHTCA) da ANPAP, durante o 31º Encontro Nacional da Anpap – (Re)Existências – em 2021 – demonstrando como o CHTCA está atento às questões emergentes do país e do mundo, e ao papel das artes visuais nos momentos de crise e pandemias.

Neste livro deixamos a partir dos textos publicados o registro de algumas das conferências e mesas-redondas realizadas durante o 31º Encontro Nacional



da ANPAP – (Re)Existências – objetivando compartilhar saberes e fomentar novas e continuadas pesquisas em/sobre artes visuais no Brasil, em diálogo com pesquisas internacionais.

## Referência

ANPAP. **Estatuto Social**. Porto Alegre – RS: Assembleia Geral Ordinária, 30 de setembro de 2016. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anpap/sobre-a-anpap/estatuto-social/>. Acesso em: 12 setembro 2022.



# **ICONOGRAFIAS DAS (IN)DIFERENÇAS: CONTRADIÇÕES DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NA (RE)CONFIGURAÇÃO DA MODERNIDADE**

## **ICONOGRAPHIES OF (IN)DIFFERENCES: CONTRADICTIONS OF ART HISTORIOGRAPHY FOR THE (RE)CONFIGURATION OF MODERNITY**

Afonso Medeiros

### **Premissas**

Advertindo que “nenhuma técnica tem produzido sempre obras com valor artístico” e que “uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal”, Giulio Carlo Argan afirmou que “a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de valores” e que “o contributo da história da arte para a história da civilização é fundamental e indispensável” (Argan, 1992, pp. 13-14). Ora, a história da arte assim concebida é tanto história da cultura material (então



vista como significante), quanto da cultura imaterial posta, assim, como significado mais ou menos motivado pelo significante material. Ou melhor: uma história que, ao reivindicar a indissociabilidade entre o material e o imaterial da experiência artístico-estética, faz com que o imaterial ressignifique constantemente o material e vice-versa, num jogo dinâmico de (re)constituições recíprocas que perpassa tanto a produção quanto a mediação e a recepção do trabalho artístico. Este princípio expresso por Argan, tomado como mote epistêmico, é quase uma causa pétrea da historiografia da arte, mesmo para as tendências feministas, anticoloniais e antirracistas da historiografia recente da arte.

Sendo uma disciplina sistematizada paulatinamente por europeus no bojo da chamada modernidade que vai de meados do século XV a meados do século XX, arte é, *a priori*, um valor encarnado pelas consciências euro-ocidentalizadas. O problema, como sabemos, não está no fato dessa consciência perceber uma obra como *de arte*, mas na pretensão de que essa mesma consciência, tratando de valores encarnados segundo os condicionamentos históricos circunscritos em dada cultura (no caso, a europeia expandida no processo de colonização), julgue-se universal e doadora de civilização.

Foi esse justamente o motivo que fez com que as obras africanas e ameríndias que chegaram ao continente



européu como butim colonial não fossem consideradas “de arte” (apesar do “talento de artesãos” não europeus para a reprodução das estéticas europeias) e só fossem reconhecidas enquanto tal muito recentemente. Sempre houve, obviamente, filósofos, críticos e historiadores da arte que justificaram esse não reconhecimento com o fato de que muitas culturas (sobretudo as ágrafas) africanas e ameríndias não tinham nem mesmo um vocabulário artístico-estético para definir seus bens simbólicos, a exemplo de *tékne*, *mimesis*, *póiesis* ou *ars*.

Ora, *tékne*, *mimesis*, *póiesis* e *ars* têm, em suas origens greco-latinas, significados muito mais amplos do que aqueles que lhe foram agregados pelo neoplatonismo renascentista e que, em larga medida, ainda sustentam a noção de arte que operacionaliza o sistema contemporâneo. Por um outro lado, a ideia de arte como valor foi o que permitiu a própria revisão historiográfica europeia, tornando-o elástico o suficiente para abarcar *a posteriori* desde a produção das culturas ágrafas do neolítico até a produção das culturas próximas do Mediterrâneo na antiguidade. Dito de maneira mais precisa – e eis uma das contradições –, a elasticidade dessa *episteme* proporcionou a genealogia evolutiva da arte na Europa e em suas vizinhanças, mas tal plasticidade conceitual foi quase sempre negada ou subsumida na constituição de uma genealogia da produção artística da África, da Ásia e das Américas.



O reconhecimento da produção dos não europeus como arte é um fenômeno tardio, quase da chamada pós-modernidade. James Clifford, referindo-se à exposição *Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* ocorrida no MoMA de Nova York entre setembro de 1984 e janeiro de 1985, foi dos primeiros a meter o dedo na ferida:

O fato de que, abruptamente, em algumas décadas, uma grande parte dos artefatos não ocidentais tenha finalmente sido redefinida como arte é uma mutação taxinômica que *conclama a um debate histórico crítico*, não uma celebração. (CLIFFORD *apud* DAGEN, 2019, p. 10; grifos nossos).

Considerando que aquela exposição curada por Willian Rubin ainda evidencia o “tribal” não necessariamente como valor epistêmico para a sensibilidade estética ocidental e seguindo as pegadas de James Clifford, Philippe Dagen explicita:

Se tomamos o ponto de vista daquilo que Clifford designa como “artefatos não ocidentais”, a difusão desse discurso, sob formas acadêmicas ou resumidas, *os mantém sob a autoridade da cultura ocidental*, à qual eles devem a promoção à categoria artística no Ocidente, o que



condicionaria sua percepção. “O primitivismo modernista é uma questão ocidental florescente”, escreve Clifford. (DAGEN, 2019, p. 11, grifos nossos).

Insistindo que o primitivismo é operado pelo moderno como seu contrário – um “contrário” para consumo próprio –, Dagen complementa:

[...] porque a colonização e o racismo determinam em grande parte o tipo de olhar e de julgamento que os europeus dirigem a esses objetos, inclusive o da maioria, senão totalidade, dos antropólogos e historiadores das religiões. (DAGEN, 2019, p. 11).

Isto posto por um professor, crítico e historiador da arte europeu, não cabe dúvidas que as premissas historiográficas da arte se encontram no caldeirão dos debates anticoloniais e antirracistas capitaneados sobretudo pelos descendentes das antigas colônias europeias na Ásia, na África e nas Américas. Desta maneira, já podemos sublinhar um dos motes desta investigação: colonialismo e racismo determinam os juízos de valores artísticos e estéticos que os europeus aplicaram às artes não europeias. Consequentemente, cabe a pergunta: como e em que medida as culturas



originárias das Américas, da África e da Ásia deglutiram e/ou resistiram a esses juízos durante o processo de colonização?

Voltando um pouco mais no tempo, um diálogo envolvendo o poeta, ensaísta e crítico literário inglês Samuel Johnson (1709-1784) e seu biógrafo escocês James Boswell (1740-1795), nos dá bem a medida da autoestima civilizatória europeia em pleno século do Iluminismo:

Johnson chamou os chineses de bárbaros.  
BOSWELL – O Senhor há de excetuar os chineses.

JOHNSON – Não, Senhor.

BOSWELL – Eles não possuem artes?

JOHNSON – Eles têm cerâmica.

BOSWELL – O que diz o Senhor dos caracteres da língua deles?

JOHNSON – Eles não têm alfabeto, Senhor. Não foram capazes de fazer o que todas as nações fizeram.

BOSWELL – Há mais saber em sua língua do que em qualquer outra, em razão do número imenso de seus caracteres.

JOHNSON – Ela só é mais difícil, por causa de sua rudeza. Também dá mais trabalho derrubar uma árvore com uma pedra do que com um machado. (BOSWELL *apud* HAVELOCK, 1996, p. 9).



Este diálogo entre amigos na Inglaterra oitocentista expressa preconceitos embutidos na percepção artístico-estética das elites intelectuais e econômicas europeias numa época em que não só a Inglaterra, mas também a Holanda, a França, a Espanha e Portugal estavam completamente engajadas na empreitada colonial e escravagista. Ainda sob o ponto de vista histórico, Simon Gikandi assinala que foi justamente no século XVIII que a escravidão e a cultura do gosto transformaram o cenário cultural da Europa e das Américas: “Foi na era do Iluminismo que a escravidão parecia ser anacrônica em relação a como os europeus modernos imaginavam eles mesmos e suas sociedades” (GIKANDI, 2011, p. 15).

Um fenômeno similar se verificou no século seguinte com o japonismo. Enquanto os Estados Unidos forçavam a abertura comercial do Japão às “nações amigas” e a sociedade japonesa experimentava uma ocidentalização sem precedentes, os artistas europeus do impressionismo e do pós-impressionismo regalavam-se com uma nova lufada estética proporcionada sobretudo pelas gravuras *ukiyo-e*, então vistas como decadentes pelos próprios japoneses diante da massificação das técnicas e das estéticas europeias, ou seja, o que era “novo” para os ocidentais, logo tornou-se “decadente” para os não europeus, obrigados a confrontarem suas tradições estéticas com a ideia de modernidade artística dos colonizadores.



Entretanto, nesse *modus operandi* da evolução da modernidade artística europeia insuflada pelo contato com a arte não ocidental, havia não poucas idiossincrasias, o que fez com que Dagen (2019), acertadamente, diferenciasse “exotismo” de “primitivismo” – aquele mais ligado aos artefatos do Extremo Oriente e este mais afeito aos do Novo Mundo e da África. Assim, nem todo colonialismo estético trabalhou sempre com a chave do primitivismo. Nos contatos com as artes do Oriente (próximo ou distante) a chave do exotismo vem de longa data, tal como expressado por Edward Said (1935-2003):

O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. [...] O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da



Europa. O oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, *imagística*, doutrina e até burocracias e estilos” coloniais. (SAID, 1990, pp. 13-14; grifos nossos).

Não à toa, o título da obra de Philippe Dagen é “Primitivismos: uma *invenção* moderna”, enquanto a de Edward Said tem como título “Orientalismo: o Oriente como *invenção* do Ocidente”. A partir destas diatribes de Said e Dagen, pode-se perceber, além de um orientalismo (aqui estendido ao extremo oriente), um africanismo e um americanismo que servem ao Ocidente “como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste” (Said, *idem*).

Dando mais um salto temporal, uma das provas mais candentes da contiguidade das ideias de arte, estética, estilo, nação e raça na estruturação epistêmico-metodológica da História da Arte nos é dada por um de seus mais célebres tutores, aqui comentado por Éric Michaud:

“Conciernente a la fisionomía [*Bildung*] de los hombres, escribía Winckelmann, nuestro ojo nos persuade de que el alma, así como el carácter de uma nación, está siempre impressa sobre el rostro”.



Agregaba casi de inmediato que el arte, en la Antigüedad, había “tomado la figura [*Gestalt*] de la fisonomía de los hombres” del mismo modo que en la época moderna. De modo que si el alma y el carácter de una nación eran visibles y legibles en el rostro de los hombres, ellos se daban necesariamente a leer también en los objetos artísticos que reflejaban esos rostros. La interpretación “étnica” – es decir, nacional o racial – de las obras de arte había encontrado su fundamento en la fisiognomía. A su vez, esta proporcionaba a la antropología sus criterios de evaluación estética. (MICHAUD, 2017, pp. 114-115).

Este tipo de identificação entre estética, nação e raça, já contestada inclusive entre historiadores euro-americanos desde os anos 1930 (Meyer Schapiro, por exemplo, também citado por Michaud), nada mais seria do que uma daquelas curiosidades da história das ideias estéticas a serem guardadas no fundo dos escaninhos historiográficos, não fosse seu autor uma das celebridades fundantes da própria disciplina, influente nas gêneses acadêmicas tanto da história quanto da antropologia da arte.

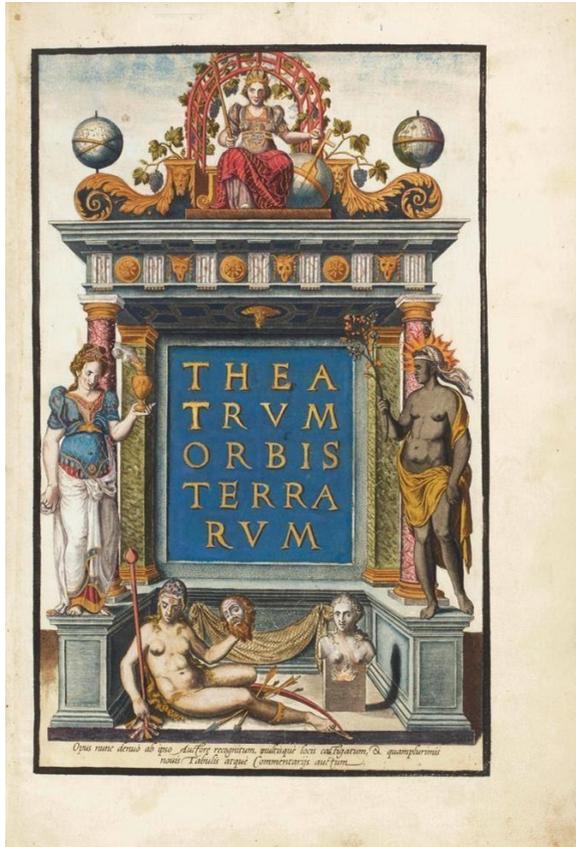


Figura 1: ORTELIUS, Abraham (1527-1598). Frontispício do *Theatrum orbis terrarum*. Antuérpia, Anthonis Coppens van Diest, 1573. De 1570 (ano da primeira edição) até 1612, esta compilação de mapas de diversos cartógrafos feita por Ortelius (ele mesmo cartógrafo e desenhista) teve 42 edições em 7 idiomas (latim, inglês, alemão, flamengo, francês, espanhol e italiano).



Na verdade, o historiador prussiano Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), um apaixonado helenista que concebeu sua teoria estética num momento em que a própria Prússia tencionava participar mais decididamente dos destinos intelectuais, econômicos e políticos globais capitaneados pelo consórcio euro-ocidental, sintetizou em termos nacionalistas e racialistas uma ideia de identidade europeia oriunda da cultura greco-romana que já tinha se tornado evidente nas alegorias iconográficas dos continentes – tema recorrente na pintura, na escultura e na gravura desde o *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Mundo, 1570) do flamengo Abraham Ortelius, passando por não poucos artistas famosos como Rubens e Tiepolo e ainda visível nas exposições universais da segunda metade do século XIX. Nelas, a alegoria da Europa, ostentando seus signos civilizatórios (artes incluídas), invariavelmente rouba a cena; a Ásia, ora caracterizada com o oriente próximo e ora com o extremo oriente conforme avança o colonialismo europeu, é mais ou menos representada com alguma condescendência civilizatória, enquanto a África, a América e a Oceania (esta, a partir do século XIX) quase sempre são caracterizadas como exóticas, primitivas ou meras fornecedoras de commodities.

Em contrapartida, Adolfo Colombres soube sintetizar a falácia do universalismo da Estética e da História da Arte, ambas nascentes ou no berço naquele século XVIII:



Se pueden considerar indudables méritos de Occidente el haber comenzado a reflexionar sobre los distintos temas que abarcan los campos del arte y la poética ya con los pré-socráticos, y definido, en el año 1750, un cuerpo conceptual al que Baumgarten denominó *Estética*, afirmándolo como una rama legítima de la filosofía. Sin embargo, dicha civilización *no utilizo tan notable ventaja para avanzar en la formulación de una teoría de validez universal*. En vez de someter a sus conceptos y modelos a la prueba de la realidad, confrontándolos con los otros pueblos para determinar sus convergencias y divergências, como marca el espíritu científico, prefirió exportarlos de un modo acrítico y hasta imponerlos como un discurso único. Y lo sigue haciendo aun en estos tiempos, en los que el aire promíscuo de la globalización exige abrir ventanas a la alteridad. (COLOMBRES, 2004, p. 7; grifos nossos).

Com um universalismo de fachada que não se coadunava nem mesmo com o espírito científico da época, mas que tentava disfarçar a autoestima imperialista europeia, toda uma iconografia destinada a apoiar acriticamente o regime artístico-estético que redundou na ideia de belas artes foi construído,



exportado e assimilado no bojo da modernidade/colonialidade. Nessa perspectiva de uma imaginária euro-ocidental sobre a produção artístico-estética dos não europeus constituída por e passo com a noção de modernidade, há que se confrontar a própria configuração disciplinar da História da Arte.

Percorrendo as metodologias historiográficas da arte constituídas ao longo dos últimos cinco séculos, José Fernández Arenas (1990), identifica pelo menos seis metodologias (ou modos) da historiografia da arte: 1) A história da arte como ciência das fontes (inclusive literárias) e dos documentos; 2) A história da arte como história dos artistas (inclusive psicoanalítica) e das gerações de artistas; 3) A história da arte como história dos feitos históricos (empirismos estéticos, mídias e nacionalismos); 4) A história da arte como história dos estilos e das formas; 5) a história da arte como história das ideias e das imagens (iconologia); e 6) A história da arte como sociologia da arte. Mesmo exposta desta maneira resumida, não é difícil perceber a presença de Vasari, Winckelmann, Wölfflin, Riegl, Panofsky, Gombrich e Hauser nas raízes dessas categorias. Diante desta nada surpreendente garmanofonia das metodologias do campo disciplinar, poderíamos até parafrasear Caetano Veloso afirmando: “Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer algum textão; está provado que só é possível historiografar em alemão”.



Por seu turno, Giulio Carlo Argan (1992) é mais sintético e rastreia quatro métodos: o formalista, o sociológico, o iconológico e o estruturalista – nenhuma palavra sobre o método antropológico que Franz Boas vinha defendendo desde o início do século XX. Sem esquecer que essas classificações também se encontram histórica e esteticamente condicionadas, nem Argan e nem Arenas conseguem ver claramente, a princípio, a história da arte como história da cultura visual, tendência reexplorada por Warburg a partir de Burckhardt e de Boas, mas que se desenvolveu até recentemente mais na exploração antropológica do legado de Boas do que na exploração interculturalista do legado de Warburg. Entretanto, Maurizio Fagiolo (1992) sumariza as metodologias encarando-as como evolução da história das ideias enalacradas na história da arte, nos seguintes termos: 1. Das *vite* às bases da estética; 2. Do Idealismo ao Positivismo; 3. A pura-visualidade da Escola de Viena; 4. O método do perito; 5. História da imagem e da cultura a partir do Instituto Warburg; 6. Psicologia da visão e estruturalismo; 7. O método sociológico.

Enquanto Arenas e Argan ensaiam categorias metodológicas gerais sem muita preocupação com o percurso histórico consequente, Fagiolo faz justamente o contrário: percebe as categorias gerais a partir de uma evolução histórica das ideias. Nesse percurso diacrônico, pode-se apreender aquelas concepções categóricas da metodologia da história da



arte que acompanharam o século XX oscilando entre a ênfase na arte como linguagem (forma, conteúdo e estrutura, na produção e na recepção) e a ênfase na arte como produção e recepção sociocultural. Na primeira ênfase, uma tentativa de extrair da vida histórica da arte princípios de cientificidade – tendência hoje abarcada pela Neuroestética. Na segunda ênfase, a arte cuja historiografia não pode fugir dos aportes e das fricções oriundas do confronto com outras áreas das ciências da cultura.

Nas sistematizações metodológicas de Argan, Arenas e Fagiolo, todas escritas na virada dos anos 1970 para os anos 1980 do século passado, não se encontra nenhuma palavra sobre, por exemplo, a historiografia artística praticada há séculos pelos chineses. Justamente nessa época em que os preconceitos estéticos ainda se encontram dissimulados nas teorias e metodologias historiográficas, uma intelectual latino-americana expõe as entranhas e as origens dessa dissimulação, reportando-se às gêneses europeias da modernidade:

En el siglo XV, las sociedades de Europa occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra*



*de arte*. Esos conceptos predominaron durante cinco siglos, hasta nuestra época en que comienzan a ponerse en duda, y fueron impuestos progressivamente a otras civilizaciones em base a una superioridade técnica. Productos de una peculiar situación histórica y social, portadores de una particular cosmovisión no eran, ni son, lo suficientemente amplios como para poder incluir fenómenos de una cosmovisión diferente o incluso contradictória. (OCAMPO, 1985, p. 9; grifos da autora).

Nestes dois parágrafos, a professora e historiadora argentina Estela Ocampo resume não só a necessidade de revisão historiográfica da arte a partir de uma “cosmovisão diferente e inclusive contraditória”, como também evidencia uma atitude anticolonial que antecede as discussões sobre estética decolonial em pelo menos uma década.

Através do estado da arte acima exposto, as premissas nos levam à questão que serve de primeiro dispositivo da presente investigação: a recente assunção de artefatos outrora tratados como etnográficos ao status de obra de arte no sistema e no mercado contemporâneo de arte tem produzido uma reconfiguração dos critérios e das categorias operacionalizadas pela História da Arte, sem que essa



reconfiguração seja refutada como revisionista ou anacrônica? Porque, então, Inaga Shigemi e Hamid Dabashi, dentre outros, têm levantado as seguintes questões:

Porque é que a filosofia europeia é “filosofia”, mas a filosofia africana é etnofilosofia, da mesma forma que a música indiana é etnomúsica? (DABASHI, 2017, p. 77).

É fácil falar sobre “deslocamento” (como James Clifford faz), “heterotopia” (como Michel Foucault), ou “contingência” (como no termo de Richard Rorty), mas, vivenciá-lo é bem diferente. Pelo menos, falando linguisticamente, e pelo menos para algum tipo de tradução intercultural de consciência oriental filológica, a utopia da História da Arte Global pode perpetuamente estar orbitando em paralelo ao local elusivo de uma elipse cujos dois centros são o Ocidente e os chineses. (INAGA, 2011, p. 84).

A partir destas percepções de Dabashi e Inaga, pode-se construir a hipótese de que mesmo em nossa contemporaneidade (dita “da globalização multicultural”), a intelectualidade ocidental opera conceitos e teorias que, apesar de oriundas de sociedades multiculturalizadas pelos reflexos



colonialistas, não fazem nenhum sentido no trato teórico-metodológico com as artes não europeias.

Discutindo a arte primitiva em meio às disputas falaciosas entre historiadores e antropólogos, Sally Price realoca a questão nos seguintes termos:

Eu proporia a possibilidade de uma terceira concepção, que se situa em algum ponto intermediário entre esses dois extremos [...]. Essa concepção requer a aceitação de dois princípios que, até o momento, não gozam de ampla aceitação entre os membros cultos das sociedades ocidentais.

- O primeiro princípio é de que o “olho”, mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental.

- O segundo princípio é de que muitos primitivos (incluindo tanto artistas quanto críticos) também são dotados de um “olho” discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete a sua própria educação cultural. (PRICE *apud* GELL, 2018, p. 24).

Além de expor as tensões entre as teorias e os métodos da história e da antropologia da arte, ambas condicionadas, Price enuncia até certo ponto uma



questão fulcral: a de que a antropologia europeia focou seus objetos e métodos nas culturas ditas primitivas que os próprios europeus foram recenseando ao longo da colonização, como se a própria cultura europeia, ao mesmo tempo, tivesse superado as fricções interétnicas há muito presentes em seu próprio território. Em outras palavras, a história (da arte) para os civilizados; a antropologia (da arte) para os primitivos.

Juntando esta percepção de Sally Price sobre o “olho discriminante” (culturalmente condicionado) de artistas e críticos com uma outra percepção de José Arenas que expõe o fato de que “as formas de ver e as categorias que o historiador emprega estão condicionadas pelos critérios e pelos gostos da arte que se pratica nesse momento” (Arenas, 1990, p. 19), pode-se vislumbrar a essência do problema através de três questões:

Como e quando essas categorizações (ou critérios) das artes visuais distribuídas posteriormente entre saberes históricos e saberes antropológicos foi sendo construída ao longo do processo da modernidade/colonialidade? Como essas mesmas categorizações serviram aos racismos e aos etnocentrismos presentes no modelo de sociedade moderna? E, por fim, como, quando e por quem os racismos e os etnocentrismos passaram a ser desconstruídos (ou desmascarados) ao longo do século



XX a ponto de colocar os objetos e os métodos da história da arte no paredão da pós-modernidade e da pós-colonialidade?

Em síntese, estas três questões configuram a hipótese desta pesquisa, qual seja: a História da Arte, ela mesma filha da modernidade, forneceu a esta as “evidências” iconográficas (e tornadas canônicas) necessárias para a propaganda de um imaginário de supremacia artístico-estética que só começou a ser corroído a partir do pós-guerra, com a emergência de discursos críticos sobre o pretense “processo civilizatório” embutido no projeto de modernidade.

### **Essência e Natureza do Problema**

Concordando com Ocampo, Clifford, Colombres, Price e Dagen que o primitivismo é não só uma invenção moderna, como também um modo de ver construído em conformidade com os racismos cultivados pela colonização, a que se deve essa inserção da produção artística das culturas originárias no sistema das artes? À colaboração entre historiadores e antropólogos, como apontam Frank Willet (2017) e Alfred Gell (2018)? Ao prestígio mundial da antropologia estruturalista de Lévi-Strauss ensaiada durante sua pesquisa de campo no Brasil de 1935 a 1939? À apropriação das estéticas negras e indígenas operadas pelos artistas das vanguardas do início do século XX na



Europa e nas Américas? Ou à aculturação das estéticas negras e indígenas nas culturas híbridas da América Latina? Ou à pegada multicultural e ecossistêmica (Ramírez, 1994; Perniola, 2015) do próprio campo da arte desde os anos 1960? Ou à resistência dos movimentos negros e indígenas?

Duhigó, mulher indígena do Amazonas, teve recentemente uma de suas obras adquirida pelo MASP. A 34ª Bienal de São Paulo, recém-inaugurada, traz uma representação de artistas indígenas inédita em termos de proporção e diversidade. Forçados pela legislação educacional vigente, já começam a aparecer componentes curriculares sobre histórias da arte africana e ameríndia num ou noutro curso de graduação e de pós em artes. Aqui mesmo, nos encontros nacionais da ANPAP, só começamos a ouvir palestrantes negros e indígenas nos últimos quatro anos. Quando e de que maneira se operou essa institucionalização *made in Brazil*?

Aquém e além dos modernismos brasileiros, alguns marcos ou revisões desses rumos à institucionalização podem ser (re)configurados, mas fiquemos apenas com três exemplos museológicos do pós-guerra: Darcy Ribeiro (Museu do Índio, 1953), Lina Bo Bardi (Exposição *A mão do povo brasileiro*, MASP, 1969) e Emanuel Araújo (*A mão afro-brasileira*, exposição no MAM/SP e livro, 1988) – todos exemplos que precederam a irrupção das tendências pós-coloniais,



descoloniais e anticoloniais nos estudos culturais brasileiros.

Muitas vias podem ser exploradas nessa arqueologia da recepção ocidental da produção estética não ocidental, considerando que na contemporaneidade pós-68, não é só o eterno presente sem promessa de futuro que dá as cartas. Os fluxos e refluxos entre o antigo, o moderno e o contemporâneo – Menezes (2001), Agamben (2009) e Warburg (2013) – que nossa contemporaneidade nos impõe através da coexistência das três tecnologias da imagem (artesanal, analógica e digital), galvaniza nossa percepção para o *entre*, para um interculturalismo que sobrepõe e fricciona tempos e espaços variados e diversos. Não é só o lugar da diferença, mas sobretudo os modos como as diferenças são agenciadas.

Nesse sentido, a ressalva de Ivair Reinaldim vem bem a calhar:

Sempre é possível satisfazer-se com proximidades visuais, com analogias formais, com teorias inclusivas, mas ao fim e ao cabo, muitas das práticas e abordagens teóricas esquecem-se de que em um contexto globalizado a “expansão” epistemológica da arte faz com que haja um número maior de situações e objetos disponíveis para alimentar um mercado saturado de seus próprios produtos. O



velho risco da “universalização” do conceito ocidental de arte, com pretensão a uma aplicabilidade indistinta, pode tornar-se, enfim, uma prática *predatória* (REINALDIM, 2017, p. 37, grifos do autor).

Além das contribuições dos autores já citados, recorreremos a Aimé Césaire (2020), Franz Fanon (2020), Clifford Geertz (2008), Walter D. Mignolo (2020), Ella Shohat & Robert Stam (2006), Achille Mbembe (2017), Néstor Canclini (1997; 2007) e Andreas Huyssen (2014). Alguns destes autores foram precursores de um enfrentamento acirrado que desabrochou nos anos 1980 do século passado e envolveu relações não tão suspeitas entre os debates sobre o pós-moderno (Lyotard, 1986; Jameson, 1996), o pós-colonial e o fim da história da arte (Belting, 2006; Danto, 2003) – debates estes que ainda atravessam as primeiras décadas do século XXI.

Para tanto, os estudos e análises aqui pretendidos devem ser constantemente verificados na iconografia pertinente a partir de um princípio que já se tornou lugar-comum: a criação plástica de uma época – seja qual for essa época –, não está desvinculada das circunstâncias gerais da sociedade na qual foi produzida e/ou assimilada. Qualquer estudo historiográfico que ignore essas sincronizações e seus efeitos diacrônicos e anacrônicos está condenado a



perder todo ou parte de seu propósito. No mais, são estas as questões que vimos tangenciando já há algum tempo e que agora se aglutinam em notas para um projeto de pesquisa com intenções que, em linhas gerais, já foram apontadas por Glória Ferreira:

[...] questionando o hipotético universalismo dessa narrativa e autonomia em relação às injunções históricas e sociopolíticas, articular contextos e heranças específicos, levando em conta a força da permanência de identidades locais, revelando os condicionamentos históricos, os compromissos ideológicos e os contornos epistemológicos. Enfim, criar possibilidade de existência das diferenças em um destino compartilhado. (Ferreira, 2012, p. 39).

São esses *contornos epistemológicos* que estão, agora, no centro da discussão.

## **Conclusões Intempestivas**

No fundo, esta pesquisa se insere no campo da história da historiografia (ou da história) da arte, tendência nem tão recente que ainda não absorveu as contribuições de historiadores asiáticos, africanos e latino-americanos, exilados que foram pela ditadura da anglofonia instalada nos circuitos acadêmicos



globalizados. Como este projeto de pesquisa pretende oferecer outros modos de ver a história da arte a partir das causas e dos efeitos de uma modernidade comprometida até a medula com o colonialismo, nossa postura investigativa encontra-se alinhada às perspectivas descoloniais, tal como expressa por Walter Mignolo:

O que é crucial ter em mente é que a “colonialidade” e todos os conceitos que introduzimos desde então são conceitos cujo ponto de origem não está na Europa mas no “Terceiro Mundo”. Isso significa que todos esses conceitos emergem da experiência de colonialidade nas Américas. Enredado com a modernidade, com certeza, mas não mais “aplicando” categorias nascidas na Europa para “entender” os legados coloniais. Pelo contrário, convertemos a Europa em um campo de análise, em vez de um provedor de “recursos culturais e epistêmicos”. (MIGNOLO, 2014).

No desenvolvimento deste estudo não se trata somente de continuar reivindicando a assunção da produção artística não europeia ao panteão canônico, aplaudindo acriticamente cada tentativa do MoMA ou do Pompidou nesse sentido. Trata-se, antes, de uma estratégia para que essa produção seja encarada como



(re)existência, como *episteme* que há séculos vem revelando a heterogeneidade do campo artístico visual e que, portanto, impõe às metodologias da História da Arte um estatuto verdadeiramente ecossistêmico.



# **PRECONCEITOS SE VENCE COM NARRATIVAS RESTAURADORAS DO EGO. OU É TEMPO DE (DES) PRECONCEITUAR**

## **PREJUDICES ARE OVERCOME WITH EGO RESTORING NARRATIVES. OR IT'S TIME TO (DIS) PREJUDICE**

Ana Mae Barbosa

Hoje me sinto livre para escrever ensaios em vez de artigos acadêmicos e ando muito preocupada em avaliar minha condição de mulher nos diversos papéis que desempenhei na vida.

Por outro lado, para a crítica feminista na qual venho me iniciando, a produção de conhecimento é mais potente quando situado, tendo a narrativa como instrumento. Ser mulher dificultou meu papel de ativista em prol da Arte/Educação no Brasil por sermos desempoderadas no país, mas em compensação os homens não tinham coragem de ser



insistentes, abusarem da paciência dos poderosos e forçarem os políticos a nos ouvirem. Na formulação da Constituição Brasileira de 1988 cheguei a telefonar para as mulheres e mães dos políticos da Constituinte para mencionarem o direito à Cultura. Durante a discussão da Lei de Diretrizes e Bases de 1996 para manterem a obrigatoriedade do ensino da Arte fiz o mesmo. A luta continua, pois, retiraram as Artes do currículo do Ensino Médio (2016).

Sou contra a disciplinarização do currículo, mas enquanto o sistema educacional for disfarçadamente disciplinar como na atual BNCC a Arte deve ser obrigatória no currículo no sentido da verticalização da experiência aprofundada e horizontalmente interligada a outras disciplinas. Nossa batalha se ampliou com as redes sociais. Fazemos campanhas em favor da obrigatoriedade do ensino das artes pelas plataformas digitais e organizamos simpósios e congressos.

Fazer o mestrado e o doutorado nos Estados Unidos teve muita importância na minha vida para que eu atuasse como ativista em prol do ensino das Artes, mas com a preocupação de não diminuir a qualidade de minha produção acadêmica nem me deixar colonizar por nenhuma universidade estrangeira. Colaboração de igual para igual sempre foi minha política internacional. Aprendi com os movimentos em favor da igualdade racial, especialmente em Boston, onde



vivi e com os protestos contra a guerra do Vietnã em todo o país na década de 1970, além de ter acompanhado o caso Watergate que mobilizou os militantes políticos universitários. Meu passaporte para entrar na Universidade de Boston, além do meu currículo, foi uma carta de apresentação de Paulo Freire. Cheguei informada pela Teoria da Dependência que iluminou minha tese de doutorado, nunca traduzida integralmente, saí com as ideias acerca do Pós-Colonialismo consolidadas - e desde os anos 1990 namoro com o Decolonialismo especialmente de Aníbal Quijano, que esteve no IEA da USP em 1992, quando eu era diretora do MAC.

Entretanto, minha formação norte-americana me prejudicou na relação com o contexto intelectual da USP de quarenta anos atrás. A Universidade de São Paulo, considerada até hoje a mais importante do Brasil, foi criada por intelectuais franceses aliados à classe rica de São Paulo em 1934, apogeu da industrialização no Estado, mas seu objetivo era formar uma liderança intelectualizada hegemônica para dirigir o país.

Estudar nos Estados Unidos e não na Europa, principalmente na França era para os humanistas da USP uma escolha medíocre. Pior, eu escolhera pesquisar sobre John Dewey, quando para eles da USP, filósofos só os gregos, franceses ou alemães. Quando pretendi trazer a São Paulo um colega americano para



dar um curso sobre John Dewey foi isso que um dos professores de Filosofia me disse. Acredito que hoje seja diferente.

Quando publiquei o livro resultante da minha tese de Doutorado sobre John Dewey seu pensamento estivera em recessão no Brasil por mais de duas décadas e consequentemente era tratado como velharia.

Em artigo publicado no primeiro número da Revista *Teias* (Jan/jun 2000) Paulo Ghiraldelli, importante educador brasileiro, disse que a propósito de Dewey nos cursos de pós-graduação em Educação diziam “não li e não gostei”, uma atitude desqualificadora por parte dos orientadores de tese dos anos 1970 e 1980. Dewey era atacado de tecnicista pelos anti-americanistas de direita e de liberal pelos marxistas que não o leram. Como diz Ghiraldelli, “todos nós perdemos por não ler seus textos, que longe de serem obviedades ditas de modo glamoroso, levam a pensar” (2000).

Em São Paulo, com a política anti “escola nova” empreendida pelas Faculdades de Educação hegemônicas como as da Universidade de São Paulo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e da Universidade de Campinas, John Dewey, por ter sido inspirador do que pejorativamente se chamou no Brasil de “escola novismo” (décadas de 1920 e de 1930) passou a ser visto por muito tempo como defensor de uma educação elitista pelos que se



consideravam renovadores e pela direita como um esquerdista americano que era preciso rasurar. Havia ainda os que se julgavam de esquerda e nacionalistas por recusarem qualquer influência americana e procuravam, para demonstrar seu esquerdismo, se associar ao pensamento e à pedagogia europeia, desprezando tudo que vinha dos Estados Unidos. Como se do ponto de vista de identidade cultural houvesse algum avanço em baixar uma bandeira colonizadora e levantar outra igualmente colonizadora.

O internacionalismo cultural de um Dewey e de um Foucault pode produzir sentido no sistema educacional brasileiro se respeitarmos as condições da ecologia cultural de nosso país, não importa que um seja americano e o outro francês.

Meu livro teve surpreendentemente duas edições antes do livro de Dewey, *Art as Experience* (2010), que antecipadamente explica o Pós-Modernismo, ser traduzido no Brasil. Foi através desse livro, traduzido para o português com setenta e seis anos de atraso, que Dewey começou a ser revalorizado entre nós principalmente pelos artistas visuais. Quando dirigi um dos cinco Museus mais importantes do país, o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (1986-1993) a vanguarda modernista ainda dominava e os historiadores só consideravam o código europeu e norte americano branco. Voltei de meu mestrado e doutorado completamente entusiasmada pelo Pós-



Modernismo. Ensinei em Yale e fui muito próxima de Charles Moore, o arquiteto considerado pai do pós-modernismo. Ele era fascinado pelo Mosteiro da Batalha que considerava junto com a Catedral de Chartres os dois mais importantes monumentos arquitetônicos do mundo. Eu o encontrava toda semana para ensinar português, principalmente baseado em terminologias arquitetônicas pois ele queria ler artigos não traduzidos. Tivemos muitos jantares em família e em casa de amigos comuns. Num desses jantares numa linda casa centenária cheia de janelas, numa ampla propriedade com jardins, fomos recebidos pela dona da casa com uma vela acesa em cada janela, um costume de centena de anos cultivado em Connecticut.

Quando assumi a diretoria do MAC (1987-1993), todos os três diretores anteriores eram excelentes historiadores da Arte com formação Europeia na Itália, França e Alemanha. Fui a primeira a ter formação profissional nos EUA. Não havia Pop Art Americana na coleção e o multiculturalismo que desenvolvi era uma blasfêmia para a elite de colecionadores que dominava o museu. Nunca haviam exibido um artista negro norte americano. A exposição de Jacob Lawrence que organizei foi mal recebida e considerada “arte vendida nas calçadas”, ou “arte da Praça da República”, ou ainda ‘arte popular’ pelas elites e artistas modernistas. As obras de Jacob Lawrence haviam entrado tardiamente em um museu norte-americano, em 1952 na coleção do



Metropolitan. Mas, quarenta anos depois de serem validadas pelo sistema norte-americano de Arte foram preconceituosamente rejeitadas no Brasil.

A mesma polêmica foi despertada pelas obras de Martin Puryear quando ele ganhou o Prêmio da Bienal de São Paulo de 1989 representando os Estados Unidos. Dizia-se que suas obras não eram dignas da Bienal e que os Estados Unidos estavam exportando política racial para nós, que não éramos racistas. Esta afirmação é uma mentira dos políticos e dos colonizadores, mesmo os modernos, repetida por 500 anos. É um discurso desviante para esconder as barbaridades cometidas contra negros, indígenas, mulheres, gays, contra a diferença. Até hoje lutamos no Brasil para derrotarmos o racismo estrutural e vários outros preconceitos. Walter Zanini em 1983 publicou a primeira História Geral da Arte no Brasil, levando em conta os códigos marginais da época, o afro, o indígena, a arte popular, a arte/educação, mas ninguém percebeu a multiculturalidade escondida no planejamento daquele livro. Zanini era visto apenas com vanguardista quando ele já dava largos passos em direção do pós modernismo. Tenho até hoje o projeto que fiz a pedido do Zanini, todo anotado por ele, para a constituição do livro publicado em dois volumes, que hoje é vendido a preço de ouro. Do grupo de escritores só Lina Bo Bardi desistiu de escrever seu texto o que foi uma lacuna no projeto da História Geral da Arte no Brasil. Até 1987 não me senti vítima de preconceitos.



Eu pela primeira vez senti o que era sofrer por causa de múltiplos preconceito quando dirigi o MAC. Alguns destes preconceitos se repetiram quando presidi a ANPAP e quando fui presidente da INSEA. Enumerá-los seria exaustivo, mas a consciência de ser julgada a partir de preconceitos estabelecidos por uma sociedade injusta é primeiro passo para a decolonização. Vou apenas me referir aos três mais danosos preconceitos que sofri.

### **Preconceito Número Um**

Primeiro foi o preconceito por ser Arte/Educadora, classe profissional menosprezada por artistas, historiadores, curadores e principalmente pela classe dominante que manda seus filhos estudarem nos países colonizadores e se comportam como se somente eles tivessem direito à Arte.

Tudo que tem de ver com educação no Brasil é desprezado, pois quanto mais ignorante for o povo mais facilmente dominado será. Para formar as elites que vão continuar dominando há inúmeras Fundações ligadas ao capitalismo selvagem para formatar Super-Homens e umas poucas Super-Mulheres para manter a dominação da qual o sistema capitalista precisa.

Artes Visuais dentro do sistema das Artes é talvez o mais colonizado, pois serve para lavagem de dinheiro da corrupção endêmica no país e depende de



colecionadores, espaço institucional para exposições, curadores. Museus e discursos acadêmicos são dominados pelo europeísmo pelo menos até 2018. Digo isso porque em abril de 2019 quando organizei no SESC SP o *Congresso Latino Americano de Ensino/Aprendizagem das Artes: colonialismo e questões de gênero* vi muito nariz torcido contra o tema entre os intelectuais hegemônicos dos cursos de Artes Visuais de universidades.

## **Preconceito Número Dois e Suas Circunstâncias**

Em segundo lugar, embora tenha nascido no Rio de Janeiro sou pernambucana por direito cultural. Foi no Nordeste que vivi dos 3 aos 29 anos. Você é de onde sua cultura foi feita. Por viver numa bolha de privilegiados intelectuais em São Paulo nunca havia experimentado na alma o veneno do preconceito geocultural até chegar à diretoria do MAC.

Na presidência da INSEA (91-93) o preconceito era dos europeus por ser brasileira, fui eleita presidente da INSEA, com mais de 90% dos votos, contra minha eleição um dos três representantes da Europa, um alemão, pediu demissão do Conselho. Os ingleses foram oposição durante os três anos da minha presidência. Tive o apoio do Canadá e dos Estados Unidos pois eu havia sido escolhida como candidata



por Elliot Eisner para substituí-lo. Ele era o mais importante arte/educador do mundo naquela época, ainda era possível identificar facilmente os mais importantes intelectuais de um país e do mundo. Agora a coisa mudou, o conhecimento de cada área é tão extenso, que se torna fragmentado.

Ricardo Marin escreveu um artigo comentando este fato, explicando que nos anos 1960 os arte/educadores tinham que abarcar todas as subáreas como História do Ensino da Arte, Metodologias, Psicologia do Desenho infantil, Sociologia, Filosofia da Arte, etc. O suporte dos países da África, Ásia, América Latina, da Austrália, Europa Oriental e até mesmo da França, Portugal e Espanha foram unânimes e todos se manifestaram a meu favor. Eu ignorei o preconceito alemão e inglês, o que não havia sido possível na direção do MAC, onde o preconceito da classe dominante me atingiu como seta envenenada.

Até meu nome foi motivo de preconceitos pois *Barbosa* é nome de pobre no Brasil e o *Mae* para os hegemônicos europeizados era confundido com Mãe e tomado como comprovação de que eu vinha de uma família sem noção. Um dia, sem comentar nada, a secretária da diretoria, uma moça de inteligência rara, me disse que ia colocar em todos os documentos minha assinatura completa porque meu sobrenome do meio, do meu pai, era nome de rua (Tavares Bastos) em vários estados do Brasil. Na hora achei graça e não



percebi as tremendas ironias que minha identidade carrega e que facilitam os preconceitos de classe social. Meu pai era de uma família de intelectuais e políticos liberais (não tem nada a ver com neoliberais de hoje) e foi estudar nos Estados Unidos, numa época que os conservadores enviavam os filhos para estudar na Europa. Quando voltou definitivamente para o Brasil, conheceu minha mãe no navio indo estudar no Rio de Janeiro e se casaram. Não tive tempo de perguntar porque me deram este nome pois eles morreram quando eu era bem pequena, mas sei que MAE era um nome de origem chinesa muito comum entre as negras americanas. É o real nome de Tina Turner que nasceu em 1936, como eu. Se as elites brancas hegemônicas e preconceituosas soubessem disso teria sido mais danoso para mim? Minha avó materna que me criou mudou meu nome antes que eu soubesse escrever para MAY. Só depois de grande soube de meu nome verdadeiro.

Como professora da ECA fui muito feliz pois sofri apenas de moderada desconfiança, mais por ser muito ativista em prol das Artes do que por ser Arte/Educadora. A ajuda que tive para meus projetos por parte dos colegas de Comunicação foi enorme. Tinha consciência que trabalhava em um paraíso interdisciplinar.

Contudo até ataque de machismo violento sofri quando estava no MAC, uma história que o ativismo feminista



me obriga a contar. Como diz Cristina Mateo (2021) contar histórias de repressões sofridas nos ajuda a adquirir controle de nossa narrativa e, portanto, de nossa vida.

Tinha sido eleita suplente do representante dos Museus no Conselho Universitário (C.O.). O titular era o Prof Kabengele Munanga, uma pessoa muito especial que agia democraticamente. Ele me convidava para ir com ele as reuniões do C.O., para quando precisasse substituí-lo estar informada de todos os problemas. Ele foi substituído por outro diretor no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). Mal assumi a titularidade da representação dos Museus no C.O., recebi um telefonema do novo diretor para uma reunião. Sai do MAC Ibirapuera ainda no Prédio da Bienal e fui encontrar os diretores dos outros três museus (MAE, Museu de Zoologia e Museu Paulista) na diretoria do MAE. Para minha surpresa, a proposta do novo diretor do MAE era que eu pedisse demissão como representante deles no C.O. para ele assumir. Respondi que não pediria pois fora eleita.

Naquele momento de redemocratização do país depois da ditadura, eleição tinha uma conotação muito mais importante para definir a política do que tem hoje. Era a base da democracia que queríamos. O argumento do novo diretor era que ele tinha mais prestígio do que eu e podia por isso representar melhor os museus. Diante de minha recusa o diretor do MAE e o Diretor do Museu



Paulista me ameaçaram com a Coordenadoria Jurídica, provavelmente sem saber que eu estudara Direito. Concordei que se quisessem consultassem o jurídico, ao qual eu obedeceria, mas não obedeceria a eles. A verdade é que sabiam que minha posição era legal de acordo com os estatutos da USP, mas pensaram que eu como mulher iria reconhecer a suposta superioridade dos homens e me deixar intimidar por três exemplares masculinos bem sucedidos e bem vestidos. Então um deles apelou para o grito como sempre fazem os machistas. Gritou a plenos pulmões, todo o prédio ouviu:

- VOCÊ TEM QUE RENUNCIAR!

Respondi calmamente:

Não vou renunciar.

Aí vi que tinha que gritar mais alto e repeti gritando também para todos ouvirem

- EU SEI GRITAR MAIS ALTO QUE VOCÊ. NÃO VOU RENUNCIAR.

Levantei e saí e nunca mais ouvi falar no assunto. Fiquei até o fim do meu mandato no C.O. defendendo os interesses dos museus deles e do MAC igualmente. O Diretor do Museu de Zoologia parecia tão atônito quanto eu, mas nunca conversei com ele a respeito dessa fatídica reunião. Trinta anos atrás quando isto



aconteceu as mulheres agredidas tinham vergonha de tornar públicas as desqualificações que sofriam no trabalho. Hoje os relatos dos atentados profissionais sofridos pelas mulheres no passado são instrumentos em direção à conquista da decolonização do inconsciente da qual precisamos, de acordo com Nora Merlin (2019).

Ficam as perguntas: Se eu não fosse mulher teriam feito isso? Se eu não despertasse suspeita pelo nome de pertencer a uma classe pobre e sem cultura erudita, fariam isto? Se eu não fosse nordestina, teriam feito isso? Se eu fosse mulher, mas de família “quatrocentona’ paulista teriam feito isso?

Cheguei a ouvir de um funcionário graduado do MAC que eu não podia entender o Museu porque não era de São Paulo, isso na época em que eu já vivera em São Paulo por vinte anos.

Na ANPAP do tempo da minha presidência o preconceito por ser nordestina era evidente a ANPAP levava o nome de NACIONAL mas sua diretoria e seus Congressos nunca tinham estado no Norte e no Nordeste, Insisti em levar a Presidência para o Nordeste, o presidente foi eleito, mas o governo mudou e o presidente não teve condições de realizar o Congresso ou Encontro anual. Em assembleia geral convocada especialmente para decidir a situação, a presidência imediatamente anterior foi chamada de



volta para a direção da Associação, mas eu renunciei a presidência. Não me senti à vontade em voltar pois eu havia insistido no Nordeste e fora derrotada, estava me sentindo culpada da situação e de pôr em perigo a Associação. Mas foi tudo resolvido legalmente sem nenhuma briga.

### **Preconceito Número Três**

O preconceito contra o multiculturalismo, o interculturalismo, o descolonialismo e contra um educativo autônomo, produtivo criativo, dialógico ou dialético e crítico foi muito agressivo, desrespeitoso e destrutivo da política cultural que imprimi ao MAC.

Eu estava ao assumir o MAC muito bem informada teoricamente pelos pós-colonialistas como Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Albert Memmi, Aimé Cesaire e Paulo Freire. Essas leituras potencializavam o que eu via ser feito pelo New Museum of Contemporary Art de Nova York por sua diretora Marcia Tucker, de quem me aproximei a ponto de trazê-la ao Brasil para dar conferência. Com ela visitei atelieres de artistas e galerias, feliz em ter alguém que entendesse minha abordagem à política cultural de museus. A Dia Foundation, que frequentei em New York, durante uma bolsa da Fulbright, também publicava livros fundamentais para a crítica ao colonialismo, ao ranço modernista e ao apego pela vanguarda.



Assim produzimos exposições interculturais todas com curadoria ou co-curadoria de mulheres, como Glauca Amaral e May Suplicy, *Arte Periférica: cobogós, latas e sucatas; A Mata; Estética do Candomblé; Iconografia Indígena na Arte Contemporânea; Conexus*, curadoria de Josely Carvalho e Sabra Moore (diálogo entre mulheres artistas no Brasil e nos Estados Unidos), *Carnavalescos* (Luiza Olivetto e Roberto Loeb). trazendo a Arte das ruas para o museu, coisa que alguns defendiam apenas retoricamente no Brasil.

A primeira exposição que iniciou minha gestão foi a da Escola de Arte do Juqueri (1925), cujos trabalhos foram encontrados por minha aluna Heloisa Toledo Ferraz em um banheiro no prédio do asilo. Embora Pietro Maria Bardi já tivesse organizado uma exposição no MASP quando a Escola do Juqueri ainda funcionava, os colonizados ridicularizaram o fato de eu ter organizado essa exposição dizendo que lugar de trabalhos de loucos não é no Museu. Colonialismo geocultural? Bardi era europeu e eu somente uma mulher nordestina com o vulgar sobrenome Barbosa. Essas exposições decoloniais me fizeram ser odiada por artistas hegemônicos, curadores e adoradores do cubo branco, historiadores conservadores, trabalhadores do próprio museu educados para o código hegemônico e a maioria dos ricos que mandavam nos museus.



Decolonialismo não é desprezar a cultura europeia, mas considerá-la um estudo de caso e não um modelo a ser imitado. Trabalhar criticamente reconhecendo códigos híbridos ou originários de multiculturas que enriquecem nossa produção estabelecendo equilíbrio valorativo entre o erudito universitário e o popular dos pobres caracteriza as curadorias culturalistas mais importantes do Brasil.

Os desaforos que ouvi deixavam que o epíteto de “louca” parecesse elogio aos meus ouvidos. Ter meu nome na lista negra da autodenominada elite frequentadora de museus nada significou frente à guerra que pessoas que dominavam o sistema das Artes deflagraram contra o fato de termos conseguido conquistar as classes mais pobres como frequentadoras do Museu. Sobre a exposição *Carnavalescos*, que apresentava alegorias de carnaval que comentavam o universo da Arte, ao lado das decorações de Lasar Segall para os bailes da SPAM, tive de ouvir, como reação à grande visitação popular: “Ninguém que conta vem mais a este Museu!!!!” Há algum espectador que não conta para um Museu público?

Trazer os artistas Christo, Barbara Kruger, Frank Stella para exposições e palestras no MAC foi possível graças ao Consulado Americano em São Paulo.



'Mulheres não devem ficar em silêncio' foi o título de um billboard por mim encomendado a Barbara Kruger em 1992, o único que ela criou em português.

Todos os Consulados como de Cuba, México, Venezuela, França, Espanha, Canadá, Índia e outras instituições estrangeiras como o British Council, aos quais recorri, ajudaram a trazer exposições e palestrantes internacionais. Em um Congresso de Arte/Educação que organizei em 1989 no MAC tivemos 49 estrangeiros convidados.

A exposição de Barbara Kruger, acho que foi a última internacional que fiz no MAC. Com meu lado feminista despedi-me do MAC, mas não do meu interesse pela decolonização dos museus de Arte do Brasil.

A administração de museus e outras instituições culturais é responsável por proporcionar atividades que interessem, estimulem incluam diferentes públicos. Se a administração não for regida por ideologia intercultural inclusiva, as chances de operar colonizadamente são grandes.

Copiando a Europa e os Estados Unidos, os museus no Brasil, mesmo os públicos que vivem da verba dos Estados e União cortejam os ricos para fazerem parte de seus conselhos, só que no Brasil os ricos não abrem as bolsas para financiar atividades dos museus. Nos Estados Unidos, o grupo ativista *Decolonize This Place*



deu início a um debate nacional sobre a necessidade de programação inclusiva e a ética do financiamento de museus privados. Fazem manifestações em frente a museus financiados por milionários que tem sua fortuna baseada em destruição da sociedade, de seres humanos e da natureza. Demandam mudança nas exposições de cultura nativa americana em museus, exigindo a colaboração de pessoas pertencentes às culturas representadas. Baseados no slogan ***Rename, Remove, Respect*** exigiram em 2019 que o MoMA cancelasse uma cerimônia da Brazilian-American Chamber of Commerce em homenagem ao Presidente Bolsonaro a ser realizada no prédio do museu e foram bem sucedidos.

Mas sua maior vitória foi contra o Whitney Museum. Em novembro de 2018, a Hyperallergic relatou que o gás lacrimogêneo usado em migrantes na fronteira entre os Estados Unidos e o México foi produzido pela Safariland, a fabricante de defesa liderada pelo CEO Warren Kanders, que também era vice-presidente do Whitney Museum. O grupo Decolonize This Place organizou uma série de protestos que levou oito artistas a se negarem a expor na Bienal do Whitney, o que forçou Kanders a renunciar ao cargo no museu.

Esses movimentos de dessacralização dos museus e de protesto pela submissão antiética capitalista das instituições culturais talvez tenham animado os museus a procurar seus públicos digitalmente desde o



começo da pandemia e isolamento social causados pelo Corona Vírus. É verdade que os Centros Culturais partiram mais cedo para explorar as redes digitais, mas eles sempre foram mais atentos à diversidade de públicos que os museus. Há muita esperança entre os museólogos democráticos que os museus se abram a diálogos mais interculturais depois da pandemia global.

Mas, infelizmente embora os Arte/Educadores tenham estado a frente dos programas remotos síncronos e assíncronos que garantiram a visibilidade dos museus durante a reclusão social, não acredito que vá haver uma valorização dos educativos dos museus por causa do preconceito enraizado contra educação, do qual já falei, que está fazendo com que em todos os países colonizados os museus estejam demitindo prioritariamente os educadores. Contra isto diz Thom Knab (2020), presidente da *National Art Education Association* (NAEA) dos Estados Unidos:

Investir agora nas equipes de educação dos museus é investir em visitantes do futuro, já que pesquisas mostram que um indicador-chave para saber se um adulto visita museus, é se ele o fez quando era estudante (KNAB, 2020, s/p).



Minha ênfase na preparação e diversidade dos Educadores do MAC (1987-1993) era uma resposta aos preconceituosos. Deixei o MAC com 14 Arte/Educadores e com um curso de especialização sobre Museus de Arte, que garantia a vinda de pelo menos um Museólogo internacional por semestre ao MAC para dar aulas. Deixei também disciplinas sigladas na Pró Reitoria de Graduação em História baseada na coleção do Museu e Música; História baseada na coleção do Museu e Teatro; História baseada na coleção do Museu e Literatura; História baseada na coleção do Museu e Dança, todas lecionadas por doutores. Eram disciplinas que podiam ser cursadas como optativas por toda Universidade. Tínhamos fila para inscrição de alunos que vinham até de fora do campus da USP, como Direito e Medicina.

Um de meus sonhos e do Reitor da USP era criarmos no MAC aulas de atelier, do fazer Arte, para todos os alunos de qualquer área que quisessem segui-las. Fora isto os cursos se sucediam de acordo com a proposta da comunidade por exemplo uma aluna de Pós Graduação propôs uma turma de Terceira Idade para testar sua pesquisa. O saudoso e querido Sylvio Coutinho assumiu a turma, se apaixonou pela experiência e tornou-a sua pelo resto da vida. Foi um projeto iluminador da Universidade para a Terceira Idade criada pela querida Éclea Bosi.

O educativo do MAC era uma espécie de Escola de Extensão resultante de muitas conversas com Paulo



Freire, que via na extensão universitária uma forma de Educação Popular. Ele operou com este conceito quando dirigiu o Departamento de Extensão da Universidade de Recife. Os cursos de atelier iam da Gravura ao Design muito importante para exposições e para meu sonho de integrar na escola pública de ensino médio Artes e Design.

O Educativo do MAC coordenou a reforma curricular de Artes da Rede de Escolas Públicas da Prefeitura de São Paulo com Paulo Freire e Mário Sergio Cortella como Secretários de Educação. Comecei o processo, mas Maria Christina Rizzi, na época minha orientanda e educadora do MAC, continuou até o fim dos quatro anos com uma magnífica reunião de todas as Arte/Educadoras/es da Prefeitura de São Paulo no auditório da USP para apresentarem seus projetos em andamento. O educativo do MAC ainda foi cúmplice da sistematização da Abordagem Triangular que foi pesquisada por oito ou nove anos antes de ser divulgada em livro (1983 à 1991), primeiro através da imagem móvel dos vídeos no Rio Grande do Sul em escolas públicas e privadas com a pesquisa ação das professoras da UFRGS, Analice Dutra Pillar e Denise Vieira, depois na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo com a reprodução das obras de Arte e no MAC extensivamente através da obra original.

Abordagem Triangular através da contextualização é como diz Ramon Cabrera (2015) decolonizadora porque desnuda as circunstâncias de ver e fazer e



como sugeria Paulo Freire leva a pessoa a se ver e ver o mundo ao seu redor e ao redor das imagens desvelando significados ocultos ou meramente plurais. A Abordagem Triangular foi minha tese de Livre Docência na USP. Paulo Freire estava na banca. Ele foi um dos meus quatro primeiros leitores e hoje trinta anos depois posso dizer sem parecer que busco aprovação que ele reconheceu sua influência em minha proposta.

Foi muito trabalho bem sucedido no Educativo do MAC. Mas, quase no fim de meu mandato, uma curadora brasileira, com experiência internacional foi me propor ter um espaço no MAC para trabalhar e em troca eventualmente conseguir fazer exposições patrocinadas por empresas privadas. Aceitei a proposta com entusiasmo, pois espaço tínhamos bastante. Ela pediu também uma secretaria. Respondi que só tínhamos três secretarias de Divisões e não de pessoas. Ela me perguntou agressivamente:

-E porque você não tem mais secretarias? Porque você precisa de tanto educador? Troque um educador desses por uma secretária. Você pensa que museu é escola?

- Sim, respondi.

Continuo pensando que os museus são laboratórios tão importantes para o Ensino da Arte como os laboratórios o são para o Ensino da Química.



Pelo menos em dois momentos da História do Ensino da Arte os museus performaram evidentemente como laboratórios de experimentação auxiliando a transformar o ensino da Arte nas escolas:

1: Na transição do ensino modernista de arte para o ensino pós-moderno que introduziu a imagem para ser vista, analisada e decodificada na sala de aula. Uns poucos museus tinham atelier da Arte para crianças e adolescentes e outros tinham as quase sempre insuportáveis, formais e preestabelecidas “visitas guiada”. Puderam ser as primeiras instituições a combinar as duas práticas ampliando o discurso formalista para outros tipos de análises contextuais e dialogais e auxiliar o sistema escolar a receber as imagens na sala de aula.

2- Na Crise do Corona vírus, quando a vida cultural paralisou foram os educadores de museus e centros culturais os primeiros que se aventuraram corajosamente sem hesitação no mundo virtual.

No Congresso sobre *Art Education in the time of Corona Virus* na República Tcheca em 2020, professores de Arte das redes escolares de todo o mundo, inclusive do Brasil, confirmaram que se inspiraram nas sugestões de aprendizagem virtual dos Museus para dar aulas remotas aos seus alunos de diferentes classes sociais muitos que nunca haviam entrado em um museu de Arte. A vida cultural se adequou a necessidade real e continuou graças aos educadores de museus. Defende-



se hoje a ideia de que o Design Social deve prevalecer nas instituições culturais para que aprendam a lidar com diferentes públicos. Com a pandemia, diz Graham Black (2021), aprendemos que:

Museus de Arte como laboratórios educacionais, culturais e estéticos precisam ser inclusivos.

Integrative Social Design process could make a difference, on its own and in highlighting audience aspects in other elements – such as business planning for free admission; ensuring the museum environment is inclusive; developing representative collections; creating display and programme approaches for participation, co-creation and social interaction; and using the museum’s special qualities to promote community health and well-being. (BLACK, 2021, s/p).

Atravessei várias fases das tentativas da sociedade para tornarem os Museus de Arte mais democráticos, entendíveis e dialogais através da linguagem discursiva acerca da linguagem visual. Foi um desenvolvimento geograficamente muito desigual. Lembro-me que em alguns museus na Europa os visitantes eram esperados na porta por pessoas não ligadas formalmente às instituições que se ofereciam como guia com um discurso pronto, decorado sobre



cada sala do museu em troca de algum dinheiro. Isso gerou em Olinda Pernambuco uma ONG que preparava crianças e adolescentes que decoravam, memorizavam, a história da cidade para contá-la aos visitantes. Se o ouvinte interrompesse para fazer uma pergunta eles tinham de recomeçar a ladainha de novo. Eram os chamados “Meninos de Olinda” que viraram eles próprios uma atração turística.

Na mesma época tivemos a influência americana de arte/educadores como Victor D’Ámico no MOMA e de Thomas Munro em Cleveland com a abordagem modernista de atelier para crianças, adolescentes e até de adultos nos museus com uma orientação pedagógica expressionista e lúdica. Foi uma grande conquista que começou em São Paulo no Masp com Susana Rodrigues no início de 1948. Seu marido Augusto Rodrigues meses depois criou no Rio de Janeiro uma escola modernista de Arte para crianças em uma biblioteca que estimulou o potente Movimento de Escolinhas de Arte em todo o Brasil, chegando a incluir 144 unidades. Já o pós-modernismo que integrou o atelier para o fazer artístico e a visita comentada como leitura crítica da obra de Arte começou no MAC em 1987 e no Museu Lasar Segall embora o MAC trabalhasse também a contextualização do que era feito e do que era visto enquanto no Museu Lasar Segall o enfoque era a obra do próprio Segall. A primeira exposição do MAC a testar a Abordagem Triangular foi *As bienais no acervo do MAC* para a qual



convidei Regina Machado para coordenar a experimentação.

A Europa ainda é vista como modelo, a preconceituosa Bauhaus ainda é admirada e apresentada como modelo. Mas os últimos congressos da ANPAP já não se submetem à linguagem colonizada das Universidades e há até universidades tentando modelos de experiências autóctones. Norte e Nordeste, embora ainda colonizados, geraram diretorias e organizaram congressos. Felizmente nortistas e nordestinos são integrados nas ações da ANPAP. Mas como são vistos pela dominante classe intelectual de SUDESTINOS que ainda são colonizados? Qual nosso grau de conscientização acerca de nossa condição colonizada? Esta e as perguntas que Marcos Vilela fez em seu último artigo (2021) precisam ser respondidas por nós brasileiros da ANPAP. Pergunta Marcos Vilela:

Desde quando acreditamos no que acreditamos? A que ideia renunciamos quando passamos a pensar como hoje pensamos? Até quando estamos dispostos a suportar o preço da posição que construímos?

Não se trata, simplesmente, de cada um fazer esse exercício. Trata-se de fazê-lo de forma individual, mas, igualmente, de forma coletiva: que ideias e convicções temos contribuído para disseminar, enquanto grupo? E sobre que ideias e convicções nos constituímos, como



coletivo? Que demandas nos mobilizam, que tarefas nos arrebatam, que desafios nos conquistam? Que fronteiras arriscamos a ceder, e que outras defendemos com a nossa própria vida?”

É preciso exercitar a desconfiança epistêmica acerca de nossa formação.

Você confia na educação europeizante que recebeu? Ela pode ser muito erudita, mas como nos preparou para valorizar nossas culturas plurais?

Aos 85 anos tenho mais perguntas que respostas e tenho pesquisado para responde-las.

A atuação intelectual das mulheres negras principalmente as brasileiras nestes últimos anos, tem desnudando os preconceitos seculares que as tem desqualificado e silenciado continuamente. Muito me ensinaram sendo branca, uma das lições mais importantes foi que por ser branca é mais perigoso me deixar levar pela indulgência com a produção e reprodução colonial. Outra lição foi nunca me esquecer de que sou privilegiada, assumir com responsabilidade esse privilégio e nunca tratar de forma desleixada essa posição.

Entretanto como diz Jota Mombaça: “a ingenuidade perante as formas do poder não é um luxo ao qual podemos nos dar. Não se sobrevive a uma guerra fingindo simplesmente que os canhões não estão apontados, que não há arame farpado nas ruas e que os



cães de guarda não enxergam sua mira no nosso pescoço” (MOMBAÇA, 2019).

## Referências

AVELAR, Ana. Pontos de contato: processos artísticos sem hierarquia, coletivamente. In: **Catálogo da Bienal Naifs do Brasil**. Piracicaba: SESC, 2020, p. 36-57.

BALIANA, Francielly. Sobre saberes decoloniais. In: **COMCIENCIA**. 10 de novembro de 2020. Dossiê 222. Disponível em: <https://www.comciencia.br/sobre-saberes-decoloniais/>. Acesso em: 23 /07/2021.

BARBOSA, Ana Mae. Política cultural como prefácio. In: **O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1990, p. 5-10.

BIDASECA, Karina. Voces y luchas contemporáneas del feminismo negro. Corpólicas de la sexual racializada. In: **Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas de violencia América Latina y el Caribe**. Colección de ensayos del Centro de Información de las Naciones Unidas para México, Cuba y Rca. Dominicana, en el marco del Año Internacional de los Afrodescendientes, ONU, México, 2012. Disponible en: <http://www.cinu.mx/AFRODESCENDENCIA.pdf>. Acesso em: 23/07/2021.



BLACK, Graham. (2021). Can Social Design help diversify museum audiences? A thought-piece. Academia Letters Article 79. Disponível em: [https://www.academia.edu/47753906/Can\\_Social\\_Design\\_help\\_diversify\\_museum\\_audiences\\_A\\_thought\\_piece?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/47753906/Can_Social_Design_help_diversify_museum_audiences_A_thought_piece?email_work_card=view-paper). Acesso em: 22/07/2021.

CABRERA, Ramon. Hacer del arte/educación un inédito viable. In: BARBOSA, Ana Mae. La imagen en la enseñanza del arte, años 1980 y nuevos tiempos. Madrid: Universidad Autonoma de Nueva León, 2015. p. 1 à 15.

CATELLI, Laura. Hacia una crítica (des)colonial. Los estudios coloniales y el pensamiento descolonial. In: **V Congreso Internacional de Letras**. 2012. Disponível em: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0095%20CATELLI,%20LAURA.pdf>. Acesso em: 25/03/2020.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUSSEL, Enrique. **El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad**. Quito: AbyaYala, 1994.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.



FELINTO, Renata. A ideia do Naïf como estratégia decolonial. In: **Catálogo da Bienal Naifs do Brasil**. Piracicaba: SESC, 2020, p. 14 – 35.

GHIRALDELLI, Paulo. Anísio Teixeira - o nosso pragmatista do século XX fazendo filosofia no começo do século XXI. In: **Revista Teias**. Rio de Janeiro RJ: Faculdade de Educação/UERJ, Ano 1, Num 1, jan./jun. 2000, pág. 119-123.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. In: **Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte**. v. 4, n. 4, p. 26-39, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231097>. Acesso em: 20/07/2021.

MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Disponível em: <http://esferapublica.org/nfblog/esteticas-decoloniales-2/>. Acesso em: 20/07/2021.

MONBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. **Radical Women**. Entrevista. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2017/10/05/andrea-giunta-cecilia-fajardo-hill-radical-women/>. Acesso em: 20/07/2020.



KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 20/07/2020.

KNAB, Tom. Carta aberta para diretores de museus, membros de conselhos de museus e líderes de organizações comunitárias ..... In: BARBOSA, Ana Mae. **Museus e hegemonia cultural**. Trad. José Minerini Neto. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2021/11299-museus-e-hegemonia-cultural.html>. Acesso em: 25/07/2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LOURO, Guacira Luciara. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas In: **Proposições**. v. 19, n. 2, p. 17-23, maio/ago. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2> Consultado 25/7/21. Acesso em: 20/07/2020.

MATEO, Cristina. **Invisible Cities**: Rethinking the Refugee Crisis Through Design. 2021. Disponível em: [https://www.archdaily.com/964740/invisible-cities-rethinking-the-refugee-crisis-through-design?utm\\_medium=email&utm\\_source=ArchDaily%](https://www.archdaily.com/964740/invisible-cities-rethinking-the-refugee-crisis-through-design?utm_medium=email&utm_source=ArchDaily%)



20List&utm\_campaign=weekly&kth=5,333,016.  
Acesso em: 25/07/2021.

MERLIN, Nora. Colonização da subjetividade e neoliberalismo. In: **Revista Gearte**. Porto Alegre RS: PPGE UFRGS, v. 6, n. 2, 2019.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Entrevista: Decolonialidade como o caminho para a cooperação. In: GALLAS, Luciano. In: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos IHU Online**. Trad. André Langer. Edição 431, 2013. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5253&secao=431%20](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431%20). Acesso em: 20/07/2021.

MIGNOLO, Walter. Decolonial aesthetics/aesthesis has become a connector across the continents. In: **Contemporary And**. Ago, 2014. Entrevista concedida a Aïcha Diallo. Disponível em: <<https://www.contemporaryand.com/magazines/decolonial-aestheticsaesthesis-has-become-a-connector-across-the-continent/>>. Acesso em: 20/07/2021.

MOURA, Eduardo J S. A América Latina existe! Notas para pensar a decolonialidade e a desobediência docente em artes visuais. In: **Anais do Simpósio**



**Internacional Pensar e Repensar a América Latina.**  
2, 2016. Disponível em:  
<<https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/>.  
Acesso em: 25/07/2021.

PEREIRA, Marcos Vilela. Educação e arte dez anos de trajetória do GT24. In: **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro RJ: ANPEd. V. 26, 2021, p. 1 a 21.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, poder, eurocentrismo e América Latina.** Buenos Aires: Clacso, 2015.

Revista GEARTE. **Ensino/Aprendizagem das Artes na América Latina:** colonialismo e questões de gênero. Porto Alegre RS: Revista Gearte, V. 6, n. 2, 2019.

SAID, Edward. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



# **OS SACUDIMENTOS: A REUNIÃO DAS MARGENS ATLÂNTICAS**

## **THE SHAKES: THE MEETING OF THE ATLANTIC MARGINS**

Ayrson Heráclito

O Sacudimento da Casa da Torre e o Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée formavam um díptico cuja temática central é o «sacudimento» ou o «exorcismo» de dois grandes monumentos arquitetônicos ligados ao tráfico atlântico de escravos e à colonização.

As duas performances foram pensadas de facto como um díptico e é-me grato constatar que essa duplicação da ação performática, em cada margem atlântica, foi percebida como uma proposta articulada de intervenção em dois grandes monumentos arquitetônicos; um associado ao antigo sistema colonial português, no caso da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, na Bahia, e o outro ao sistema escravista que ligou a África ao Novo Mundo, no caso da Maison des



Esclaves [Casa dos Escravos], na ilha de Gorée. Quando as pensei, as performances, perguntava-me como poderia retomar criticamente o passado colonial e o escravismo para refletir sobre as condições históricas e sociais do presente nas duas margens atlânticas, ou seja, quais as consequências duradouras da colonização e do escravismo para a África e para o Brasil. Esse questionamento que eu me fazia tinha, no entanto, de ser proposto e efetuado por meio de linguagens artísticas, como a performance, a linguagem fílmica e a fotografia.

## **Os Sacudimentos**

A prática do sacudimento, realizada todos os dias na cidade da Bahia e no Recôncavo por tantas pessoas ligadas às religiões de matriz africana, mas não só por elas, tem por objetivo afastar, sobretudo, «eguns» do ambiente doméstico, mortos que, recalcitrantes, permanecem entre os vivos trazendo-lhes toda a espécie de incômodos e de infortúnios. O povo de santo, como são chamados os iniciados no candomblé, vale-se de folhas de tipo quente, «gun», para «sacudir» ou «bater» a casa, dando-lhe pancadas com os ramos de folhas, que, em maços densos, parecem vassouras que lançam para fora do ambiente o «egun». Essas folhas, propriedade de Ossanha, o Senhor das Folhas, a Divindade-Floresta, também estão associadas a outras divindades, como Iansã, Senhora dos Raios, das



tempestades, que exerce grande domínio sobre os «eguns».

A energia que essas folhas do sacudimento desprendem quando se bate com elas nos cantos de uma casa é de tipo muito quente, contrária à energia própria dos «eguns», e, por essa razão, dispersa-os, debela-os. Mas, ter-se-ia de perguntar quais são os «eguns» que na Casa da Torre e na Maison des Esclaves precisam de ser debelados. Para mim, a morte a ser afastada definitivamente de nós, mas com a condição de que em primeiro lugar nos recordemos dela, tenhamos consciência dela, de que a tornemos muito presente no nosso próprio presente histórico, é a da história da colonização e da escravização, cujas consequências são atualíssimas em lugares como a Bahia e África. Se quero «sacudir» algo, se tenho premência de exorcizar alguma coisa, a história, sem sombra de dúvida - é isso que incide a minha ação artística, a minha reflexão crítica de artista e de cidadão e, sobretudo, de homem. Quando me propus «sacudir» a Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, moveu-me a notícia histórica, ou melhor, o facto histórico, tantas vezes repetido, das sevícias a que eram submetidos os escravos dessa grande linhagem de senhores, proprietários de latifúndios tão extensos, que, em seu tempo, eram um outro Portugal.

Quando «sacudi» a Casa da Torre, o único «egun» que ali havia, de que aquelas paredes estavam prenhes



ainda, passados tantos anos, era o do senhor de escravos; mais, o único «egun» que ali havia, que me assombrava pela sua permanência entre nós, pois dali, da Casa da Torre, um seu castelo, ou fortaleza, ele migrava e infiltrava-se em toda a tessitura social da Bahia, mas não só dela, era a violência oriunda do escravismo e do antigo sistema colonial, que nos legaram uma extremada desigualdade e, também, como fruto dela, a pobreza. Mas a violência de que falo é também aquela que é fruto da pobreza e da desigualdade, é a violência doméstica, de que são vítimas mulheres e crianças, sobretudo. Quando «sacudi » a Casa da Torre, queria purgar o nosso passado histórico, queria «sacudir» a história, tornando o passado presente pela ação do sacudimento.

Se este é uma espécie de exorcismo ele, conjura em primeiro lugar o «egun», a história, torna a história presente por um ato de invocação; invoco a história, conjuro-a, para depois nela intervir como artista e como homem com o objetivo de afastá-la, não da memória – pois lembrarmos do passado é condição de atuar sobre ele e de fazer com que ele não se repita –, mas das práticas quotidianas por meio da sua superação. Vocês precisam de saber que para mim o sacudimento da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila foi uma espécie de catarse. Se Aristóteles dizia que a catarse era uma espécie de purgação das paixões, posso dizer-lhe que o sacudimento foi para mim isso



de que ele falava. Ao «sacudir » a Casa da Torre, pensei em mim como artista, como agente histórico, como ser social, mas também como homem, como negro, e como artista que é fruto da diáspora africana num duplo sentido: como fruto da migração forçada de negros para o Novo Mundo e da miscigenação, e, também, como fruto desse cadinho em que se misturaram tantas culturas de África, da América e da Europa, que resultaram na riqueza inominável da «Roma Negra» de que falava Roger Bastide, de que participo.

Quando penso no sacudimento da Maison des Esclaves, na ilha de Gorée, o problema que me ponho é análogo àquele que me moveu a empreender o sacudimento da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, na Bahia. Gorée, compreendida como ponto liminar de embarque de escravos para o Novo Mundo, apresenta-nos os problemas do degredo, da migração forçada, da expropriação da humanidade. A Maison des Esclaves é uma casa de passagem, em que se permanece por um tempo que é determinado por outrem, aquele que se apodera da humanidade do escravizado, e que decide o seu destino. Gorée espanta-me como local de pouso, de passagem, mas para um mundo outro, o da outra margem atlântica, em que se vai viver integrado no sistema colonial-escravista, e, nesse sentido, o ponto verdadeiramente liminar da Maison é a chamada «porta do não retorno».



A liminaridade dessa «porta» é de fato assustadora, porque depois de transposta toda a condição humana até então conhecida integra-se num antes, numa anterioridade que não é apenas espacial, mas que é também temporal. É como se a «porta» operasse uma dupla clivagem, um antes, que cinde o tempo numa etapa anterior à escravização, à migração forçada, à integração ao Novo Mundo, mas que também cinde o espaço, entre aquele que é conhecido, da domesticidade, do mundus, e aquele outro do exílio, do que nos é estrangeiro, e em que teremos de aprender a viver, mas com saudade. As casas em que fiz as minhas performances são ambas casas em que os seres humanos perdem a sua humanidade por violência de vária natureza, física, sobretudo, mas também simbólica. Isso, sem sombra de dúvida, une-as.

## **As Árvores**

Na Casa da Torre, há, nas ruínas, uma gigantesca gameleira ou figueira- -brava; em Gorée, um grande baobá ou imbondeiro. Eu fiz questão de focar essas duas grandes árvores, que são sagradas para o povo de santo. Ambas estão associadas à ideia de «passagem», pois a gameleira é árvore que liga a terra ao céu, o «aiê» ao «orun», enquanto o baobá é árvore ligada ao orixá Nanã, à morte, e suscita a ideia de limiar e de transposição, sempre involuntária, para a outra margem da vida. Eu quis explorar as ideias de «conexão», de «solidariedade», e, ao mesmo tempo, de



«limite», tomando essas duas árvores como metáfora dessas ideias.

A presença dessas duas grandes árvores nas casas em que se realizaram os sacudimentos provocou de imediato em mim uma série de questões. Elas não foram plantadas, mas nasceram simplesmente nesses locais que a colonização, a exploração e o escravismo marcaram profundamente.

A gameleira na Casa da Torre, para mim, era uma espécie de sinalização para a possibilidade de superação do passado por meio de uma articulação crítica entre o passado a ser superado e o presente em que se dá, pela intervenção artístico-política, dessa superação. Se a gameleira une dois mundos, para mim unia o passado ao presente, permitindo que do agora e de onde estou eu possa intervir na história como artista. A gameleira cresce das ruínas como o homem supera, pela ação crítica, as ruínas que a história nos legou.

O baobá permite, por outro lado, pensar a morte, mas eu penso-a, no âmbito das performances, como o morrer ocasionado pela história, que produz apagamentos. Ao focar a árvore, quero torná-la evidente, quero mostrar que todo o apagamento deve ser evitado pela crítica e pela ação artística. A arte pode ser política sem deixar de ser arte e é da especificidade da sua linguagem que advém a sua força.



A montagem dos vídeos em espelho é metáfora das margens atlânticas, que se elucidam pelo fulgor do sacudimento, que, pelo calor, pelo faiscar das folhas, fulgura pontos da história, permitindo a superação do seu legado.



# **NARRATIVAS ASIÁTICAS NA HISTÓRIA DA ARTE — RAÇA, GÊNERO E DECOLONIALIDADE**

## **ASIAN NARRATIVES IN ART HISTORY — RACE, GENDER AND DECOLONIALITY**

Caroline Ricca Maruyama Lee

A homogeneização de etnias asiáticas é uma construção social com antecedentes na história colonial, quando a simplificação de identidades opera como instrumento para a assimilação de um povo. Em outros termos, é necessária a visão de como a Ásia abrange diferentes raças, etnias e culturas. Mas apesar desta pluralidade, continuamente o imaginário que acessamos sobre o território asiático, seus nacionais e descendentes, parte de repertórios inundados em eurocentrismo, discriminação racial e misoginia, quando por exemplo, são contabilizáveis mais de 100 anos no qual mulheres asiáticas são hipersexualizadas e representadas diante de um imaginário hegemônico como submissas desde o séc.



XIX — período no qual o aumento de transações comerciais entre Europa e Ásia resultou na produção do "Orientalismo" como um movimento estético e poético, influenciando a produção cultural, artística e literária da época.

A política da repetição desta história colonial reitera-se de forma cotidiana através do vocabulário e costumes, calcificada nas estruturas narrativas de livros e filmes, na construção do amor romântico, quando afeto e desejo constituem também relações de poder. Torna-se urgente uma oposição à história nomeada como oficial, através de uma *práxis* profundamente interseccional e situada, no qual marcadores como raça, etnia, cultura, gênero e sexualidade, estejam constantemente articulados na produção de novos saberes. Apenas um arquivamento decolonial abarcará leituras e entendimentos em outras epistemologias, produtoras de linguagens estéticas e poéticas que rompam com a estrutura vigente de verticalização do status quo. No caso da Arte, apenas tal pluralidade de matrizes possibilitará não apenas um diálogo com seu próprio tempo, mas principalmente qualquer possibilidade de vanguarda ou ineditismo.



# **SOMOS OS QUE FORAM: 10 ANOS DE ARTE E MEMÓRIA DO COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS**

## **WE ARE THE ONE THAT WERE: 10 YEARS OF ART AND MEMORY OF THE COLLECTIVE 'APARECIDOS POLITICOS'**

Alexandre de Albuquerque Mourão

### **Organizando**

Recebi com entusiasmo o convite para participar de uma mesa redonda neste 30º Encontro Nacional da ANPAP com o tema de (re)existências, pra falar justamente sobre o trabalho de coletivos em arte e política. Um pouco depois de acessar a programação me vi como palestrante, ao lado de professoras e intelectuais que foram referências para mim durante minha licenciatura em Artes Visuais, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (entre 2009 a 2013). Quando acessei a programação me senti (re) existindo porque, de certa forma, revivi



os meus tempos de estudante de licenciatura. Durante o curso, muitos de nossos professores recomendavam, nas disciplinas, referências bibliográficas tiradas dos anais da ANPAP. Durante meu curso de artes visuais, realizávamos pesquisas nos anais e de lá tirávamos muitas leituras. Era uma maneira de nos atualizarmos nas pesquisas artísticas do Brasil, e às vezes, até do mundo.

O ambiente de pesquisa e leituras acadêmicas neste meu curso de Artes Visuais vai levar, justamente, ao tema desta mesa redonda: o trabalho em coletivos. Foi dentro da licenciatura que fiz parte de um grupo de pesquisa, sob orientação do professor Herbert Rolim, denominado Meio-fio Pesquisa-Ação. Este agrupamento foi essencial para a construção do meu coletivo mais recente, que apresentarei daqui a pouco, o Coletivo Aparecidos Políticos (AP). E por que foi importante? No Meio-Fio conheci mais sobre a arte pública relacional (BOURRIAD, 2009; ARCHER, 2012), a pesquisa-ação (THIOLLENT, 1998), a intervenção urbana e territorialidades (AMARAL, 2008; MARQUEZ, 2010). Era um grupo com uma relação entre professor-orientador e alunos-orientandos muito profícua. O professor Herbert Rolim, ancorado em grandes teóricos da arte-educação e educação como John Dewey, Herbert Read, Paulo Freire e Edgard Morin, deixava um espaço de construção da *práxis* muito interessante, de um modo bem autônomo. O Meio-fio funcionava a partir do interesse dos próprios



estudantes e se tornou a tese de doutorado do meu orientador (ROLIM, 2014). Meu trabalho de conclusão de curso, sob orientação do mesmo professor, foi sobre uma pesquisa em artes a partir da experiência no Coletivo Aparecidos Políticos (MOURÃO, 2013).

Somada a essa experiência acadêmica vem uma atuação política minha que remota ao movimento estudantil secundarista. Nasci justamente no ano de reabertura política do nosso país. Faço parte de uma geração que começou a atuar politicamente no começo dos anos 2000, durante as manifestações internacionais “antiglobalização”, ou anticapitalistas, surgidas no auge das políticas neoliberais. Fiz parte de organizações mundiais como o Centro de Mídia Independente (*Indymedia*). Pois bem, comento sobre isso porque essa vertente política engajada minha e de outro colega meu, do curso de artes visuais, o Ton Almeida, também participante do Meio-fio, foi importante para o que viria a ser o AP. É importante dizer que nosso coletivo surgiu nesse amálgama de relação acadêmica, artística e política, dentro de uma instituição de educação superior.<sup>2</sup>

A ideia de formar um coletivo artístico-político surgiu em 2009, quando presenciamos a cerimônia da chegada dos restos mortais de um desaparecido político pela ditadura militar (1964-1985), o Bergson Gurjão Farias. Uma das estratégias da ditadura foi justamente tentar “apagar” a existência de seus



opositores políticos. Era uma maneira de matar uma pessoa duas vezes: fisicamente, com o desaparecimento do corpo, mas também simbolicamente, fazendo com que não tivéssemos acesso à memória e às ideias do desaparecido. O nome do nosso grupo surgiu justamente com a necessidade de se apropriar de uma (re)existência, de um (re)aparecimento da memória de diversas pessoas mortas e desaparecidas nos anos de chumbo.

Ao sairmos da cerimônia do Bergson observamos que a cidade de Fortaleza possuía diversos logradouros públicos, ruas, escolas e até creche com nomes de ditadores. Nos perguntávamos: como era possível que os agentes de estado responsáveis pela desaparecimento do Bergson, e de vários outros opositores políticos, eram homenageados daquela maneira? Foi então aí que, em 2010, resolvemos submeter um projeto de intervenção urbana para um edital e criamos o AP.

### **Tradição revolucionária de coletivos**

Rosa (2004) no artigo “Nome: coletivos, Senha: Colaboração” abordou o que na época ele apontava como uma nova onda de coletivos (vale lembrar que esse artigo citado foi escrito na época dos protestos internacionais dos movimentos antiglobalização). Ele comenta que a organização de artistas em coletivos não é um fenômeno novo, mas no pós-2000, incorpora



o uso de ferramentas em crescimento, como a internet, redes sociais, listas de discussão, etc. Porém, se formos observar na história da arte, essa articulação remota um período mais longo ainda e, pra historicizar, Rosa (2004) nos traz um teórico chamado Alan More. More (2002) menciona a época da revolução francesa com a criação de um comunidade criativa chamada “Barbu”, ou barbados, voltada para ideais republicanos, e não monarquistas, dentro da academia francesa oficial. Essa comunidade era formada por alguns estudantes do pintor revolucionário Jacques-Louis David.

More (2002) referência também outro contexto histórico em que podemos compreender a relação entre coletivos, arte e política: o capitalismo industrial. Com as mudanças advindas do uso cada vez maior de máquinas, o trabalho manual, artesão e as relações trabalhistas passaram por diversas mudanças. Foi aí que surgiu o movimento *Arts and Crafts*, do inglês William Morris que tinha uma proposta de defesa da criatividade do trabalhador e artesão, sendo contrário à mecanização e à produção em massa. Foi também no século XIX, antes de Morris ficar conhecido na Inglaterra, que surgiu uma outra organização coletiva artística, política e revolucionária, na Comuna de Paris de 1871. Parecido com o que fez David na Revolução Francesa, o pintor realista Gustave Coubert liderou uma tentativa de mudar as estruturas de arte francesas por meio de associação com princípios autogestionários e democráticos. Se hoje em dia o



debate sobre a derrubada de monumentos de personalidades racistas e escravocratas está em voga, vale lembrar essa época da Comuna de Paris em que Coubert organizou a derrubada da Coluna Vendôme, que para os revolucionários simbolizava o militarismo, a força bruta e uma falsa glória. Durante sua presidência na Federação dos Artistas da França, Coubert escreveu uma carta<sup>3</sup> com o seguinte trecho:

Hoje, numa época em que a democracia deve reger todas as coisas, seria ilógico a arte, que conduz o mundo, ficar para trás na revolução que está ocorrendo agora na França. Para alcançar esse objetivo, discutiremos em uma assembleia de artistas os planos, projetos e ideias que nos serão submetidos, no intuito de realizar uma nova reorganização da arte e de seus interesses materiais. (COUBERT, 2011/1871, p. 1).

Esse fenômeno de organização em coletivos é constante e vem se repetir, na modernidade, com os dadaístas, surrealistas, o grupo Fluxus, situacionistas, entre outros. Uma menção deve ser feita também à iniciativa do surrealista André Breton e do socialista Leon Trotski com a escrita do Manifesto por uma arte revolucionária e independente (BRETON e TROTSKI, 1985) que propunha a criação de uma federação de



artistas para se contrapor ao capitalismo, fascismo e ao estalinismo. Mário Pedrosa, o crítico de arte brasileiro, foi um dos divulgadores desse manifesto aqui no Brasil. Para eles a arte “... que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária” (Breton, 1985. p.37) Há também o exemplo das influências do construtivismo russo enquanto um movimento artístico imbuído de ideais revolucionários e ligado à Revolução Russa – um dos exemplos é a Frente de Esquerda das Artes que “constituiu-se como uma espécie de ‘resistência de esquerda’, composta por inúmeros artistas que buscavam desenvolver uma arte cuja gramática estivesse ligada aos princípios da Revolução de Outubro” (FIGUEIREDO, 2012, p. 74).

No Brasil, Rosa (2004) cita os exemplos do começo do século XIX com o grupo dos românticos em São Paulo, os grupelhos dos poetas simbolistas, os modernistas da década de 1920 e nós adicionaríamos a Padaria Espiritual cearense do final do século XIX. Existe ainda “o grupo antropofágico, os concretistas dos anos 1950, o coletivo Rex de artistas na década seguinte, 3Nós3 e Manga Rosa na década de 1970”. (ROSA, 2004, p.1) Já no contexto mais atual, após os anos 2000, Rosa (2004) nos rememora coletivos como Workers Coalition, Black Mask, neoístas, Gran Fury, Group Material, PAD/D, Guerrilla Girls, Luther Blissett Project, RTmark



e Etoy, Critical Art Ensemble. Nós adicionamos, também, o Enmedio Colectivo, da Espanha, o Grupo de Arte Callejero, da Argentina. No Brasil há registros do Expressão Sarcástica, Vitoriamario, Poro, TEMP, BaseV, Cocadaboa. A própria Frente 3 de Fevereiro que participa conosco nessa mesa-redonda também merece relevância pela sua atuação desde 2004.

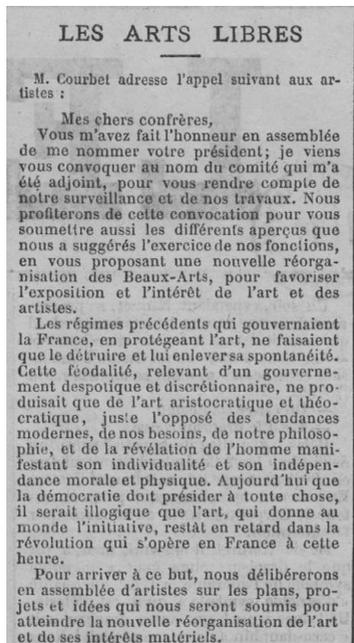


Figura 1. Parte de Fac-smile da carta de Gustave Courbet conclamando os artistas da Comuna de Paris a se organizarem. 18 de março de 1871. Registro de uma das primeiras atuações de



coletivos artísticos e políticos. Fonte: Bnf Gálica – Biblioteca Nacional da França

## **Arte e política e suas derivações**

Recentemente, a partir dos anos 2000, os debates sobre arte e política, tem tido a incorporação de outros termos como arte ativista, artivismo ou ativismo criativo. Por exemplo, para Mesquita (2011, p.42) a “Arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero carregado de exemplos de 'anomalia curiosas', úteis

apenas para enriquecer o velho cânone da história da arte”. Já Lippard (1984), no ensaio “*Trojan Horses: Activist Art and Power*” comentou sobre uma diferença entre arte política e arte ativista: a primeira tende a ser socialmente preocupada e a segunda socialmente envolvida. Segundo Mesquita (2011, p. 42) a arte ativista produz experiências particulares que buscam “enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades”. Os exemplos se dariam em um protesto coletivo, uma rebelião em massa, uma agitação livre ou micropolíticas de resistência.

Indo para uma concepção teórica diferente dessas citadas acima, o filósofo francês Jacques Rancière, um dos mais citados nas



discussões sobre arte e política, conhecido por ter tecido o conceito de *partilha do sensível*, é mais favorável a uma tensão entre essa relação arte/política. Rancière (2007) aborda a noção na qual a arte não pode ficar no regime do *como se* e da metáfora, é preciso que seu sensível seja realmente diferente: “para tanto, é preciso que o artista tenha ele próprio passado 'do outro lado', que ele tenha vivido algo de demasiado forte, de irrespirável, uma experiência da natureza primordial, da natureza inumana da qual ele retorne 'com os olhos avermelhados' e marcado na carne”. (Rancière, 2007, p.137).

Diante dessa situação, o artista parte em uma batalha que não se trata de mandar a consistência da arte e o protesto político cada qual para seu lado, e sim “manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto suprimirem”. (Rancière, 2007, p. 140). Para Martins (2021), do Enmedio Coletivo, a arte deve estar relacionada ao contexto social para ser contemporânea. “O artista não é tanto um produtor individual de objetos, mas sim um colaborador e produtor de situações” (MARTINS, 2021, p. 153). Martins (2021) comenta que deve-se valorizar as criatividade dispersas, tática e artesanal de pessoas anônimas e, mais do que a autonomia da arte, o que



realmente interessa é a próprio autonomia das pessoas envolvidas nos processos sociais em mudança.

Além do compromisso constante de experimentar a arte coletiva, nosso trabalho sempre foi uma tentativa incessante de aplicar arte em situações concretas de nossas vidas. Algo semelhante ao que homens e mulheres da idade da pedra tinham que fazer quando desenhavam um alce com a mesma mão a qual tinham acabado de abatê-lo (MARTINS, 2021, p. 154).

É a partir do amálgama dessas discussões e também entendendo o contexto atual que apresentaremos, a seguir, alguns exemplos de atuação do AP.

## **(Re) existindo como coletivo: os Aparecidos Políticos**

Uma pesquisa nacional publicada em janeiro de 2020 pelo Instituto Datafolha<sup>4</sup> revelou que 22% das pessoas entrevistadas consideram que tanto faz se o modelo de governo é democrático ou ditatorial. 25% das pessoas acreditam que a ditadura havia deixado mais realizações positivas do que negativas. Os números de desconhecimento sobre o tema são relevantes. Por exemplo, 49% das pessoas não sabem o que foi o Ato Institucional número 5 (AI-5). Desde o golpe



parlamentar de 2016, a arte e a cultura tem sido um dos segmentos mais afetados pelo atual conservadorismo político. Nunca na história brasileira, desde o fim da última ditadura militar, existem tantos atos de censura e perseguição às artes (salões, exposições, obras específicas, etc.) como compilado pelo Observatório de Censura às Artes<sup>5</sup>. Combater a censura às artes e criar estratégias criativas, a partir da arte ativista ou ativismo criativo, é relevante e necessário diante de um governo nacional autoritário.

A situação brasileira e o negacionismo histórico atual demonstram uma necessidade considerável de se conhecer o passado para não voltar a repeti-lo. “O trabalho de reconstituir a memória exige revisitar o passado e compartilhar experiências de dor, violência e mortes. Somente depois de lembrá-las e fazer seu luto, será possível superar o trauma histórico e seguir adiante.” (BRASIL, 2010, p. 207) É justamente através dessa linha que a atuação do AP vem se dando. O coletivo tem uma perspectiva de que as artes produzem uma memória sobre o que se sentiu porque elas colocam o observador diante de um acontecimento histórico, pois sempre diante das imagens estamos diante do tempo. Ao nos depararmos com uma imagem - mesmo essa sendo contemporânea -, o passado nunca cessa de se reconfigurar. “Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos



sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Em um de nossos primeiros trabalhos, em 2010, trouxemos a imagem dos rostos dos mortos e desaparecidos políticos com a perspectiva de colocar os transeuntes diante da memória dessa pessoas. O trabalho intitulado *os ex-sem-voto* (figura 2) consistiu na colagem de cartazes dos rostos de alguns desaparecidos políticos em locais públicos (ou nas mediações desses) que possuíam relação com a ditadura militar. Além da colagem dessas imagens, fixávamos nos muros, ao lado dos cartazes, alguns objetos do imaginário religioso e cultural cearense: os ex-votos.





Figura 2. Intervenção Urbana Os Ex-sem-voto, 2010. Lame-lambe, 1m x 80cm. Foto: Acervo Coletivo Aparecidos Políticos

Também tem sido recorrente no coletivo o trabalho de *rebatismo popular* de locais que homenageiam ditadores e torturadores. Um exemplo foi nossa intervenção no antigo Centro Social Urbano Presidente Médici, em Fortaleza - CE, em 2011 (figura 3). Na ocasião convidamos ex-perseguidos políticos e movimentos sociais e realizamos o rebatismo: pintamos de branco a fachada do prédio com o nome do ditador e escrevemos o nome do Edson Luis, estudante assassinado pela ditadura. Como se pode ver pela imagem abaixo, logo depois de um tempo a fachada do prédio foi derrubada. Também fizemos rebatimentos de algumas ruas, como uma chamada Av. Castelo Branco, para Avenida Leste/Oeste. Criamos também a Praça do Preso Político Desaparecido. As ações de rebatismo foram bastante significativas e, em um de nossos trabalhos, conseguimos elaborar uma cartografia com mais de 30 espaços da cidade que homenageiam agentes de estado. Esse material serviu de inspiração para a criação de uma lei estadual (lei 136/16), pelo deputado Renato Roseno, que proíbe a homenagem a agentes violadores de direitos humanos.



Figura 3. Rebatismo popular do Coletivo com a mudança de nome do Centro Social Urbano Pres. Médici para estudante Edson Luís. Em 2013 já não havia mais fachada. Ano: 2011. Foto: Acervo Coletivo Aparecidos Políticos

Uma outra intervenção que relembramos foi a denominada Operação Carcará<sup>6</sup> (Figura 4), em 2014, no 65º Salão de Abril, um dos salões mais antigos do Brasil. Na ocasião alugamos uma aeronave com a perspectiva de lançar 140 pequenos paraquedas contendo as imagens de mortos e desaparecidos políticos, na mediação de um ex-centro de tortura, o 23º Batalhão de Caçadores do Exército. Um de nossos integrantes chegou a decolar da aeronave, mas a missão teve que ser abortada porque o piloto recebeu uma ordem superior, do próprio exército, proibindo o sobrevoo na região. O cerceamento àquela nossa intervenção levou-nos a receber a premiação máxima do Salão, mesmo não tendo “consolidado” a obra.



Figura 4. A foto é um registro do reflexo do nosso integrante diante do velocímetro do avião em pleno voo. A ação consistia em sobrevoar o espaço aéreo nas proximidades do 23º BC, porém parte do espaço aéreo de Fortaleza, foi fechado pelo Exército. Ano: 2014. Foto: Acervo Coletivo

Além desses exemplos citados, criamos uma série de outras intervenções, exposições, tivemos um espaço cultural, um projeto de rádio livre, assim como realizamos um intercâmbio na Argentina, com o Grupo de Arte Callejero (GAC). Além dos trabalhos artísticos também é comum no grupo a realização de oficinas, como uma que demos sobre Ativismo Criativo e Rádio Livres. Conseguimos, também, nesses 10 anos produzir capítulos de livros, artigos, e além do livro “Minimanual da Arte Guerrilha Urbana” (Figura 5), pela FUNARTE.



## Somos os que foram

O poeta e jornalista uruguaio, Mauricio Rosenconf, um dos fundadores dos Tupamaros e companheiro de cela do ex-presidente Pepe Mujica, foi preso pela ditadura uruguaia (1973-1985) e torturado durante nove meses. Ficou 11 anos em solitárias e, durante todo esse período, enxergou a luz do sol, no máximo, durante oito horas. Oito horas em onze anos. Ele viveu em celas de três metros quadrados e perdeu a noção das cores e muitas vezes teve que matar a sede com a própria urina. Ele relata que resistiu sonhando com passeios. Em um dos momentos mais intensos do relato dele, ele comenta: “Quando eu era levado para as sessões de tortura, eu me lembrava da minha filha, dos judeus do gueto de Varsóvia, e eu recitava: - Eu sou os que foram. Eu sou os que foram.



Figura 5. Primeira publicação do coletivo. O livro, disponível gratuitamente, é uma ressignificação de uma publicação de Carlos Marighella, um dos inimigos da ditadura militar. Ano: 2015.

Apesar de nossos integrantes estarem muito longe do que vivenciou Rosenconf, nós entendemos o sentimento dele de indentificação e solidariedade para com o outro quando falava que ele era os que se foram. É esse o espírito que move uma atuação em coletivo. Não se trata de fazer uma carreira artística por si só, mas entender que todas nossas histórias de vida se articulam e se faz com o outro, sendo possível respeitar



as subjetividades de cada um. Quando soubemos dessa história do poeta uruguaio sentimos algo similar quando estávamos vendo o caixão com os restos mortais do Bergson. Era um sentimento de profunda solidariedade com aquela pessoa que acreditou em um ideal e deu sua vida para derrubar uma ditadura. Se estamos aqui hoje, podendo nos expressar livremente é porque a existência de várias pessoas foram interrompidas violentamente por um regime autocrático. E, de certa forma, somos nós agora que (re)existimos através da história do Bergson, do Rosencof, e de vários outros e outras que lutaram por liberdade.

## Notas

2 Os IF's tiveram nos anos 2003-2011, no governo Lula, um crescimento e expansão em todo Brasil.

3 Carta originalmente publicada em "Le Rappel", em 18 de março de 1871.

4 Fonte: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/27/datafolha-75percent-apoiam-democracia-e-78percent-dizem-que-regime-militar-foi-ditadura.ghtml>.

5 O Observatório de Censura à Arte é um projeto de cunho jornalístico, voltado a mapear os casos de censura às expressões artísticas no Brasil desde o episódio do Queermuseu, escolhido como marco devido à repercussão emblemática. Para um mapeamento completo: <http://censuranaarte.nonada.com.br>

6 Vídeos registros da intervenção: 1)  
<https://www.youtube.com/watch?v=97FBmZccjQE> e 2)

<https://www.youtube.com/watch?v=k0yuuJ8Q8LE&t=1s>



70 livro está disponível gratuitamente para download em:  
[https://archive.org/download/MinimanualArteGuerrilhaUrbanaWeb\\_201602/Minimanual%20Arte%20Guerrilha%20Urbana%20web.pdf](https://archive.org/download/MinimanualArteGuerrilhaUrbanaWeb_201602/Minimanual%20Arte%20Guerrilha%20Urbana%20web.pdf)

## Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. Tradução Alexandre Krug. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção mundo da arte).

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. **Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)** / Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República - Brasília: SEDH/PR, 2010.

BRETON, André. **Por uma arte revolucionária independente**/Breton-Trotsky; Patricia Galvão... [et al]; tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. - São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

COUBERT, Gustave. Les arts libres. **Le Rappel**. 18 março 1871. Disponível em:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7536329t/f2.item.zoom#> Acesso em: 26 julho 2021

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens** / Georges Didi-Huberman;



tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

FIGUEIREDO, Clara. **Foto-grafia / o debate na Frente de Esquerda das Artes**. 2012. 209f. (Dissertação em Artes). Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2012.

LEITE, Mazé. **Carta de Gustave Courbet aos Artistas da Comuna de Paris**, 2011. Disponível em: <https://vermelho.org.br/coluna/carta-de-gustave-courbet-aos-artistas-da-comuna-de-paris/> Acesso em: 26 julho 2021

LIPARD, Lucy. **Trojan horses: activist art and power**. Disponível em <<https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Trojan-Horses-Activist-Art-and-Power-Lucy-Lippard.pdf>>: Acesso em: 26 julho 2021.

MARTINS, Leonidas. **Das Agências ao Enmedio: Duas décadas de arte e ativismo social**. In: SOARES, Ana Cecília et al. Somos os que foram: Coletivo Aparecidos Políticos: 10 anos / Organização de Ana Cecília Soares, Alexandre Mourão, Áspasia Mariana. – Fortaleza: Editora Reticências, 2021.

MOOR, Alan. **General Introduction to Collectivity in Modern Art**. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20080501072947/http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm> Acesso: 26 julho 2021



MOURÃO, Alexandre de A. **Minimanual da arte guerrilha urbana: arte ativista e ação educativa do Coletivo Aparecidos Políticos**. 2013. 129f. (Trabalho de Conclusão de Curso) Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Fortaleza, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel. (Org). **/Deleuze: arte, resistência:** Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação da Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

ROLIM, Herbert. **Potencialidades da arte pública relacional na arte/educação:** práticas da cidade como sala de aula. 2014. 571f. (Doutorado em Belas Artes) Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

ROSAS, Ricardo. **Nome: coletivos. Senha: Colaboração.** Disponível em: [https://desarquivo.org/sites/default/files/rosas\\_ricardo\\_nome\\_coletivos.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/rosas_ricardo_nome_coletivos.pdf). Acesso em: 26 julho 2021.

SOARES, Ana Cecília et al. **Somos os que foram:** Coletivo Aparecidos Políticos: 10 anos/Organização de Ana Cecília Soares, Alexandre Mourão, Áspasia Mariana. – Fortaleza: Editora Reticências, 2021.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação.** São Paulo: Cortez, 1998.



## **FRENTE 3 DE FEVEREIRO: UMA CARTOGRAFIA HISTÓRICA**

### **FRONT FEBRUARY 3: A HISTORICAL CARTOGRAPHY**

Iramaia Gongora e Eugênio Lima

A Frente 3 de Fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Foi fundada em 2004 e surge como uma resposta ao assassinato de Flávio Ferreira Sant’Ana, um jovem negro. E por que ela surge? Maurinete Lima, fundadora, poeta, mulher preta, doutora em antropologia social fica indignada com o assassinato. Este caso era exemplar, pois denunciava tudo aquilo que o sistema vigente exigia para ser um “bom jovem negro”, no qual não seria confundido com um ladrão, e estaria longe de ser exterminado pelo Estado.

Flávio Ferreira Sant’Ana foi morto com dois tiros à queima roupa pela polícia militar do Estado de São Paulo no dia 03 de fevereiro de 2004. A polícia forjou as provas do crime, plantou arma, e tentou enterrar o corpo do Flávio como indigente. Jonas Sant’Ana, pai de



Flávio, policial militar aposentado, procurou o corpo do filho e conseguiu achar. Quando achou, deu uma declaração diante do comandante da Polícia Militar do Estado de São Paulo afirmando que seu filho foi morto porque era preto.

A indignação de Maurinete Lima se dava num nível muito concreto: Flávio era o protótipo do que se pedia para um negro dentro da democracia racial, de classe média, estudante de odontologia, muito querido pela comunidade, mórmon, com índole religiosa, e namorava uma mulher branca suíça e mesmo assim foi confundido com um ladrão. Ele foi assassinado porque sua atitude era suspeita, quando levantou os braços, tomou dois tiros à queima roupa.

Este caso desmascarava a democracia racial e mostrava o extermínio, não há passabilidade nessa história. O que significa atitude suspeita? Atitude suspeita pode ser tudo: estar parado, estar andando, ficar parado no ponto esperando o ônibus passar, estar em um lugar de dia, estar em um lugar à noite; ou seja, a pessoa negra no Brasil, está sempre em suspeição. Isto é orquestrado de maneira sistêmica a ponto de que não pareça estrutural, e sim pareça uma questão de índole. Uma vez categorizado como “elemento suspeito cor padrão”, você será confundido com um ladrão, e o ladrão precisa ser exterminado.



Isto é o que a morte de Flávio denuncia, denuncia e anuncia que isso não é episódico, e sim que é sistemático, e que não havia formas de se proteger disso pelos parâmetros da democracia racial.

Mas o que é a Democracia Racial? O mito da democracia racial é ideia que no Brasil existe um estado de plena igualdade entre as pessoas independentemente de raça, cor ou etnia. Ou seja em última análise é crença que no Brasil o racismo estrutural não existe ou é irrelevante para analisar a hierarquia racial da sociedade brasileira. Porém, apesar do fim da escravização e da condenação de práticas e de ideologias racistas, não existe democracia racial, visto que há um abismo imenso que segrega populações negras, indígenas da população branca.

A indignação de Maurinete levanta uma coletividade de artistas que se unem para investigar. Surge então a Frente 3 de Fevereiro.

Entendendo a violência e urgência de fazer uma ação, são convocados vereadores, pessoas ligadas à política formal, jornalistas e com vários agentes políticos para juntos prestar solidariedade. Nossa primeira ação era fazer um monumento horizontal, junto com a família de Flávio no local onde ele morreu. A ideia foi que saíssemos em passeata de um lugar para outro. Porém quando chegamos nos deparamos que somente a



família de Flávio estava conosco. Neste momento entendemos que nossa atitude teria que ser outra.

A Frente 3 de Fevereiro usa uma tática de guerrilha que atua no campo da imaginação, no campo simbólico, mas também no campo concreto. A ideia é dismantlar as ideias-forças racialmente hegemônicas que dominam não só a narrativa, mas que justificam a estrutura racista na sociedade brasileira. Sua abordagem cria novas leituras e coloca em contexto dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. As ações diretas que propomos criam novas formas de manifestação acerca de questões raciais.



Figura 01. Aqui vemos Jonhas Sant'Ana e o irmão de Flávio, durante nossa ação com aliadas. Fonte: acervo Frente 3 de Fevereiro.

A primeira ação foi a construção do monumento horizontal no local onde o Flávio foi assassinado. O monumento era uma placa de ferro, uma espécie de túmulo, com um corpo desenhado, com o nome de Flávio e com as datas de seu nascimento e sua morte. Esta placa foi cimentada ao chão com a presença da família.



Dias depois retornamos ao local e fomos informados que a polícia havia arrancado a placa, voltamos novamente, e desta vez fizemos um novo monumento de concreto.



Figura 02 – Lápide simbólica no local onde foi assassinado Flávio Ferreira Sant'Ana. Fonte: acervo Frente 3 de Fevereiro.

A partir daí começamos a investigar como se dá a ação da polícia militar, como mortes que aparecem como episódicas ao serem estudadas em conjunto conclui-se que são sistemáticas, que há um genocídio da



juventude negra brasileira, juventude negra urbana, assassinada por arma de fogo.

Estudamos dados do IBGE, observamos a letalidade dos batalhões na cidade de São Paulo no projeto Zona de Ação, com coletivos parceiros, como Bijari, Contra Filé, Cobaia e GAC (Grupo de Arte Callejero), e juntos propusemos uma ação RACISMO POLICIAL: “Quem Policia a Polícia?” foi a frase que estampava 500 lambes colados ao lado destes batalhões. Nossas ações sempre foram elaboradas e executadas de forma profundamente coletiva.

Ao perguntar “Quem Policia a Polícia?” afirmávamos que existe uma prática racista na ação policial, ou seja, está dentro da Instituição. Não é uma questão de caráter, de índole do policial, é estrutural. A Polícia está apartada da sociedade? Obviamente que não, ela é o braço armado do Estado. A Polícia Militar Brasileira é a polícia que mais mata e que mais morre.



Figura 03 – Intervenção urbana da Frente 3 de Fevereiro com lambe lambe. Fonte: acervo da Frente 3 de Fevereiro.

“A corporação é racista na medida em que as instituições nesse país são racistas. Agora, (...) o policial na sua atividade cotidiana ele incorpora. Policial não tem cor, tem uniforme. Quer dizer, na hora que ele vestiu aquele uniforme, ele é policial e ele vai funcionar como um integrante de uma instituição que, historicamente, sempre trabalhou com um viés racista. O racismo está presente em todas as etapas do funcionamento do Sistema da Justiça Criminal. A polícia rotula de Auto de Resistência o que ela chama de confrontos com a população. Mas, na verdade, o que a polícia está fazendo poderia ser, claramente, definido como Atos de Execução Sumária. Não é possível mais que populações que não têm voz e que não conseguem



se fazer presentes de alguma maneira na discussão dessa questão na sociedade, continue a ser, por exemplo, abatida pela polícia. Quer dizer, claramente, nós temos uma polícia violenta e racista. Claramente a polícia trabalha com a lógica de que ela vive uma guerra. Então, ela tem que abater o inimigo. E todas as pesquisas mostram que esse inimigo abatido é, desproporcionalmente, jovem e negro. Então, a gente tem que entender que a lógica da Segurança Pública neste país tem raízes no período da Ditadura, quer dizer, na lógica da Segurança do Estado, da segurança que não era a Segurança do Cidadão.”



Figura 04 – Intervenção urbana da Frente 3 de Fevereiro com lambe lambe. Fonte: acervo da Frente 3 de Fevereiro.

Num momento seguinte, somos convocados a olhar para o racismo dentro do futebol. Partimos de um caso concreto: em 2005, numa partida da Copa da Libertadores, o Quilmes jogava contra o São Paulo. Grafite, jogador do São Paulo, é xingado de macaco por Desábato, do Quilmes, que é preso e levado a uma delegacia acusado de racismo. No Brasil o racismo é crime inafiançável e imprescritível, Desábato foi preso em flagrante.



Ao olharmos para esta situação tomamos como exemplar, porque na sociedade brasileira o racista é sempre o outro, ninguém se assume como racista, nem mesmo os racistas, e neste caso o outro, agora, era um outro da outredade, ele não era nem brasileiro, era o outro argentino.

A partir disso resolvemos investigar como poderíamos atuar com perguntas-ações dentro do campo do futebol, as ações das bandeiras eram ações que construía uma ideia de aliança muito concreta, iríamos hackear o sistema de transmissão por dentro. E porque este caso nos ajudava? Porque o campo do futebol é por construção, o ideário da democracia racial, a ideia de um Brasil que estava harmonizado no campo simbólico.

Nas bandeiras a palavra se consolida em pergunta-ação. A escala em que ela é proposta, cria um enfrentamento com a arquitetura e como o racismo é estrutural, ou seja, está na base de todas as estruturas da sociedade brasileira. A palavra da bandeira tem a força de descortinar aquilo que não é dito, que está soterrado, e esse soterramento é fruto da construção dessa argamassa colonial.

Para abrirmos as bandeiras, que foram trabalhadas em todas as suas etapas de forma coletiva, tivemos que fazer alianças concretas com as torcidas organizadas, passar pelo crivo delas ao negociar a abertura das



bandeiras pelos seus integrantes. Algumas vezes fomos bem sucedidos, outras vezes tivemos que fechar a bandeira, porque o cartola do time de futebol não aprovava a sua abertura pela sua torcida.

Abrimos três bandeiras durante as transmissões dos jogos nos estádios e foram, respectivamente: a primeira "Brasil Negro Salve" na final da Libertadores de 2005, a segunda "Onde estão os negros?", e a terceira "Zumbi Somos Nós" em dois jogos do Campeonato Brasileiro de 2005.

Depois essas bandeiras saem do campo de futebol e se tornam "dispositivos reveladores", porque a bandeira também expõe quem a expõe.

A bandeira "Onde estão os negros?" é um exemplo disso. Apesar do seu universal masculino, ela tem um poder disparador com sua pergunta ácida. A primeira coisa ao olhar a bandeira em relação ao local onde ela está, é perguntar onde estão as pessoas negras nesse espaço? Qual é o nível de hierarquia racial aqui? Esse espaço é um lugar onde as pessoas negras se sentem confortáveis ou não? Essas pessoas negras são invisibilizadas nesse espaço? Qual é a constituição dessas pessoas negras, são majoritariamente homens ou majoritariamente mulheres? São pessoas de que classe social? Qual lugar do país elas ocupam? Qual lugar na hierarquia racializada da sociedade brasileira elas ocupam? E ao mesmo tempo esta bandeira é



poética porque cria um outro espaço de imaginação, conseguimos também imaginar a presença negra naquele local a despeito da sua estrutura de hierarquia racial.

Em 2005, a partir da entrevista com o sociólogo e cineasta, Noel Carvalho, criamos o roteiro do espetáculo “Futebol”, paródia de um jogo ao vivo: dois lados da platéia, dois personagens antagônicos. O resultado deste trabalho, foi uma apresentação audiovisual Futebol, realizada no teatro do Sesc Pompeia, em razão da abertura do Festival VídeoBrasil 2005. O espetáculo foi apresentado diversas vezes, dentre elas em Berlim no Teatro HAU, integrando o evento da Copa da Cultura, em 2006.

“Pare e olhe para a base

Fundamentos fundadores, alicerces criadores da história do Brasil.

Nós somos um cadinho de raças? Nós somos uma democracia racial?

Como pode a “democracia racial” aparecer em um país que não tem tradição de democracia política?

No entanto as relações raciais entre brancos, negros e índios estão harmonizadas no nível do simbólico?

O ideário de democracia racial não aparece historicamente no séc. XIX para acomodar estrangeiros?



O ideário de democracia racial traz algum avanço em relação à questão do negro?

O negro está realmente em questão quando se fala em democracia racial?

Onde estão os negros?

Onde está a história?

Onde estão os negros na história?

(muda a dinâmica do spoken na pausa da música)





Figuras 05, 06 e 07 – Bandeiras a) “Brasil negro Salve”; b) “onde estão os negros?” e c) “Zumbi somos nós” exibidas nas torcidas de jogos de futebol. Fonte: acervo da Frente 3 de Fevereiro.

ANOS 30- O Movimento Negro rompe o ideário de democracia racial.

ANOS 40- O Teatro Experimental do Negro reivindica a participação do negro dentro do pacto populista

ANOS 50- A Frente Negra chama atenção para uma “segunda abolição”

ANOS 70- O Movimento Negro ataca o ideário de democracia racial e reivindica a especificidade de um grupo étnico, num país onde o ideário de democracia racial dilui essa especificidade.

Quem acredita em democracia racial?

Muita gente.

Os negros acreditam.

Acreditam? - (momento em que a bandeira, Onde estão os Negros, abre no vídeo)”.

Esta é uma das características da Frente 3 de Fevereiro, como discutir o racismo na sociedade contemporânea, discutindo o racismo através também da desconstrução do seu imaginário racista. Uma de nossas estratégias é não discutir o racismo nos mesmos termos que o imaginário racista propõe. Então nossas ações são fontes disparadoras.



Em outra passagem do espetáculo Futebol, olhamos para o processo que a sociedade brasileira vive desde sua colonização, e como a cultura permeia as relações, e assim permite que se reproduza até os dias de hoje.



Figura 08 - Apresentação audiovisual Futebol, realizada no teatro do Sesc Pompeia, em razão da abertura do Festival VídeoBrasil 2005. Fonte: acervo Frente 3 de Fevereiro.



“O Brasil é um país com tradição escravocrata. No Brasil a esquerda tem tradição escravocrata, a direita tem tradição escravocrata, negros tem tradição escravocrata. A escravidão foi realmente uma coisa que contaminou de uma maneira péssima as relações no Brasil. Nós somos tão perversos com essa história de relações raciais, que se as pessoas tivessem sequer um ideário de “democracia racial”, estaria bom.

O Brasil até pouco tempo tinha exame de boa aparência, em uma ficha de emprego você colocava se tinha ou não boa aparência, o que é claramente uma perspectiva racial. Vendem-se até hoje apartamentos com quarto de empregadas, isso é típico de um país que teve escravidão. É claramente uma tradição escravocrata.

É cultural, e cultura você não elimina com decreto. Você não elimina com decreto o sujeito construir apartamento com quarto de empregada. Ter uma senzala dentro do apartamento. É cultural.”

Em 2006 fizemos uma ação na abertura da Copa do Mundo da Alemanha em frente ao portão de Brandemburgo com uma nova bandeira. Ela surgiu de um workshop em que desenvolvemos um projeto de intervenção, em conjunto com coletivos de arte e ativismo Kanak Attack e La Plataforma. Tínhamos como foco a situação do imigrante na Europa, a relação do imigrante com a comunidade européia. Pouco antes



do início da Copa o porta voz do governo anterior de Brandemburgo, deu uma declaração na televisão dizendo que todas as pessoas eram muito bem vindas, mas que as pessoas que viessem para a Copa que são negras, tomassem muito cuidado porque existiam “No go Areas” - Áreas não recomendáveis, Lugar de risco, Área de risco, Zona inacessível, Área restrita, Lugar não disponível, Zona exclusiva.

Neste contexto os integrantes da Frente que estavam, na época no Brasil, propuseram “Know Go Area”, know (conhecer) como um trocadilho. A Bandeira era uma afirmação simbólica sobre o conhecimento que divide as diferentes verdades conectadas sobre a fundação dos mitos nacionais de não haver racismo no Brasil e na Alemanha.

A bandeira "Zumbi somos nós" foi a bandeira que levamos para o prédio Prestes Maia, que era a maior ocupação de moradia vertical da América Latina. “Onde estão os negros” é a bandeira que levamos na passeata quando Marielle Franco foi assassinada. A ação das bandeiras segue ativa até hoje.

Para pensar e agir em uma realidade em constante transformação, permeada por transformações culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégias. A Frente 3 de Fevereiro associa o legado artístico de gerações que pensaram



maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura afro-brasileira.

A Frente foi se constituindo a partir dessas ações, foi refletindo, e os campos de atuação se expandindo. Ao pensarmos na história da Frente, podemos pensar numa trilogia: Zumbi Somos Nós (2006)-documentário realizado para o 3º. Programa de Fomento à produção e Tele-difusão do Documentário Brasileiro DOCTV/ TV Cultura; A publicação “Zumbi Somos Nós - Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano” (2007) ao Programa para a Valorização de Iniciativas culturais/VAI, Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, e por fim Diáspora Afronética (2008), o disco produzido por meio do VAI e do Programa de Ação Cultural (PAC) que encerra a trilogia Zumbi Somos Nós.

A Frente 3 de Fevereiro é uma coletividade que hoje trabalha a partir de seu legado, de forma descentralizada.



Figura 09 - A bandeira "Zumbi somos nós" foi a bandeira que levamos para o prédio Prestes Maia, que era a maior ocupação de moradia vertical da América Latina. Fonte: acervo Frente 3 de Fevereiro.



## **(RE) EXISTENCIAS EN MUNDOS TRANSESPECIE**

### **(RE) EXISTENCES IN TRANSPECIES WORLDS**

Iliana Hernández-García

1

Las artes, ¿cómo pueden propiciar una inmersión en los mundos que nos rodean, sean estos biológicos o inorgánicos? Los estudios transespecie (Dooren, Kirksey, Munster, 2016) proponen un acercamiento de participación y atención a estos mundos, que como el nuestro, están marcados por la contingencia y la incertidumbre. También aportan a la pregunta sobre qué es la vida y cómo diseminar las fronteras entre lo vivo y lo no-vivo. Estos estudios se preguntan si las otras especies son solamente los hongos, las bacterias, los microorganismos, o también pueden serlo una piedra, un volcán, un tornado, y cómo interactúan entre ellas y se transmutan entre si. Esto, desde la perspectiva que puede hacerse un proceso de inmersión e interacción con ellos también. El carácter de estos estudios multiespecie radica en las



posibilidades y comprensiones alternas que generan con la experimentación e imaginación que ocurre en la interacción con estos mundos. Se trata de una aproximación desde otra mirada, la estética poshumana, en la cual, las jerarquías del sujeto humano se invisibilizan y se diseminan en el panorama transespecie, donde somos literalmente holobiontes es decir un cruce activo de distintas especies que emborronan las diferencias, un mundo más en un horizonte de mundos posibles, conocidos o no, con los cuales vivimos.

Cabe anotar que los estudios transespecie no son estudios sobre o de las especies, sino que son estudios desde la perspectiva de la interacción a nivel molecular de las especies. En este sentido designan una alternativa diferente a los estudios humanos o humanistas, y en lugar de dicho apellido, usan el de transespecie. Es decir, los estudios mismos son transespecie. Esto indica ampliamente también una dimensión transdisciplinar. En otras palabras, se trata de una agencia epistémica y de una ontología distintas que se construyen desde dicha posición.

Parten de la idea que todos los seres vivos y los que no, llevan a cabo sus vidas en comunidades. Hacen pensar en las historias entrelazadas que comparten las comunidades de biorelaciones transespecie y entre ellas, y que pueden ser contadas al experimentarse y observarse. Es el caso del concepto de Stengers (2010)



de “captura recíproca” que define la relación entre una flor y la abeja polinizadora. Esta articulación escrita en la perspectiva de cómo tener una política para el cosmos, tiene como propósito un futuro común. Podríamos inferir que el trabajo de Stengers (2010) se aproxima a los estudios transespecie, así como los de Kohn (2013), quien sitúa una perspectiva para otra antropología más allá de lo humano, donde somos una transespecie más en los mundos posibles de vida. Allí, Kohn (2013) problematiza la inoperancia del lenguaje y las ideas antropocéntricas, cuando nos encontramos en relación con las demás especies. En ello cuestiona la oposición entre los seres con lenguaje y aquellos que no lo tienen. Así, transforma la relación entre los humanos y los no humanos, en el propósito de desdibujar la separación. Se trata de historias de co-evolución, de devenir juntos, de simbiosis entre especies, como parte fundamental del proceso filogenético. “De estas interacciones surgen significados, sentidos lingüísticos, gestuales y especialmente bioquímicos”. (Dooren, Kirksey, Munster, 2016: 2). Estas interacciones plantean cómo la vida humana y la vida de los demás seres vivos no puede concebirse aislada. “La naturaleza humana es una relación transespecie” dice Tsing (2012: 141), a propósito de la consideración que hace sobre los hongos como especies de compañía.

La propuesta de los estudios transespecie que incluyen la mirada multiescalar, tienen que ver con aquello que



está a la base y surge del momento en que el antropoceno se agote radicalmente y cómo nos encontraremos nuevamente con las otras especies de las cuales nos habíamos alejado. Un mundo postnatural del cual ya teníamos noticias, se avizora ante nuestra mirada en los paisajes transformados y en aquellos con tecnología. Las metodologías de la inmersión pasan por el lugar del habitar y a la vez imaginar mundos que no comprendemos o conocemos del todo, como en este caso, los hongos, virus, plantas, otros animales y, sin embargo, estar dispuestos a tener la experiencia separados de lo habitual. En este campo el arte viene a hacer posible la interrelación sensible a través de procesos de simulación tecnológica. No se trata de un análisis externo, tampoco de una relación desprovista de conocimiento biológico o tecnológico sino de una experiencia corporeizada a través de la virtualidad.

Dicen Dooren, Kirksey y Munster (2016: 3) que la especificidad de la perspectiva de los estudios transespecie radica en focalizarse en la intersección entre las especies, y mejor aún, en las distintas conexiones entre agentes vivos, decimos nosotros, porque en ello va su vida. No hay procesos de identificación de una especie versus otra. Lejos de un interés por distinguir procesos taxonómicos que las aíslan, el propósito está en los diálogos entre unas y otras; la observación está puesta en la inmersión directa en los intervalos y relaciones. Se trata de



“ecologías de las entidades” siguiendo a Kohn (2013: 134). Los materiales genéticos, fluidos, minerales, piedras, agua, son formas de vida también reconocidas como especies químicas, donde se unen la química orgánica y la inorgánica. Es una propuesta que aporta también a la idea del continuum entre vida y no vida como cuestión de grados. Son procesos cargados de relaciones, significados, historias, intereses y afectos, que producen y dan nueva forma a otras entidades y a sí mismas.

Se trata de una estética poshumana que se interesa por los afectos a nivel de las relaciones exohumanas, de la inmersión en estudios transespecie. Esta habría de pasar por reconfigurar la idea de afección, especialmente en las artes y en este caso son Lestel, Brunois y Gaunet, (2006: 155) quienes a través del campo cruzado de la eto-etnología y la etno-etología generan una construcción inmersiva basada en la experiencia de coevoluciones para la vida.

El Salón Multiespecie se enfoca en las relaciones entre la roca y el agua, las toxinas y los lípidos y distintos agentes del metabolismo. Esto lo encontramos en los trabajos artísticos de Juan M. Castro, tales como Little Somethin, es decir “algo pequeño y delgado”, en el cual presenta el protometabolismo de otra forma de lípidos que están en la interconexión de los procesos vivientes y que incluso según lo sugiere este trabajo, puede estar originando otras formas de vida liminal. Se trata de una



burbuja que flota en células vivas y desperdicios tóxicos, también crece y se divide. Expresa un comportamiento protocelular, antes inesperado. A lo cual se suma la ironía de producir vida en medio de la no vida, tal como había sido considerada la química de la toxicidad. Se trata de un protometabolismo en movimiento que puede ser observado como si se tratara de un mundo inmersivo en una pantalla de cristal líquido; el cual, ahora está literalmente vivo, pero de una nueva manera. Esta observación aporta a una Ecopolítica de lo vivo, en la diferencia, y en relación con los sistemas artificiales.

En Heliotropika, también de Juan M. Castro, asistimos a una traducción escalar de la luz a través de la fotosíntesis que hacen las bacterias y la energía con la cual nos relacionamos los humanos. En este mundo bioinmersivo (Hernández, 2016a), un conjunto de cianobacterias son interfaseadas cuando hacen el proceso de metabolización de la luz. Esto es percibido por interactores humanos en el espacio de la galería, quienes llevan un sensor neural en su muñeca. Con lo cual se detectan sus pulsaciones y estados anímicos y estos son enviados a las bacterias, quienes a su vez procesan la luz de forma distinta.

Así, se llega al lugar de la percepción sensible, ahora mediada por la biotecnología, la neurociencia y el bioarte como configurador de ecosistemas artificiales (Hernández, Niño y Hernández-García, 2018), que



pueden visualizarse en tiempo real. Aquí observamos una simulación computacional del proceso de simbiosis entre humanos y no humanos, la cual emite consideraciones estéticas sobre otras formas de concebir la hiprecreatividad cuando rebasa el espacio antropocéntrico y se sitúa en el espacio de lo multiespecie. La simulación mide matemática y gráficamente la expresión de dichas interacciones. Estas experiencias construyen una idea política biotropocéntrica, donde estos intersticios de la química constituyen medios para el agenciamiento de vida en distintos grados, en aprecio de los afectos, intereses y signos de las ecologías específicas de los organismos y materiales, que antes considerábamos no vivos. Siguiendo a Ingold (2012), encontramos las posibilidades para pensar en una ecología de materiales sintéticos en una idea de la materia vibrante y vivaz que organiza ecologías de las cosas. Estas cosas químicas pueden ser las piedras o la robótica.

Dooren, Kirksey y Munster (2016) denominan vivacidad abiótica a las entidades que expresan vida a través de afectos y de ser afectadas por otras, y de cómo lo biótico se revela limitado frente a las consideraciones más amplias de los estudios transespecie. El concepto de especie, es tratado en Dooren, Kirksey y Munster (2016: 5), como un sentido de parentesco y no de clasificación taxonómica. De forma que la relación, la hibridación y lo difuso son esenciales en la percepción de las entidades.



El sentido de mundos transespecie plantea una relación con los mundos posibles (Hernández, 2016b), en cuanto a la manera como presentan entrelazamientos de agentes que generan torsiones y transformaciones de unos y otros a partir de la forma como se identifican y clasifican entre sí, en las acciones prácticas, y como ello engendra mundos estéticos que no estaban allí previamente. También porque estos mundos enactúan y agencian, a través de autonomías y procesos auto-organizados en los cuales se evidencian patrones y rasgos de comportamientos que elaboran paisajes de ecologías posibles. Y también de aquellas especies no apreciadas por los humanos, tales como los virus, microbios, buitres o la hierba. El propósito de la inmersión es “aprender a dejarse afectar y así cuidar de manera diferente”, dicen Dooren, Kirksey y Munster (2016: 6), puesto que nuestra propia supervivencia está relacionada con los entrelazamientos con otras especies.

El Octavo día, un trabajo de bioarte de Eduardo Kac, plantea el problema de la evolución transgénica. Se trata de una ecología artificial; es un mundo, un conjunto de especies transgénicas y un biobot. Presenta un escenario de biorrobótica y biotelemática. Se trata de amebas transgénicas en un biorreactor que las nutre y cultiva, y cuando éstas se dividen o desplazan, el robot se mueve. Esta colonia funciona como un organismo multicelular que interactúa con el entorno, junto con un computador y un sensor, lo que



se convierte en el sistema nervioso del biobot. Hay una visión en telepresencia a través de la web, que tiene control sobre un visor manejado a distancia por los internautas. Con lo cual, los humanos y las amebas se encuentran en el cuerpo del biobot. Hay visualizaciones internas y externas a este escenario y al espacio de la galería, las cuales se yuxtaponen y confrontan especialmente, cuando los internautas observan tanto al entorno transgénico con el biobot y a los humanos observando locamente. Esta acción convierte a los humanos en parte de la ecología artificial organizada en una webesfera, lo cual conecta el sentido de internet como red de redes.

Los humanos somos transgénicos, y una transespecie, igual que muchos otros organismos, somos un traslado de genes intra e inter especies. Así, este trabajo propone una expansión de la biodiversidad más allá de los tipos de formas de vida conocidas. La biología se convirtió en una ciencia de la información y ya no en una ciencia natural y la biosemiótica emergió como campo de la comunicación y significación de los seres vivos. Para concluir citamos en la perspectiva de la comunicación entre especies, el trabajo de Kac denominado: *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1994). En el, se conectan a distancia, un canario y una planta, cada uno situado a miles de kilómetros entre ellos. A través de procesos de traducción mediados por tecnología, estas dos especies diferentes siguen un diálogo interactivo en tiempo real que propicia para



los interactores, una situación de reflexión sobre la manera como concebimos la idea de mente, y como ésta se encuentra más allá de lo humano. Los equipos que se utilizan son normalmente usados para medir, descodificar, traducir el entendimiento humano.

Observamos aquí una visión del campo de estudios transespecie propuesto por Dooren, Kirksey y Munster (2016), donde la inmersión en los mundos de otras especies concretas, es ofrecida por la tecnología y ésta actúa como método. Con lo cual también el concepto de mente se abre, cuestionando su aislamiento en lo exclusivamente humano.

## Referencias

DOOREN, T., KIRKSEY, E. Y MUNSTER, U. Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness. In: **Environmental Humanities**, Vol 8, 2016.

STENGERS, I. **Cosmopolitics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

KOHN, E. **How Forest Think**: Toward an Anthropology beyond the Human. Berkeley: University of California Press, 2013.

HERNÁNDEZ-GARCÍA, I. **Mundos bioinmersivos**: la creatividad en evolución. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016a.



LESTEL, D., BRUNOIS, F. Y GAUNET, F. (2006). Ethno-ethnology and ethno-ethology, In: **Social Science Information**, 45, p. 155-177.

HERNÁNDEZ GARCÍA, I., NIÑO BERNAL, R. HERNÁNDEZ-GARCÍA, J. (2018). **Ecopolítica de los paisajes artificiales**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

INGOLD, T. Anthropology beyond Humanity. In: **Suomen Anthropologi** 38, No. 3, 2012, p. 5-23.

HERNÁNDEZ GARCIA, I. (ed.) (2016b). **Estética de los mundos posibles: inmersión en la vida artificial, las artes y las practicas urbanas**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016b.

### **Websites**

Disponivel en: <http://www.multispecies-salon.org/events/>  
Acesso en: mayo 7 del 2021.

Disponivel en: [www.juanmcastro.com](http://www.juanmcastro.com) . Acesso em: julio 2 del 2021. Disponivel en: [www.ekac.org](http://www.ekac.org). Acesso en: julio 2 del 2021.



# **TECNOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS, ECOSSISTEMAS, ARTES E REDES ANPAPIANAS**

## **CONTEMPORARY TECHNOLOGIES, ECOSYSTEMS, ARTS AND ANPAP'S NETWORKS**

Lucia Gouvêa Pimentel

Ingressei na ANPAP pelas mãos de Ana Mae Barbosa, em um dos eventos organizados por ela e do qual participei. Mas os laços se estreitaram quando fui sua orientanda no Doutorado na ECA/USP, na década de 90 do século passado. E, daí em diante, faço questão de estar entrelaçada e ajudar a tecer fios necessários, mesmo quando parece que de nada adianta “remar contra a maré”.

As participações no Encontro Nacional – que, na verdade, muitas vezes, já era internacional – foram várias vezes interrompidas pelas viagens a trabalho ou pela impossibilidade de viajar. Mas a cada reencontro



novas descobertas aconteciam e novos fios eram tecidos.

Até que um dia recebi um telefonema de Afonso Medeiros, fazendo uma proposta de chapa para compormos a Diretoria da ANPAP. Afonso já era companheiro de avaliação no MEC e em colaboração na UFPA. Aceitei o desafio e veio a proposta de lançarmos, como ação, o revezamento dos cargos de Presidente e Vice-presidente, ficando, cada qual, um ano em cada posto. Como assumi o posto de Coordenadora Adjunta da área de Artes na CAPES para o Mestrado Profissional, não pude assumir oficialmente a presidência da ANPAP, mas tive a emoção de ser homenageada como “Presidente de Honra” no Encontro de 2014.

A proposta dos Encontros Nacionais que Afonso e eu organizaríamos partiu dele: entraríamos com o conceito de ecossistema vinculado às artes como pesquisa compartilhada e como tema dos dois encontros, em Belém (2013) e em Belo Horizonte (2014). O de Belém tratou de ecossistemas estéticos e o de Belo Horizonte de ecossistemas artísticos. É preciso dizer que a dobradinha BeBe também trouxe a ANPAPINHA, em que as pesquisas de Iniciação Científica eram apresentadas.

Partimos dos ecossistemas estéticos para os ecossistemas artísticos e estamos até hoje tentando



elaborar uma publicação a respeito. [Afonso já está bem mais adiantado que eu.]

Di Felice (2011-2012, p.11) pontua que “a análise dos ecossistemas se tornará, inevitavelmente, o estudo das trocas de energias entre todos os elementos que o compõem”. Pensando, então, em detectar como as trocas de energias de um ecossistema em Artes - seu fazer, sua contextualização, seu ensino/aprendizagem, seu “comportamento” através dos tempos da humanidade - com o propósito de investigar intercorrências, consequências, pertinências ou não, fiz algumas incursões no sentido de estabelecer relações e brechas possíveis no meu trabalho enquanto artista/professora/pesquisadora.

Algumas incursões foram exitosas, outra desastrosa, como a recusa do artigo em um dos encontros nacionais, cuja justificativa pontuava que “não é pesquisa”. Considerando que os encontros nacionais da ANPAP fazem parte do ecossistema artístico no qual me insiro, tanto os aceites quanto a recusa fizeram parte da investigação e seguem me acompanhando como energias que provocam trocas.

A partir dos estudos sobre ecossistemas, fui parar no conceito de rede, tentando estabelecer conexão entre os dois conceitos tanto na elaboração artística quanto na aprendizagem em Artes. E pensei que esse seria um bom tema para minha fala hoje.



Mas... é preciso fazer parênteses.

Em nossa troca de mensagens por e-mail sobre um possível tema para a mesa de ex-presidentes, Ana Mae propôs o tema “ANPAP em tempos de decolonização”, o que me pareceu interessante e bastante atual para uma mesa de “ex”.

Comecei a rascunhar a minha fala tentando pensar como ecossistemas sociais colonizados e, ao mesmo tempo, colonizadores poderiam contribuir para tempos de decolonização. Como a energia ANPAP se configura nos ecossistemas estéticos e artísticos nesse contexto? E como podem as redes de energia anapianas contribuir – ou não – para a decolonização, se ecossistemas estéticos e artísticos não se configuram como tal? E mais: na minha relação com artistas indígenas contemporâneos, aprendi que a questão não é *decolonizar*, mas sim *anticolonizar*.

Vieram as questões: pode um ecossistema ser decolonizador? Ou anticolonizador? Que características teria esse ecossistema? Temos condições de construir redes para um ecossistema assim? E voltei para a rede: Como as redes serão formadas se isso for possível?

O tema “ANPAP em tempos de decolonização” foi abortado pela própria Ana Mae, e eu voltei às questões dos ecossistemas e das redes.



Fecha parênteses.

Di Felice diz que Maturana e Varela consideram que

a cognição não representa uma realidade externa nem apenas pode ser considerada como o resultado de um acontecimento interno de um ecossistema, mas acontece através de um processo de organização circular. Dessa forma, um organismo vivo responde aos estímulos do ambiente alterando-se, e, a partir de tais alterações, muda seu comportamento, criando, assim, um sistema de resposta ao meio ambiente que Maturana e Varela (1995) definem como um sistema de aprendizagem. (DI FELICE, 2011-2012, p.15).

A ANPAP, então, é, para mim, um sistema de aprendizagem.

Tomando como princípio que tanto os ecossistemas quanto as redes contemporâneas têm, em sua composição, diversos membros – inorgânicos, animais, vegetais e tecnologia -, as interações para a formação dessas redes se mostram mais fluidas e deslizantes. Já não se pode mais determinar por um único critério a eficácia ou não de uma rede. Ou seja, o critério geográfico – ocupar espaços comuns – não é o principal critério para a formação de uma rede, mesmo que o



ecossistema geográfico tenha influência na formação dessa rede.

Nesse sentido, a ANPAP já ocupa um grande espaço e é afeita à distância geográfica. Não é a diversidade de espaços o que nos une. Nossas redes são amplas, mas também aglutinadas em Comitês. É mais especificamente no Comitê ao qual nos alinhamos que há as trocas de energias. No entanto, também trocamos energias e transitamos entre os Comitês quando nossa pesquisa assim demanda.

Na ANPAP, a rede se forma no intervalo, no “entre”, mais que nos “nós”. Isso acarreta um nível de complexidade a mais, uma vez que não é o impacto direto no que é detectável, visível, audível que importa, mas o que não é detectado, o que não é visível, ou audível.

Estando no “entre”, estamos dentro da rede – e não fora dela. Se quando estamos nos “nós” estamos mais seguros e vislumbramos melhor as trilhas e possíveis caminhos, quando estamos no “entre” podemos desfrutar de uma paisagem mais ampla, com menos amarras e mais possibilidades de trânsito e de afectos. Somos mais rizomáticos, no conceito deleuziano.

Se a própria humanidade é rizomática em sua constituição de milhões de anos, conforme têm provado os neurocientistas, essa característica pode



ser usada a nosso favor em nossas redes, desde que consigamos nos manter transitando por “nós” e “entres”.

Isso aconteceu, por exemplo, quando Maria Luisa Távora e eu fizemos os simpósios de Gravura (2012-2013). Foram encontros ricos pela diversidade e pelo desafio trazido, pois era preciso atender a propósitos de dois comitês (*Educação em Artes Visuais e História, Teoria e Crítica de Arte*) de forma equânime e propiciar discussões em que as duas vertentes estivessem presentes. Havia ancoradouros, mas também havia espaços a serem habitados exclusivamente no momento do Encontro; era impossível prever o que aconteceria e que rumo tomariam os debates. A rede era tecida ali, no instante mesmo do acontecimento.

As redes anapianas têm, também, essa forma de acontecer.

Em outra via, Di Felice (2014) declara que "A inteligência coletiva é mais eficaz que a soma das inteligências individuais" e que "Agregar inteligência humana e artificial é muito mais eficiente". E mais: hoje acontece "a formação de outro tipo de ecologia, que reúne ao mesmo tempo indivíduos, informações, circuitos informativos, banco de dados e territórios (territorialidades)".



Entram em cena, então, as tecnologias contemporâneas. Alguns questionamentos podem ser feitos: As tecnologias são neutras e apenas obedecem fielmente ao comando que lhe é dado, sem interferir em outros aspectos da vida de quem delas se serve? Elas afetam o tempo, os corpos, a vida de uma maneira geral e têm como consequência a dependência da máquina e sua imputação como se ela fosse um ser vivo, inteligente e capaz de tomar decisões “acertadas”? Como elaborar o pensamento crítico em relação ao que são as tecnologias e seus instrumentos e o que são seres vivos e seus instrumentos? Como as tecnologias, enquanto integrante da rede, influenciam o comportamento dos integrantes humanos e vice-versa?

Se considerarmos que as tecnologias são neutras, estamos considerando também que os aparatos tecnológicos são criados sem intencionalidade, aleatoriamente. Será?

Se imputarmos à máquina inteligência e capacidade de tomar decisões “acertadas”, estamos aceitando a reprodução de preconceitos, uma vez que os dados ainda são inseridos por humanos, o que significa que há maior possibilidade de que a máquina reproduza preconceitos já presentes nas sociedades.

Se considerarmos que as tecnologias e seus instrumentos têm as mesmas condições que os seres



vivos e seus instrumentos na rede, também consideramos que a humanidade pode ser descartada.

Se considerarmos que há influência, na rede, das tecnologias no comportamento dos integrantes humanos e influência dos integrantes humanos no comportamento das tecnologias, haverá mais cuidado no uso e nas criações tecnológicas. Neste caso, qual seria o papel das redes na incitação ao pensamento artístico?

E, falando em pensamento, é possível pensar em rede, ou cada pessoa pensa por si só e depois compartilha na rede?

Na impossibilidade atual de formas presenciais imersivas de construção de redes, temos como saída buscar fios antigos que se renovam e a partir dos quais novos nós podem acontecer.

A imersão se dá remotamente, mas nem por isso deixa de ser intensa. Aliás, precisa ser interativamente intensa, uma vez que é mais complexa. Experenciar a rede é preciso, com seus hiatos de tempo e de espaço. Evocar a companhia é necessário, para que se possa co-participar de tempos outros, síncronos ou não.

A câmera aberta não é suficiente para denotar a intenção, a dúvida, a concordância ou discordância. O frontal tipo 3X4 não diz do corpo, não ajuda no



diagnóstico do que se pretende. Dependemos mais da palavra ou de gestos mais evidentes. A mímica facial é mais necessária. Cito novamente Di Felice:

A “forma-rede” e sua específica arquitetura interativa impõem algumas questões qualitativas que remetem não apenas à mudança da nossa forma de interação comunicativa, mas, ao mesmo tempo, à alteração da própria noção de complexidade. Em primeiro lugar, a arquitetura interativa reticular nos conduz a tipos singulares de fruição e de interação imersivas que não podem mais ser consideradas nem resultado de um repasse externo de informações, nem consequência de uma exposição frontal. De fato, o processo comunicativo reticular pressupõe um experimentar uma rede, isto é, estar *inside*, imerso nela, tornando-se parte integrante comunicativa – um comembro. (DI FELICE, 2011-2012, p.13).

Ser comembro da ANPAP significa ser parte de uma comunidade pesquisadora aprendente, de um ecossistema complexo de artista e ativista, de uma rede interativa e pulsante, que instiga o pensamento e a vida.



# **NEOLIBERALISMO, PEDAGOGÍA DEL ODIO Y CORONAVIRUS**

## **NEOLIBERALISMO, PEDAGOGIA DO ÓDIO E CORONAVIRUS**

Nora Merlin

Junto con el avance global del neoliberalismo, un capitalismo financiero que despliega su lógica ilimitada y concentrada de poder económico, político, militar y mediático, vemos aparecer el ascenso del odio a escala planetaria. El neoliberalismo no es posible sin una pedagogía del odio que consiste en la transmisión de un veneno violento y contagioso que se entrama en la cultura, avanza a través de las redes sociales, se difumina por los medios de comunicación y se impone, de manera visible e invisible, en múltiples aspectos de la vida social. Un odio difamatorio y denigrante que desprecia al semejante, se satisface en la venganza, la calumnia y la discriminación. Un odio que demoniza la política, a los inmigrantes y los dirigentes populares, al tiempo que pretende imponer sus verdades absolutas, resulta incompatible con la democracia, caracterizada por el diálogo político, el debate plural, la orientación



permanente hacia la ampliación de derechos y la felicidad para las mayorías. Disolvente de los vínculos sociales, el odio rompe el tejido social, enferma la cultura instalando el paradigma del hombre como lobo del hombre y pone en riesgo la vida de todos y todas.

El neoliberalismo cambió el rol del Estado, pues, en nombre de sus idearios como la libertad individual y la meritocracia, éste dejó de ser proteccionista para abandonar a los sujetos a la intemperie, dejándolos en situación de angustia, definida por el psicoanálisis como desamparo o indefensión. Un sujeto angustiado es vulnerable en extremo, “carne de cañón” para la manipulación y la imposición de un Estado policial, instrumento imprescindible para el neoliberalismo. Con este propósito, luego de instaurar un clima de desorden, inseguridad y un sistema de creencias orientadas por la segregación, se logra un consenso social que demanda mano dura, represión y venganza. De este modo se legitima socialmente la represión y un sistema autoritario.

A través de la represión y la violencia, el poder neoliberal intenta cancelar lo político, transformando los conflictos en un asunto policial, una lucha entre corruptos y decentes, que degrada la democracia a una guerra entre dos bandos enemigos. Los medios de comunicación concentrados, voceros del poder, enferman la cultura convirtiéndola en un campo de batalla. Esos medios concentrados



formatean la opinión pública alimentando el racismo, la xenofobia, el machismo y la agresividad, que encubren con racionalizaciones a las que presentan como valores o ideas necesarios para el mantenimiento del orden social civilizado; de modo que, a mayor odio, parece aumentar el grado de republicanismo subjetivo. El odio articulado al argumento de la lucha contra la corrupción estimula un sadismo extremo hacia los “otros”, que justifica la represión y la venganza. Se produce un *bullying social* que motiva una violencia psicológica, verbal, material y física, un auténtico abuso hacia los más vulnerables; se trata de una práctica autoritaria que en el fondo no es otra cosa que impotencia política.

El psicoanálisis denomina proyección al mecanismo que atribuye al otro rasgos propios: la violencia y el odio del neoliberalismo, adjudicados al campo popular, expresan un rechazo de la política y encubren, como su reverso, la impotencia política del poder.

## **El odio social es signo de totalitarismo**

La concentración de poder, el rechazo de la política, el modo de tramitar el conflicto político transformando al adversario en enemigo odiado y la construcción de la masa cohesionada por el odio, cemento que unifica, son razones suficientes para afirmar que el neoliberalismo



es un simulacro democrático que encubre un retorno del totalitarismo.

Las masas se constituyen cuando una persona, una idea o un valor se ubica como un ideal compartido por muchos y se establece entre esos muchos un enlace de sugestión hipnótica con debilidad del pensamiento, en el que el contagio y la repetición banal constituyen la norma. Este modo social se cohesiona por el camino de la hostilidad hacia un elemento segregado —el enemigo interno— que satisface la agresividad y la venganza de los miembros.

Si el odio y la satisfacción en la venganza hacia el adversario político es una regla naturalizada en la cultura, ¿por qué una persona se cuestionaría su accionar, su conducta, su desprecio por la vida de los demás? Una subjetividad colonizada por los imperativos invisibles del aparato mediático justifica el odio y lo envuelve con ideales morales, sin hacerse responsable de su odio, puesto que está guiada por una obediencia inconsciente a los mensajes comunicacionales.

Los medios de comunicación, la voz del poder, constituyen una pedagogía invisible que controla y disciplina: producen adoctrinamiento ideológico, rechazan la política, naturalizan los privilegios y la pobreza, instalan el odio al extranjero y al pobre alimentando un consenso social en ese sentido.



El odio es más antiguo que la civilización; la novedad consiste en su ascenso, junto con el avance mundial del neoliberalismo, al cenit de la esfera global. Ambos se retroalimentan y desarrollan un *bullying social* que estimula una violencia psicológica, verbal, material y física contra determinados sectores de una comunidad. El desarrollo tecnológico permite que el odio-pasión se difumine por las redes sociales, *whatsapps* y medios de comunicación como un veneno contagioso que se entrama en la vida social. Una verdadera pedagogía del odio se convierte en un exitoso disciplinamiento social. El neoliberalismo, nueva forma de totalitarismo, ganó terreno a través del uso instrumental del odio, un derivado pulsional capaz de debilitar democracias y destituir gobiernos bajo el modo de golpes institucionales. El poder judicial y los medios de comunicación concentrados son los principales agentes encargados de inocularlo, avanzando en lo que constituye una encubierta cruzada antidemocrática.

Fundamentado en la tiranía angurriente de un poder totalitario y concentrado, el neoliberalismo pretende un goce absoluto sin distribución, al servicio de minorías privilegiadas. Se trata de un dispositivo que segrega y descarta mientras produce cultura de masas: un consenso social obediente y uniforme que toma consistencia en el odio, dispuesto a la ofrenda sacrificial de una parte segregada para beneficio de otra minoritaria. Una subjetividad que se satisface eliminando cruelmente a los indefensos y odiando con



intoleranciaa aquellos que no pertenecen a la ligazón. El aniquilamiento y la crueldad son formas del odio, subrogados de la pulsión de muerte dirigida al exterior.

## **Lo rechazado se odia**

En Freud el odio tiene un origen pulsional: nace de una repulsa primitiva que traza la frontera entre exterior e interior; lo perturbante, lo displacentero, se expulsa al exterior y se constituye como objeto odiado. No se trata de la preexistencia de un objeto al que luego se odia, sino que lo rechazado funda el objeto odiado. La mezcla pulsional de Eros y Thánatos se satisface como erotismo en la denigración y la injuria sobre el objeto odiado.

El neoliberalismo, forma actual del capitalismo, conforma un todo cerrado que funciona como un dispositivo de segregación, cuyo fundamento consiste en el rechazo a cualquier forma de gozar que sea distinta a la “propia, única y verdadera”. Lo segregado y odiado por el neoliberalismo es la oposición política y los que “no entran”, los más vulnerables: los desocupados, inmigrantes, grupos que resultan asociados a pobreza, delincuencia, vagancia, etc.



El poder rechaza y demoniza la emergencia de la política por considerarla un peligro amenazante; se satisface con un odio antipolítico que, junto con el Estado policial, intenta dominar el resto rebelde e insumiso —el sujeto— por medio de la violencia y la instalación social de la angustia y el miedo. El odio a la democracia, como soberanía y gobierno del pueblo, no es otra cosa que impotencia política.

Ante el ascenso del nazismo en septiembre de 1932, Albert Einstein escribe una carta a Freud en la que casi desesperadamente le pregunta si es posible poner a salvo al hombre del odio y la destructividad. Freud le responde que para el psicoanálisis el odio es una manifestación de la pulsión de muerte y que, en consecuencia, los propósitos de eliminar las tendencias agresivas serán inútiles. Sin embargo, Freud propone dos recursos: la sublimación, desviar esas tendencias a punto tal que no necesiten buscar su expresión en el odio o la guerra, y la apelación a Eros, pues todo aquello que establezca vínculos afectivos entre los hombres actúa en contra de la guerra. Así, en los orígenes de la humanidad, ante el poder concentrado del padre de la horda y la respuesta violenta del asesinato perpetrado por los hermanos, surgió la decisión colectiva de no repetir esa violencia. El contrato fraterno de la ley, que imparte prohibiciones y derechos, dio lugar a la comunidad; ambos, el derecho y la comunidad, surgieron como sublimación de la fuerza. Cuando los miembros de un



grupo humano reconocen una comunidad de intereses, aparecen entre ellos vínculos afectivos, sentimientos gregarios que hacen posible la superación de la violencia a través de la comunidad organizada por el derecho. Freud advirtió también que la comunidad, conformada por vencedores y vencidos, amos y esclavos, no es estable: los amos intentarán abandonar el derecho para imponer nuevamente el dominio de la violencia, mientras que los oprimidos querrán volver al derecho igual para todos. Las rebeliones, guerras civiles y renovadas violencias que se produzcan deberán ceder su lugar a un nuevo orden legal que conserve la comunidad, que habrá que volver a pactar todas las veces que haga falta. Finalmente, además de la sublimación, Freud apuesta al deseo como un límite al odio: “nos alzamos contra la guerra porque no podemos hacer otra cosa. Somos pacifistas por razones orgánicas y nos alzamos contra la guerra: simplemente porque no la soportamos más (...). ¿Cuánto deberemos esperar hasta que también los demás se tornen pacifistas?”.

La comunidad no cesa de destruirse. Todo indica que el odio neoliberal en ascenso es signo que indica que la *cosa común* ya no anda; siguiendo a Freud, es tiempo de volver a pactar lo social.



## **Deconstrucción de la pedagogía neoliberal del odio**

El vínculo entre neoliberalismo y odio constituye una relación indisoluble en la que ambos términos se retroalimentan. El gobierno de Cambiemos destruyó casi todo: la economía, la cultura, la ciencia y la tecnología, pero el mayor daño realizado, el más difícil de revertir, resulta la promoción e instalación social del odio, fundamentalmente a través de los medios de comunicación concentrados: la voz del poder.

La imposición que realizó el poder, el veneno inoculado, fue directamente a la afectividad de la subjetividad, sin mediación racional, y se expandió por contagio e identificación, dando forma al sentido común. El resultado fue el triunfo de una pedagogía del odio que consiste en una sociedad colonizada, compuesta por odiadores seriales repetidores de frases-signos, un rebaño asustado que, obedeciendo los deseos del amo, demanda mano dura y orden.

Este sistema precisa producir una subjetividad odiadora sin pensamiento crítico que rechace la política, única herramienta que tienen los pueblos para emanciparse. En un momento, el campo popular cayó en la trampa y salió a militar el odio que divide, debilita, despolitiza y entretiene. Esa posición antipolítica explica, en parte, la derrota del 2015 y el



triunfo del neoliberalismo a través del marketing y la pedagogía del odio.

Resulta un problema político principal deconstruir la pedagogía del odio y construir una comunidad que articule múltiples razones e incluya las pasiones, que no son sinónimo de violencia o primitivismo, como suele afirmar el poder mientras reprime y disciplina. Será necesario deconstruir las sedimentaciones sociales de odio estimuladas por el neoliberalismo, que promueven conductas racistas o xenóforas, y sustituirlas por otras orientadas por la solidaridad, la participación activa y una vida política tejida entre todxs, de modo que el deseo de comunidad sea mayor al interés de excluir o desintegrar.

## **Después del coronavirus, hacia una pedagogía de Eros**

Comienza un nuevo tiempo político en el que habrá que reparar el desastre económico y social producido por los dos virus: el neoliberalismo y el coronavirus. La solución para salir del atolladero radica en la unidad y organización del campo popular: Eros (unidad), en oposición a Thánatos, tiene que activarse y hacer lo suyo, dice Freud en su artículo "El malestar en la cultura". En una cultura en la que se han sedimentado el odio y los imperativos neoliberales meritocráticos e



individualistas no será fácil la tarea que tenemos por delante, de construir una democracia inclusiva en la que entremos todos, con instituciones fuertes y capaces de escuchar al pueblo. La democracia deberá desarrollar, al mismo tiempo, una política de la singularidad y de una otredad que aloje diferencias que no se anulan ni resuelven. Articular la unidad implica, entre otras cosas, lazos de solidaridad, encuentro y sororidad tal como enseña el feminismo. Una cultura democrática que expanda al máximo la libertad, que no significa ausencia de límites o regulaciones, debe ser incompatible con las prácticas patriarcales y machistas. La lógica del patriarcado trajo como una de sus consecuencias la naturalización de un orden jerárquico de expertos y asesores, una suerte de aristocracia de “los que saben”. Produjo también como secuela la desconfianza hacia la horizontalidad igualitaria, contraria a las jerarquías establecidas de concentración de poder y dominación.

Una pedagogía de Eros concibe como puntos de partida tanto la suposición de sujetos de discurso que demandan como el principio de igualdad de inteligencias. Ambas premisas significan que cualquiera es un sujeto de derecho que puede pensar, expresar públicamente su disconformidad respecto al orden establecido, proponer formas de emancipación y aportar políticamente a la comunidad. La igualdad de inteligencias no supone ninguna uniformidad, sino que se opone al privilegio y a la excepción, enfrenta la



desigualdad y la indiferencia hacia el otro. Habremos ganado una batalla si incorporamos una pedagogía de la solidaridad y la otredad, a partir de un Eros que no significa amontonamiento de un todo, sino articulación de diferencias y un deseo activo de comunidad. La pedagogía de Eros implica construir una unidad basada en un amor político orientado por la libertad de pensamiento y tiene como premisas que, por un lado, el conflicto político nada tiene que ver con la práctica del odio en sus múltiples expresiones y, por otro, que la batalla es contra el neoliberalismo y el patriarcado, nunca contra los hombres ni las diferencias.

Construir el “nosotros” significa mantener palpitante el conflicto político, la brecha ontológica, que no es actuar “la grieta” de odio. Implica que la democracia rechace el neoliberalismo y toda forma de colonialismo, apartándose de una mirada eurocéntrica o hacia los países “en serio”, y se eleve con decisión a la dignidad de lo popular y feminista.



# **SEMENTES DE ALGODÃO ENRAIZADAS NO ATLÂNTICO - A NUDEZ DE QUEM SE PROCURA ANTI- COLONIAL**

## **COTTON SEEDS ROOTED IN THE ATLANTIC - THE NUDITY OF THOSE LOOKING FOR ANTI-COLONIAL**

Rita Rainho

Li um livro do Comité Invisível que me marcou. Dizia no fim que “Escrever é uma vaidade, se não for para amigos. Para amigos que ainda não conhecemos, também.”

No meio da turbulência de agir para mudar este mundo, escrevi este texto para a querida Madalena Zaccara, mas também para *es* amigas que aqui ainda não conheço<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto serviu de apoio à fala com o mesmo título no âmbito do 30º Encontro nacional da ANPAP, 27 setembro 2021.



E como é para amíges, nada mais farei que expor minha nudez. José Paiva, também nosso amigo das andanças anti-coloniais e interculturais, assim o diria, expondo as suas ideias e ações como parte do fracasso que vivemos no presente.

Na verdade, faz já um século que o diagnóstico clínico do fim da civilização ocidental está estabelecido e subscrito pelos acontecimentos. [...]é sobretudo uma forma de distração da catástrofe *que está aqui*, e já há bastante tempo, da catástrofe *que nós somos*, da catástrofe *que é o Ocidente*. (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 23).

Eu hoje, falando de algodão e panos, e escrevendo para amíges, recorro também a essa intenção.

Despir-me.

Não pretendo que me aplaudam ou considerem um trabalho útil, um conhecimento de vanguarda ou permeável a elogio, considero antes um momento de partilha do início de uma caminhada que se toca a tantos corpos, vozes e lutas, alguns deles aqui.

Nos últimos anos tenho-me ocupado a pensar sobre a presença do algodão em histórias de opressão, provocando-me questionamentos em torno das práticas artísticas, e de educação artística em que estou



envolvida em várias geografias. Por um lado, o projeto Neve Insular em São Vicente, Cabo Verde (projeto de arte & design que cruza a agricultura, a educação e o artístico, num projeto relacional com as gentes e o território) e, por outro lado, a comunidade quilombola de Conceição das Crioulas, Pernambuco, Brasil, cuja história se funda na própria plantação de algodão.

Por isso, voltarei à relação histórica de Cabo Verde e Brasil em histórias do Atlântico, de opressão e do algodão para uma leitura sobre os regimes de plantação e colonialismo, de um entendimento da escravatura enquanto força de opressão que atravessa os séculos e as mentes até hoje, mas também para me questionar sobre a herança do pensamento feminista e ecologista que resiste a um regime do patriarcado e do capitalismo, dispositivos de poder e apropriação da própria vida.

Esta fala reporta a outras partilhas que foram dando forma a este pensamento.

### **Ser e estar: o tempo do lugar do artístico que escolhi**

A colocação da minha fala é situada, e por isso parece-me importante explicar-me, não o que faço, mas o que sou. Quem sabe o que faço também importe, mas lá chegaremos.



Herdo dos meus pais biológicos, mas também crescendo com meus pares de esquerda na construção diária, um pensamento anti-colonial, anti-capitalista, feminista e ecológico. Desde essa herança, sou o lugar onde estou. E estou no lugar que sou.

Quero com isso dizer que o meu movimento, não é fruto de ímpetos de visita, pontual, única, são deslocções para geografias onde me enraízo, respondendo a relações de afecto e cumplicidade nas lutas.

Cada lugar, tem uma terra que nos determina. O que a terra de cada geografia dá, as sementes que nela resistem ao longo dos tempos, às modificações genéticas, à monocultura, à mecanização, à industrialização, o que dela comemos, o que dela respiramos, os saberes que a partir das suas plantas perduram, transportam identidades coletivas, modos de fazer e de viver, conformando cosmovisões de um lugar. E por isso repito: sou o lugar onde estou. E estou no lugar que sou.



## Meu movimento é de procura.

M ta procura, ma ané só p'otxal, é pam sabê andá, é pam podê dança. (TAVARES 2016)<sup>2</sup>.

[Eu procuro, não para encontrar, mas para saber andar, para poder dançar] tradução livre de crioulo cabo-verdiano para português.

Sou formada em Belas Artes, costumo dizer até que sou formatada em Belas Artes pela Universidade do Porto. Esse incomodo fez-me pertencer até hoje ao movimento intercultural Identidades (ID), com artistas, professores, alunes dessa mesma instituição, mas perseguindo outro entendimento, outro pensar fazer o artístico e a educação artística.

Nesse movimento ID:

As bagagens que transporto, arrumadas no espaço da cultura ocidental que me preenche em demasia, tornam-se inúteis e pesadas, embora não permitam o utópico abandono, desejado, pelo medo

---

<sup>2</sup> Este texto serviu de apoio à fala com o mesmo título no âmbito do 30º Encontro nacional da ANPAP, 27 setembro 2021.



com que fico preenchido perante o desconforto da temida perda de meus pertences, que são em grande parte as ‘normalidades’ que me constroem e que sempre limitam as outras possibilidades de olhar que se nos apresenta. (PAIVA, 2012<sup>a</sup>, p. 237).

As viagens tornaram-se indispensáveis para entender a comodidade que o discurso de salvação sobre o outro nos traz.

A cada viagem, procurei que a nudez desvelasse meus fracassos, os meus e as heranças coloniais – capitalistas que tenho tendência a vestir.

Estamos sempre diante do desafio de combater a tendência reativa em nós mesmos e nas nossas relações(...): o desafio de não nos submetemos ao poder dos fantasmas que nos trazem de volta ao nosso personagem habitual da cena colonial – capitalística. (ROLNIK, 2020, p.31).

Essa personagem é aquela que nos envolve em relações de abuso de poder, em desejo de passividade, de individualidade, consumo e opressão das mais subliminares.



## Sementes de algodão enraizadas no Atlântico

Mas afinal como me despir e falar dos fracassos que me constituem e dos que faço parte?

Vou contar-vos a história fabulada em torno da saia que trago vestida. Conteí-a por primeira vez numa das sessões online que organizamos no ID, Arquipélago #9 - “Plantas que se tocam” e está sendo publicada no livro “Diálogos entre Brasil e Portugal, o ensino artístico que temos e o que queremos”. A história vinha com Saberes negres *deslocades* pela violência no tráfico de escravizados do Atlântico. É uma micro ficção que procura inaugurar uma ligação narrativa de um movimento geográfico que passou por tantos corpos, e mais recentemente pelo meu corpo de deslocada.

Uma crioula, investigadora, do tipo detetive, com espírito de artista, começou a perseguir uma semente de algodão com mais de 3000 anos e os saberes ligados a ela. Aos poucos essa semente virou muitas, e os saberes cruzaram-se e desdobraram-se, tomando corpo, mas continuando a fazer parte de um pano só.

Essa semente tinha dado um pano de algodão, proveniente dessa fibra de cultivo milenar, desse pano tinha sido feito saia - e eis que a trazia vestida. A saia havia sido bordada e o bordado



desenhava o seguinte texto em cores:

“Vou contar uma história, prestem bem atenção. É uma história de luta e também teve escravidão, isso contam os mais velhos como foi a fundação. Seis negras aqui chegaram até nossa região e arrendaram essas terras com fiação de algodão que vendiam lá em Flores produtos feitos à mão. Conseguiram pagar a dívida, porque tinham união e assim tiveram posse as terras de Conceição. Francisco, um escravo rebelado, com as negras fizeram uma combinação: construíram uma capela para fazer devoção e em homenagem à Santa e às seis negras do algodão nomearam as terras de Conceição.”

Como detective que era, procurou a fonte caligráfica e encontrou a letra de Lena Oliveira, bordada pelas mãos de Valdeci Silva, artesã da comunidade quilombola de Conceição das Crioulas. Ah sim, e a fonte da informação? Essa veio de boca em boca, pelo escravo rebelado Francisco José e das negras sem nome. Quem publicou? a AQCC - Associação Quilombola de Conceição das Crioulas que colocou a saia à venda na sua loja na Casa da Comunidade.



Quando aí se deslocou, a investigadora não resistiu à naturalizada pergunta de quem chega ao quilombo: como se chamavam as negras? de que parte de África viriam os antepassados destas negras, de que etnia, de que cultura?

Só que desta vez, a investigadora preencheu esse vazio, imaginou que a avó das 6 negras havia partido, ainda jovem, da plantação de algodão do interior do Senegal para a Casa dos Escravos da ilha de Gorée, no Senegal, comprada por um tio que por sua vez estava em negócio com os portugueses. [Essa investigadora, como detetive, tinha passado lá na Casa em 2019, sentido por breves minutos o que dias e anos foram os pés molhados nas portas de embarque para o mar ou para a morte, a humidade, a fome, o escuro, o cheiro de fezes e a claustrofobia de 2,6 metros para 20 escravizad@s.] Mas nessa Casa, com nada de casa, já não havia identidades e essa negra ficou entre tantas outras mulheres escravizadas. Não ficou muito, ainda conseguiu lembrar-se de ser carregada com 25 anos de lá para Ribeira Grande, na ilha de Santiago, Cabo Verde. Desde esse dia, perdeu a conta às noites e aos dias das gerações que viveram o terror. Junto com outros tecelões escravizados, ficou alguns anos na plantação de algodão nessa ilha,



escravizad@s de casa dedicad@s  
também à fiação e à tecelagem.

É dess@s escravizad@s que mais tarde, as filhas dessa negra foram arrancadas para o Brasil e desembarcaram no Porto de Galinhas no Recife. De lá fugidas para o território do atual quilombo de Conceição das Crioulas, plantaram as sementes de algodão que por lá encontraram, fiaram e na cidade de Flores venderam para pagar as rendas daquelas terras, até que a 1 de janeiro de 1802 conquistavam o documento que lhes reconhecia a posse das terras. (RAINHO, 2021, P.52, 53).

Terminou a história. Mas, não terminou a opressão.

Proponho que se toquem. Porque não estão nus, suponho, toquem a pele, e depois o tecido. Que pano é esse? Muitos de nós vestimos, não porque faça frio, mas porque assim nos ensinaram a que protege, oculta e torna belo.

E nós, no nosso interior, porque vestimos? e o que vestimos? quem plantou, quem fiou, quem teceu, quem coseu? de onde veio?

É nesses limites da luta e da imaginação que me tem interessado entender o ciclo da planta do algodão, frente à violência da história unívoca e naturalizada, a



partir da qual se ergue toda a nossa educação e o conhecimento.

A história de toda a biodiversidade ficou destruída, com regimes de plantação em monoculturas, foi marcada por um agro-sistema que instituiu a razão mercantilista do séc. XV, e que veio a originar a visão do mundo como um mercado ilimitado, de livre concorrência e circulação que hoje proclamamos sobre a égide de vários direitos e paz internacional eterna, mas, de facto controlado pelos poderes económicos. Tornando a ideia de democracia, assim como do liberalismo, inseparáveis desse projeto de globalização comercial, no qual a plantação e a colónia foram centrais (MBEMBE, 2014).

Durante quatro séculos foram deportados como escravos e escravas milhões de homens e mulheres, incluindo tecelões e agricultores, que foram mantidos no arquipélago de Cabo Verde, outros daqui levados para o Brasil (digo estes territórios, apenas porque neles trabalho (...)).

A partir do regime da plantação, aqui com o caso da plantação do algodão, procuro entender o papel que teve para os monocultivos da mente (SHIVA, 2008), no sentido em que, esse período funda a razão de supremacia ocidental, e fortalece-a através da mercadoria de objetos e pessoas, que por sua vez



contribuem para a riqueza desses impérios e do seu domínio até hoje. O algodão foi e é exemplo disso.

Há 500 anos atrás que a Europa numa ascensão de religiosidade fundamentalista, ciência eurocêntrica e excludente, avança sobre todo o resto do mundo com a justificação de civilizar os incivilizados. A ânsia de poder, riqueza, superioridade, conduziu à ganância e violência extremas. Historicamente conhecemos os sistemas de controle e abuso de poder implementados, garantindo a *exterioridade, superioridade e instrumentalidade* sobre o outro. Foram os regimes de plantação, a escravatura, legitimados pela religião e ciência que se estruturaram como os primeiros grandes sistemas de controle, organizadores do mundo, definindo uma ideia opressora e onnipresente, totalizadora da ação racional, humana e ocidental no planeta.

Importa ainda salientar que como resultado disso, segundo Cembranos 2010, a tecnologia cresce devorando a biodiversidade. O avanço da nossa sociedade tecnológica e industrial alimenta-se da riqueza ecológica, e sobretudo dos elementos dessa riqueza ecológica que geram a vida, deixando um rasto de resíduos tóxicos, desertos, solos contaminados, superfícies mortas, cabeças homogêneas e como diz o mesmo autor, um futuro incerto para a maior parte das pessoas e espécies da Terra.



Hoje vivemos a recolonização em muitos sentidos, a religião mais comum e fundamentalista no planeta, além de todas as religiosas, será o capitalismo, depois a ciência, que veio desenvolver-se apurando o seu sentido inicial de recorte do que é e não é humano e civilizado na conquista de ‘terras vazias’, para desconsiderar também a biodiversidade e os recursos naturais também eles colonizados sob a ideia de ‘vida vazia’.

A indústria química, a que tendem a velar de ‘indústrias das ciências da vida’ criou um sistema de controle dessa ‘vida vazia’, determinando privado e propriedade as sementes, as florestas, as praias e os mares, criando patentes como detentores da vida e uma engenharia genética de nova vida sob a ‘vida vazia’ movida por restrições de mercado, investimento e leis de dependência. “A crise não é económica, ecológica ou política, a crise é antes de tudo crise de presença” (COMITÊ INVISÍVEL, 2015, p. 24).

Para mim, a procura dessa presença, liga-me à ação, à mudança, e faz as coisas acontecerem. Não procurei o algodão, nem o escolhi para o estudo, acontece que ele atravessou meu caminho. Primeiro na minha relação com o quilombo Conceição das Crioulas. Nesse momento em que fui a primeira vez, em 2007 já não havia plantação por conta de uma grande praga, mas era como se a semente tivesse sido guardada no pensamento de cada criança, de cada liderança. O



algodão já tinha função simbólica na história, no fortalecimento identitário, na educação e no artesanato desta comunidade. E depois vim a contactar com o algodão espontâneo na ilha de São vicente, Cabo Verde. Foi em 2018, quando comecei a estudar com Vanessa Monteiro os padrões da panaria tradicional cabo-verdiana para o Salão de Design do Centro Nacional de Arte, Artesanato e Design. Num dos padrões do *pano d'obra*, estava a figura estilizada do invólucro da flor de algodão (*capulho*). *Pano d'obra* como já o nome em crioulo de Cabo Verde indicia, é um pano de incomparável beleza e mestria técnica e complexidade. Feito de algodão e composto por bandas de cerca de 15 cm de largura, tecidas em teares rudimentares, com padrões de motivos geométricos, geralmente branco e azul do índigo.

Foi aí que nos aproximamos desta planta, que segundo Sena Barcellos, se encontrava entre uma das espécies de património vegetal originário em Cabo Verde (SENA BARCELLOS, 1899).

Se já cá estava a semente de algodão, teria vindo com os pescadores Wolof, Lebou e Felup do Senegal, que ocuparam a terra durante algum tempo, mesmo antes dos portugueses?

Inicialmente no século XV houve uma investida por parte da realeza portuguesa na produção do algodoeiro para exportação da fibra, e mais tarde com



a fiação, tingimento e tecelagem de panos d'terra. O *know-how* das culturas africanas que aqui se juntaram foram-se misturando, exploradas pelos portugueses num património riquíssimo de nível técnico nas ilhas incomparável. É interessante perceber que os motivos dos panos migram e muitos desaparecem no arquipélago, substituindo-se pele de crocodilo, árvores sagradas ou totem, por padrões de azulejos e cruz da ordem de cristo, mas o símbolo do algodão resiste.

Para que se perceba o valor que os *panos d' terra* atingiram, estes serviam para pagamento renda de casa ou até compra. Na literatura é possível perceber que esta riqueza gerada, os 'dólares do algodão' eram injetados de volta na compra de mais e mais escravos e escravas.

Mas também é interessante perceber, até pela história que partilhei, que a fundação do quilombo de Conceição das Crioulas, nesse caso do outro lado do Atlântico, tem por base esse valor do algodão, e do saber fiar algodão, já que é com esse dinheiro que adquirem o seu território de libertação.

Não tenho dúvidas da importância de conhecer estas histórias de opressão baseadas na planta do algodão e nos saberes dos panos. No entanto, não me satisfaz o estudo teórico ou da fabulação e por isso me tenho juntado a outras para a ação, que (não adianta esconder) têm como sonho a mudança.



Em Conceição das Crioulas tenho acompanhado a marca que o algodão tem tanto na referência à gênese da comunidade, como no processo de autorreconhecimento coletivo na sua identidade comunitária. É visível a sua importância simbólica nas teses de mestrado das lideranças, mas também no dia a dia das escolas com seu Plano Político Pedagógico específico e com espaço para a história da comunidade e seus saberes. Mas também no imaginário representado nos objetos de artesanato que a comunidade desenvolve para contar a sua história, passagem de saberes e geração de renda.

Chega esta semana<sup>3</sup>, aqui à ilha de São Vicente, Fabiana Venzeslau, uma professora e líder comunitária de Conceição das Crioulas para participar no VII Encontro Internacional sobre Educação Artística.

É inevitável não imaginar o movimento inverso ao que fabulei na história que convosco partilhei. A crioula que atravessa o Atlântico, direto de Conceição das Crioulas para Recife, sem Porto de Galinhas, para o arquipélago de Cabo Verde. Podem imaginar como é inquietante o movimento, assim como será mágico poder partilhar com ela os saberes que temos cruzado aqui, no projeto Neve Insular, colocando o único mestre artesão que sabe todo o ciclo de algodão ensinando crianças, artesãos e artesãs todos os passos

---

<sup>3</sup> À data da fala, referindo-se ao dia 2 de outubro de 2021.



de descaroçar, cardar, fiar e tecer. Ainda não sabemos fazer panos d' obra, mas há um sentido de procura e enraizamento no território que guia as ações de educação artística aqui. Há também um sentido de sossegar o ego da criação, para que a matéria prima possa falar.

Sei que nossos olhos brilharão, quando Fabiana pisar a plantação de algodão insular. Um misto de alegria e angústia, pois a própria plantação de algodão orgânica e biodiversa que iniciamos há 3 anos fala por si. Contrasta com uma ilha que parece Marte, com apenas 6,4 % de superfície terrestre cultivada, devido à falta de água. Mas também desvela todas as nossas aprendizagens agrícolas, as pragas, as tentativas e os erros.

Não sabemos o que virá deste encontro da crioula com a ilha de seus possíveis antepassados crioulos e crioulas.

As contradições são muitas. Não se pense que vestimos de algodão orgânico, de tingimento natural ou roupa eticamente produzida. Roupa em segunda mão sim, roupa que fazemos também, mas muita coisa que ainda prevalece do ímpeto de comprar, do consumo alienado que resolve pulsões e alimenta cadeias de produção.

Não se pense que sabemos o que vamos fazer no futuro. Uma grande inquietação nos atravessa quando



pensamos na produção com o algodão e panos que iremos produzir na ilha.

Há um mês visitei de novo o acervo do Centro Nacional de Arte, Artesanato e Design, com uma designer têxtil amiga, também tecelã que trabalha há muitos anos no Senegal com tecelões *mandjak* da Guiné Bissau. Sempre me emociona aproximar-me de um pano d'obra. Talvez não se perceba pelas imagens deste objeto a finura, a imensidão, e o trabalho miúdo de uma técnica muito precisa, embora vos confirme que o é. Impressionou-me a etiqueta escrita na década de 70, no pós independência aquando da criação do Centro, no movimento de resgate da cultura popular com aquisição de relíquias. Esta etiqueta tinha informação de que o algodão é das ilhas, o nome da Sra. que cardou, quem fiou tais fios que nunca vi fio tão fino fiado à mão, a Sra. que tingiu e quem teceu.

Por momentos, me perguntei de novo: porque plantamos, fiamos manualmente e queremos lentamente tecer panos hoje?

De volta ao mundo, sabemos que o algodão está nos vértices de escravatura contemporânea e colonial. Por um lado, a indústria têxtil, em todo o seu ciclo de produção, desde os cultivos das fibras, sua transformação à confecção, tem vindo a ser marcada pela exploração de mão de obra barata, infantil, etc. e alimentada por um consumo globalizado e



desenfreado de todos nós. Em países como Uzbequistão e Turquemenistão (na Ásia Central), o próprio governo, com seus regimes opressivos, emprega trabalho forçado em grande escala para impulsionar as suas indústrias de algodão. Global Slavery Index<sup>2</sup> denunciou 40,3 milhões de pessoas em situação de escravidão moderna em 2016, das quais 71% são mulheres e os itens de vestuário estão entre os produtos de maior risco neste tipo de exploração.

Estamos cientes desta pegada da escravatura sobre os panos, e a âncora da semente do algodão que a ela resistiu, atravessou e atravessa o Atlântico abrindo uma potencialidade de ocupar o silenciado na história das relações transatlânticas, nos saberes que foram extintos, nas sementes que ficaram escassas e muitas sujeitas à transmutação genética.

### **Desobediência à arte, uma escola de escuta**

A arte tende a fazer parte desse discurso. Embrenhada e instrumentalizada por ideias capitalistas, colonialistas e machista da sociedade de que fazemos parte. A arte tem sido usada ao serviço de grandes modelos de globalização, e de supremacia ocidental racializada e elitizada. A desobediência a essa filiação, resistindo à instrumentalização da arte, é uma via para a implicação na vida das pessoas, seus problemas, não no isolamento e criação de autoria endeusada e de ajuda aos outros. Por oposição, a cultura popular é um



ato de resistência ancestral, democrática, e potencialmente dissonante das representações de alta cultura, da arte ou outras expressões de elite. É um princípio revolucionário que o próprio líder Amílcar Cabral, defendeu.

Esse é o grande valor, por exemplo, das cantigas que os balantas, os beafadas, os mandingas e outros, o crioulo, o mancanha, o pepel, etc. ou das mornas e coladeiras que já se fizeram na base da nossa luta, levantando alto o nosso Partido ( ...) Essa é que é a nossa cultura, isso é que devemos desenvolver hoje em dia. (CABRAL, 1974, p. 83).

Na escola fomos formatados na arte de elite, é aquela que pertence ao mercado, à galeria e ao museu, afastando-nos da aprendizagem da cultura e artes populares, da terra, da matéria prima, das comunidades, da espiritualidade, da vida. Nos últimos vinte anos, acentuaram-se as aprendizagens nas Belas Artes, cujo impulso individual e conceptual ganhou terreno fértil à tradicional genialidade, ao dom de quem idealiza e até chega a mandar executar aos fazedores com matérias primas nobres e de exploração industrial, ou tecnologia digital.



Hoje as manifestações artísticas comprometidas com o político, tem assumido uma postura de arte contextual e arte relacional, com raízes e influências distintas. A estes posicionamentos somo o da arte e vida, no sentido desta se tornar cúmplice nos problemas da vida das pessoas.

É aquela que perseguimos, sem a pressão de responder ao mercado, sem a expectativa de criar artistas para os lugares onde nos deslocamos, sem a pretensão de criar ilusões nas crianças ou as destacar com dons e dotes de outras.

Estarmos juntos, fazermos juntos pode ser em si um momento de fruição do sentir, do afeto e de nos afetarmos uns aos outros, na luta contra as hegemonias do poder dominante, criando espaços de relacionamento democrático, plural, e sobretudo sincero de aprendizagem mútua e implicação no dia a dia do lugar.

Nas deslocções é necessário considerar o tempo, o ritmo, e sobretudo a lentidão. Pode parecer um tempo de passividade ou sem fazer nada, sobretudo se olharmos com a lente das amarras da produtividade, da competitividade e do sucesso, mas é um tempo em que se está presente, sem pressa, até que o espaço e o tempo de 'ser e estar' na zona são um só e não mais nos estranham ou nos estranhemos no lugar.



Escutar é também esvaziarmo-nos dos nossos preconceitos, das nossas soluções, da nossa vontade de ajudar e de transformação a realidade da zona autoconstruída na nossa mundividência.

Conhecemos as práticas mais frequentes em projetos sociais, comunitários e até mesmo as orientações de financiadores nas diretrizes para socialização dos projetos e envolvimento de associações locais, líderes, grupos informais, etc. Mas o que se faz com esses momentos? Uma socialização do pré-definido? Quem definiu? Quantas reuniões de linguagem técnica, ocultação e demagogia assistimos? Quantas vezes se assumiu o silêncio da população numa primeira reunião como um sinal de concórdia?

### **Descolonizando a Educação Artística: possibilidades de outras Práticas na CPLP**

Este é o nome do projeto de investigação que no i2ADS, com o ID me tem permitido pensar criticamente e arriscar nestas ações de procura.

Do mesmo modo que nenhum de nós está fora ou para além da geografia, também nenhum de nós está completamente livre da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante, porque não diz apenas respeito a soldados e canhões, mas também a ideias, formas, imagens e imaginações. (SAID, 1994, p.6).



O pensamento da escola do sul, a geografia e as cosmovisões dos lugares em que me enraízo, são aquilo que me obrigam a refletir. Trata-se de um estudo movido pelas ações implicadas de que faço parte, atuante, e instigando mudanças no micro potencialidade da ação, mas também na nudez, aquela que nos desvela, assumindo os desconseguintos, os fracassos.

E sobretudo, meu corpo, assim como minha alma, evitem cruzar os braços em atitude estéril de espectador, pois a vida não é um espetáculo, pois um mar de dores não é um palco, pois um homem que grita não é um urso que dança. Césaire, 1978

Por isso, faço parte das histórias de opressão e resistência que conto, parte da lentidão, mas também do que se gera entre as pessoas envolvidas. A investigação e a criação é o lugar em que sou e estou no momento. Nessa inquietação do poder que meu corpo transporta, minhas ideias e cultura ocidentalizada.

## Referências

CABRAL, Amílcar. **Análises de alguns tipos de resistência**. Lisboa: Seara Nova, Coleção de leste a Oeste, 1974.



COMITÊ INVISÍVEL, **Aos nosso amigos**, Edições antipáticas, 2015.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

RAINHO, Rita. Lutas dos saberes negr@s na educação artística – memória do algodão entre Brasil e Cabo Verde. In: *PETERSON, Sidiney, MIDORI, Amanda. O ensino artístico que temos e o que queremos: posturas, histórias e experiências no Brasil e em Portugal*. i2ADS, 2021 [p50-60].

ROLNIK, Suely (2020). **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não chulada**. Lisboa: Teatro Praga/Sistema Solar.

SAID, Edward W. **Culture and Imperialism**. Nova York: Vintage Books, 1994.

SENA BARCELLOS, C. J. (1899). **Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné**. Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa.

SHIVA, Vandana. **Los monocultivos de la mente (perspectivas sobre la biodiversidad y la biotecnología)**. México: Fineo, 2008.



TAVARES, António (2016). **Seminário Aberto M\_EIA com António Tavares**, Centro Cultural do Mindelo, 8 Dezembro de 2016.



## **ANPAP EM TEMPOS DE DECOLONIZAÇÃO: DUAS AÇÕES POÉTICAS**

## **ANPAP IN TIMES OF DECOLONIZATION: TWO POETIC ACTIONS**

Viga Gordilho

### **Uma conversa inicial**

Na ocasião em que recebemos o convite do Prof. Robson Xavier, presidente da ANPAP biênio (2021/2022), para compor a mesa de encerramento desse 30º Encontro, como ex-presidente, um tema foi logo sugerido por Ana Mae Barbosa, que imediatamente nos consultou: “A Anpap em tempos de decolonização, seria legal para vocês, Lucia, Afonso e Viga? E para você Robson?”. Logo respondi ao grupo: “Como dizem os portugueses, estou aqui a pensar em um subtítulo” ...

Vejam, então, o que a nossa querida Ana Mae respondeu, para mim, por e-mail: “Você é um exemplo



da busca de decolonização. Experimentou a cultura de hoje dos primeiros colonizadores 500 anos atrás e imbricou-se na cultura de uma parte da África que significa hoje para nós mais do que nunca”. Não preciso dizer mais nada. Percebi, então, que poderia refletir sobre a “decolonização” como prática, rememorar algumas de minhas ações para escrever este texto.

Nesse contexto, fui buscar referências para refletir melhor sobre os projetos a escolher entre tantos realizados e buscar um melhor entendimento sobre a “decolonialidade” como movimento insurgente, o qual pode ser uma forma de condução e escolha para se pensar uma educação menos uníssona, menos vertical e sem “isolamento epistêmico”, como sinaliza o artista e professor da Escola de Belas Artes da UFBA, Ricardo Biriba, em seu artigo “Corpos negros em tese: performance e insurgências contemporâneas” (2021, p. 1).

Nessa perspectiva, muitas questões surgiram sobre os projetos que venho realizando nessas duas últimas décadas: Busquei, em minha obra, novas abordagens epistemológicas potencializando cada identidade? Percebi, nas vivências realizadas, diferenças entre aspectos humanos, geográficos e socioeconômicos?

Na tentativa de instaurar possíveis respostas, propiciando uma reflexão poética sobre a temática proposta, recortei, em minha trajetória, duas ações que



provocaram descolamentos no triângulo atlântico: os projetos “*Visible Visions*” e “*Transparências poéticas*”, nos quais criei, respectivamente, as obras “*Muda Memória*” (2002), e “*Trilhas de cristal*” (2019).

## **Muda Memória**

Trago assim, inicialmente, a obra que realizei durante minha primeira residência artística na África do Sul, onde desenvolvi o projeto “*Muda memória*”. Como gosto da polissemia que o nosso idioma propicia, utilizei, no título da obra, o vocábulo “*muda*”, no sentido de uma memória silenciosa, traduzindo também um apelo indicativo de mudança, pois o tempo não se vê, não se toca, mas age irreversivelmente em nossas sensações e percepções visuais. O tempo traça, no espaço, conexões indiciárias. Imprime, na pele, na alma e na matéria, marcas, memórias e signos. Oculta e espelha redes de relações misteriosas e antagonicas.

Percebo, hoje, que essas ocultações e espelhamentos me impulsionaram a caminhar na vida e na arte e me conduziram, em 2002 e 2003, até o continente africano, inicialmente à África do Sul e, posteriormente, ao Quênia. Lá se vão quase vinte anos! Eu saí da África, mas a África, nunca saiu de mim, pois vivo em frente à Baía de Todos os Santos (BTS), e essas águas, que nos separam do continente africano, testemunham lutas, glórias e fracassos internacionais. A partir dos anos 1400 e 1500, portugueses,



holandeses, ingleses, franceses, belgas e alemães fragmentaram a África em colônias e, nessas mesmas águas, ocorreu o encontro de europeus e brasileiros com homens e mulheres arrancados de seus grupos étnicos no Congo, no Benin, na Nigéria e em Angola. Sim: nessas águas navegaram inúmeros escravos no período colonial.

Foi justamente essa mão de obra escrava que fez prosperar os engenhos portugueses, nos arredores de Salvador, região cortada pelo rio Paraguaçu, conhecida como Recôncavo Baiano. Sua contribuição, somada à indígena, mesmo considerando a resistência dos *tupinambás da costa*, alicerçaram o entrelaçamento étnico da formação cultural baiana, com indícios na tríade: sobrado, capela e senzala.

A cultura Atlântica é tão descomunal, que sua verdadeira história ainda precisa ser contada. Para escrevê-la, torna-se imprescindível o reexame de conceitos, gradativamente submetidos ao processo de “decolonização”, com revisões teóricas realizadas em sua essência, como no conceito de nacionalidade, posição geográfica e identidade étnica.

Segundo o pensador argentino Walter Mignolo, a decolonialidade é sinônimo do “pensar e fazer e se torna um projeto tanto político quanto epistêmico” (MIGNOLO, 2011, p. 13).



Foi nesse processo de busca do “pensar e do fazer” que abracei o projeto *Visible Visions* (Inserido no *Context of the World Summit on Sustainable Development*, Rio + 10). Seguindo o curso das águas do rio *Orange*, cheguei à África do Sul, primeiramente em *Johannesburg*, depois, mais ao leste, conheci mulheres que vivem nos arredores de *Mpumalanga*, vocábulo que, em *IsiZulu*, significa *Mpuma* (sair), *Langa* (dia) (lugar onde nasce o dia) – província próxima a Moçambique, cortada pelo rio *Crocodile*.

Integravam também o projeto de residência artística as artistas: Bongi Dhlomo-Mautloa, Ilse Pahl, Helen Makabo, Ruth Seopedi Motali, Fikile Skosana (África do Sul), Elisabeth Lumme, Holger Seopedi (Alemanha), Moze Jacobs (Irlanda), Marjan Verkerk (Holanda) e Milica Reinhart (Croácia).

A proposta nos aproximou dessas mulheres, propiciando que elas respondessem com fotografias substanciadas em algumas questões:

- Quais os lugares em volta de sua casa de que você mais gosta?
- O que faz com as mãos?
- Onde e como você lava suas roupas?
- O que lhe proporciona viver na proximidade da beira do rio?



- Quais as coisas mais importantes para você? (tradução nossa).

Observando as referidas fotos, constatei territórios particulares e uma espantosa heterogeneidade populacional: Bantos, Shanganas, Basothos, Chosas, Swazis, Zulus, Pedis, Tswanas, Ndebeles; Bosquianos; Afrikaners (descendentes de holandeses, ingleses e alemães) e Coloredes (mestiços), além de malaios e indianos que vieram para o país em meados do século XIX, para a cultura dos canaviais na província de Natal, e aqui ficaram. Sendo assim, falam-se muitos idiomas, sendo o isiZulu, o africâner e o inglês os que mais escutava. Pude perceber, como nos fala Raul Lody, que “a África que chegou ao Brasil é predominantemente ocidental, numericamente Banto, sofisticadamente sudanesa e fortemente islâmica” (Lody, 2001:21).

Entretanto, por outro lado, observei que havia muitas semelhanças físicas e gestuais entre essas mulheres africanas e mulheres residentes no Recôncavo Baiano, que havia conhecido através de outras ações realizadas no Mestrado (EBA/UFBA, 1993/1995) e no Doutorado (ECA/USP, 2000/2003), na época em curso. Sendo assim, busquei, em meu arquivo fotográfico, imagens das mulheres do Recôncavo Baiano para propiciar aproximações e antagonismos visuais.

Fomos instaladas, em *Orange Farm*, região próxima a *Soweto*. As nossas casas eram redondas, pintadas de



cor de rosa e cobertas de palha; rosa, por sinal, foi a cor que mais encontrei nos arredores de nossa residência. Reportava-me a Caetano Veloso, quanto canta o Recôncavo Baiano: “as casas tão verde-rosa que vão passando ao nos ver passar”. Acredito que essa talvez tenha sido a dinâmica primeva que me conduziu a aproximar, na minha obra, aspectos visuais entre as referidas mulheres, como já referenciei no parágrafo anterior.

Sendo assim, a obra foi realizada em três grandes painéis de renda, que impregnavam a memória individual, coletiva e social dessas mulheres, traçada em imagens que denotavam as feridas coloniais, aproximando-me da artista brasileira Rosana Paulino, quando se refere a sua obra “Tecido social” (2010), processo no qual a artista toma emprestado esse conceito da Sociologia para dar nome à obra que consiste num grande tecido construído a partir da emenda de dezesseis monotípias, produzidas em diferentes momentos:

Pedaços de lona, carregam conteúdos diversos em torno de questões interligadas em trama de aspectos sociais, entre símbolos de violência, de consumo, vestígios da escravização do corpo feminino negro e formação identitária, fazendo menção aos contrastes e caos das metrópoles, nos



amontoados de gente e problemáticas culturais conectadas por uma costura que, como uma sutura mal feita, retoma o sentido de repressão (PAULINO, 2011, p.27).

Na obra “Muda memória”, as imagens das mulheres estão simbolicamente aprisionadas em marcas deixadas em uma grade de ferro oxidada (tempo), impressas em trinta pequenos patuás recheados com folhas sagradas, entre elas, folhas de louro, símbolo de vitória e arruda, que simboliza proteção. Eles foram confeccionados em tecido de algodão. Mediam 10X10cm, em sincronicidade com as *love letters* (cartas de amor), bolsinhas confeccionadas em contas por mulheres *zulu*, nas quais eram escritas e acondicionadas preces para alcançarem o amor de seus enamorados (Figuras 1, 2 e 3).



Figura 1. Preparação do suporte com rendas recolhidas em grupos étnicos distintos, com marcas oxidadas por uma grade de ferro quadriculada de 10 x 10 cm. Fonte: Acervo da artista.



Figura 2. Visão parcial da obra “Muda memória”, instalada no *Africus Institut for Contemporary Art*, em 2002. Fonte: Acervo da artista.



Figura 3. Detalhe da aproximação feminina, transferida para um par de patuás: à direita, uma residente de Mupumalanda, dona Fiquille, e, à esquerda, dona Dalva, moradora de Saubara, Recôncavo Baiano. Fonte: Acervo da artista.

Hoje, refletindo sobre essa obra, pensando na emergência de novos saberes, no processo de “decolonização”, corroboro Mignolo, quando ele diz:

Se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto, a da filosofia estética é entender o sentido da arte, então as estéticas decoloniais, nos processos do fazer e seus produtos, tanto como em seu entendimento, começam por aquilo que a arte e as estéticas ocidentais implicitamente ocultam: a ferida colonial. (MIGNOLO, 2015, p. 110)



“Muda memória” buscou, assim, espelhar, em diálogo silencioso e inesgotável, o imaginário subjetivo dessas mulheres, refletindo, mais uma vez, sob a luz de Mignolo, “uma forma de desobediência estética e epistemológica à definição universal da arte, às regras do fazer e do ser artístico para liberar a subjetividade.” (MIGNOLO, 2015, p. 110).



Figura 4. Detalhe da montagem do patuá na obra “Muda memória”.  
Fonte: Acervo da artista.

Assim, os patuás eram pendentos por agulhas, sugerindo, pelos fios soltos, possibilidades de novas costuras decoloniais no processo de percepção dessas



culturas singulares de cada etnia local, embora essas mulheres não possam dialogar presencialmente, pois existe um oceano emudecido entre elas.

## **Trilhas de Cristal**

Em abril de 2019, tive oportunidade de participar do “Congresso de ensino/aprendizagem das artes na América Latina: colonialismo e questões de gênero”, idealizado por Ana Mae Barbosa. Foram nove horas de debates, distribuídos em três diferentes espaços, cada um deles com um dos temas que estruturavam o evento. Tive a honra de ter uma obra de minha autoria – *“Pequena caixa de vidro”* (Figura 5) – selecionada para discussão no tema que havia escolhido: “Colonialismo *versus* diálogo internacional. Como evitar a imposição de ideias fora do lugar? O colonialismo cultural e emocional, aliado a questões de gênero, raça, classe social e códigos hegemônicos de Cultura”. Esse debate foi muito significativo para refletir sobre o projeto, que, na época, eu estava finalizando para o Pós-Doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-FBAUP, pois a questão colocada e as possíveis respostas adubaram as possibilidades de investigação, até então só vislumbradas.



Figura 5 – “Pequena caixa de vidro” (*visão frontal do objeto*).

Fonte: Acervo da autora.

Destaco que a questão proposta para discussão sobre a “*Pequena caixa de vidro*” foi a seguinte: “Como a obra *Pequena Caixa de Vidro*, nos estimula a pensar e a propor novas possibilidades de não apagamentos no ensino das artes hoje?” Dentre as respostas inseridas no Relatório entregue à Comissão Organizadora, em 23 de março de 2019, elaboradas por mim, juntamente



com os professores Gabriela Canale Miola e Erick Orloski, recorto as mais significativas:

a) Ênfase na matéria: vidro (transparência, fragilidade), ouro, folhas e asas. Natureza. Colonialismo, dimensão religiosa e catolicismo.

b) A obra remete aos ciclos do ouro, da borracha e à ecologia, na questão do desmatamento.

c) O objeto como algo provocador.

d) A obra aborda a religiosidade africana por meio da estética contemporânea.

e) A obra dá visibilidade a uma contradição, aponta a liberdade e seus limites.

f) A obra contém forças contrárias de ascensão e queda.

g) Tumbeiros?



A análise dessas questões, relativas à observação da supracitada obra, confirmaram minhas intenções investigativas para as margens do rio Douro, pois a pequenina caixa, elaborada com vidro, folhas de arruda, ouro e borracha, medindo 12X10X10cm, conceituava o silenciamento das afrodescendentes que gritam e precisam ter suas identidades cada vez mais reverberadas. No objeto criado, com tampa móvel, foram acondicionados dezenas de bonequinhos de borracha, com apenas 3cm, em processo de metamorfose, pois, gradativamente, surgem asas em folhas de arruda eternizadas com ouro, para alçarem voo em busca da liberdade de expressão. Acredito que o objeto criado traz ainda muitos outros questionamentos para discussão. Que vozes são essas? O que silenciam? De quais lugares são? A quem falam? O que falam?

Nesse percurso, constatei que as folhas sagradas, ocultadas nos patuás da obra “Muda memória”, agora fecundavam outras possibilidades visuais.

Em 9 de julho de 2019, parti para o além-mar, buscando respostas, objetivando potencializar o simbolismo dessas folhas na fragilidade e na transparência do vidro como matéria, memória e conceito. Tomei, como âncora, o pensamento da artista pesquisadora Fayga Ostrower, quando ela diz: “... o



pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade.” (OSTROWER, 1987, 32).



Figura 6. Diário de anotações, 2019. FONTE: Acervo da artista.

Cheguei no Porto em pleno verão, a cidade estava repleta de turistas de todas as partes do mundo. Foi nessa cidade – cujo Centro Histórico, classificado como Patrimônio Cultural da Humanidade desde 1996, é marcado pelas origens medievais – que iniciei, durante as primeiras semanas, uma série de estudos (Figura 6)



com uma necessidade imensa de organizar o pensamento, com base na catalogação de folhas recolhidas, inicialmente na Casa Andresen, na Quinta do Campo Alegre, localizada na Rua do Campo Alegre, 1191. Interessante ressaltar que essa foi a residência dos avós paternos da poeta portuense *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1919-2004), onde ela passou a infância... Coincidência? Não saberia responder, mas, ao descobrir, fiquei muito emocionada, pois os poemas de Sophia Andresen já eram meus companheiros. Hoje, na casa, está instalado o Jardim Botânico do Porto, onde encontrei inúmeras folhas... Sim, nas margens do Douro, encontrei “folhas sagradas” – elas estavam lá, plantadas, entre os belos jardins e os frondosos quintais...



Figura 7. “Coisas bonitas que encontrei pelos caminhos”. Estudos e documentos de percurso catalogados durante o processo de pós-doutoramento e instalados em uma parede no Museu da FBAUP. Fonte: Arquivo da autora.

Gradativamente, fui percebendo, com intensidade, as sinuosas distintas presentes nas margens do Douro e em cada uma das folhas, também recolhidas no Parque de Serralves. Nesse Parque, está implantado o Museu de Arte Contemporânea, projeto do arquiteto Álvaro Siza. A construção foi iniciada em 1991 e inaugurada



em 1999. O prédio estabelece um diálogo direto com a Casa de Serralves e os jardins envolventes, presente em ambos. No processo dessa coleta de campo, desenhava e pintava enquanto recolhia “Coisas bonitas que encontrava pelos caminhos, (Figura 7). Durante o outono, iniciado em 22 de setembro de 2019, recolhi diariamente outras folhas em trilhas percorridas entre vielas, ladeiras, becos e jardins, desde os Clérigos, onde residi durante a referida estação, até a FBAUP. Constituí um arquivo composto de 99 folhas, (idade de minha mãe na época), devidamente classificadas com grafite sobre papel vegetal, sinalizando a origem, a descrição, a utilidade e o simbolismo contido em cada uma delas (Figura 8). Após a secagem e a impermeabilização, as nervuras dessas folhas estabeleceram aproximações visuais com o trançado nagô – penteado usado pelas negras escravizadas, oriundas da costa da África, que falavam iorubá (Figura 9).



Figura 8 – Catalogação de 99 folhas coletadas em Porto e apresentadas no Museu da FBAUP. Fonte: Arquivo da autora.



Na busca de outras folhas para investigação, cheguei até o *Cantinho das Aromáticas*, localizado em Gaia. Nesse lugar, incrustado de memórias, pude participar da colheita das perpétuas e coletar muitas ervas medicinais.

Com essas vivências, acreditando que o pensamento visual é formatado a partir da relação entre o sujeito e o meio, o título da pesquisa foi definido: “TRILHAS DE CRISTAL: documentos de percurso, registros e reflexões sobre o processo criativo nas margens do Douro”.

Esses estudos instauraram outras questões: Seria verdade que o trançado no cabelo das mulheres negras, no período da escravidão, eram códigos que traçavam trilhas para encontrar os quilombos? Seriam os desenhos dessas trilhas inspirados nas nervuras das folhas sagradas? Na tentativa de encontrar respostas artísticas para essas questões, as nervuras das folhas foram intensificando as aproximações com o trançado dos cabelos usados pelas mulheres nagô, que, no período da escravidão, indiciavam os caminhos dos quilombos. Na minha percepção, essas tranças de raiz, como também são conhecidas, traduzem, de forma inteligente, o caminho da liberdade, considerando que o Brasil apresenta, dentro do quadro escravagista, uma memória quase nunca registrada de resistência à escravidão, o que se manifesta concretamente através dos variados modelos de organização social e espacial



e das estratégias diversas encontradas pelos cativos em vários períodos. No primeiro capítulo de nosso livro *Transparências poéticas*, o Prof. José Carlos de Paiva, que tive o prazer de ter como supervisor na minha pesquisa, diz:

Nos tempos que nos inundam os caminhos contorcem encruzilhadas complexas, desorientadoras, plenas de sedução e de armadilhas, confrontando os caminhantes em enevoados futuros, sombras e desafios de luz aberta do que persiste numa natureza por preservar, também com aragens de frágeis transparências. (PAIVA, 2020, p.7)

Assim, nervuras, vidro, transparências, fragilidades, tranças e quilombos foram se expandido dos desenhos e pinturas (Figuras 9 e 10), até povoar os objetos de vidro, que registram, em si, as marcas de todo o processo, “com aragens de frágeis transparências”, como nos fala Paiva.



Figura 9 – *ComparTRILHamentos* (detalhes). Desenho e objeto: linha, ouro e pigmento, matizes magentas e violáceos das perpétuas. Papel fabriano, 198 x 140 cm. Caixa de acrílico, 18X10X5 cm. Verão, outono 2019. Fonte: Beto Oliveira.

Testei no Atelier de Vidro da FBAUP, as possibilidades dessa matéria, que, para mim, era completamente nova. Isso foi possível devido à atuação sistemática junto a esse Atelier, com a preciosa orientação da supervisora, Prof.<sup>a</sup> Teresa Almeida. Escolhi as seguintes técnicas para melhor aprofundamento: vidro *float* – impressão em caulino – e *pâte de verre*. O *pâte de verre* está inserido na terminologia do *kilncasting*, que se caracteriza por ser uma técnica em que se utilizam moldes para fundir vidro. Segundo a Prof.<sup>a</sup> Teresa Almeida, “A palavra *pâte de verre* é francesa, ressurgiu em França nos finais do século XIX (FRANTZ:



2005; 28-30), em 1884, com Henri Cros (ARWAS: 1977, 13-15, 39-41) e significa pasta de vidro” (ALMEIDA, 2011, 242).

A técnica do *pâte de verre* me propiciou modelar os protótipos em argila, preparar o molde com uma mistura de gesso, sílica e fibra de vidro, e criar cada folha com grãos de vidro de distintos tamanhos.

Trabalhei em uma instalação aérea com 99 unidades, com formatos e tamanhos distintos. Para cada folha coletada, um objeto era modelado na busca de diferentes transparências, texturas, tamanhos e volumes, que quando se tocavam emitiam sons cristalizados. Busquei, no espaço expositivo, sombras geradas pela superposição das lâminas, cuja mobilidade gerou uma comunicação intercomunicante de caracteres, transmutando-se em campos de investigação, na busca da produção de novas seqüências de espaços e tempos diluídos.

Nessa visão, o saber biológico ancestral cruzou o Atlântico, em minhas pesquisas em arte, experienciadas no estágio de pós-doutoramento, onde pude criar nove obras que foram expostas no Museu da FBAUP no período de 13 a 19 de dezembro 2019, quando tive oportunidade de apresentar os resultados obtidos e o percurso de investigação.





Figura 10: “Trilhas de cristal” (detalhes). Fonte: Beto Oliveira e acervo da artista.

## Considerações Finais

Com essas reflexões poéticas, trago, aqui, um recorte de arte inserido no panorama da decolonização, em uma perspectiva de questionar o sentido da invisibilidade das distintas identidades de grupos étnicos africanos, no que se refere ao apagamento gradativo de seus verdadeiros signos e códigos, sob a luz do filósofo francês Gilles Deleuze, (1925-1995). Considerando a sociedade como um organismo vivo, trazemos, nessa proposta, fundamentos do tempo e da memória inerentes à não linearidade.

Nessas vivências na África e em Portugal, há uma abordagem de um tempo descontínuo, diverso, com rupturas e dilatamentos, que continua a ser delineado, pois a diversidade do mundo é inesgotável, e essa diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada.

Foi possível, assim, conectar tempos irreconciliáveis, perspectivas contraditórias e caminhos diversos, a partir dos quais pude também me reinventar, pois acredito que, no panorama da decolonização, é possível articular, cada vez mais, conhecimentos sociológicos e artísticos, na perspectiva de questionar o sentido da invisibilidade das distintas identidades de



grupos étnicos africanos, e o apagamento da produção artística.

Acredito, assim, que, na obra, há uma escuta e uma escrita de uma sobre a outra, formatando um conjunto de objetos de idades diferentes, pois, entre brancos, onde não há vestígio de impureza, risquei espaços e tempos distintos, germinei sementes e despertei folhas adormecidas, outrora fragmentos de verdes, obras silenciosas que fertilizaram os “Canteiros de palavras e imagens”, do meu Memorial, defendido na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, para Professor Titular, em 9 de junho de 2020.



**COMITÊ DE CURADORIA DA ANPAP:  
POR UMA COMPREENSÃO  
ABARCADORA E AMPLIADA DO QUE  
POSSA SER A CURADORIA**

**ANPAP CURATOR COMMITTEE: FOR A  
COMPREHENSIVE AND EXPANDED  
UNDERSTANDING OF WHAT  
CURATORY CAN BE**

**Francisco Dalcol  
Mirtes Marins de Oliveira**

A ANPAP – pela atuação de seu Comitê de Curadoria – tem desempenhando um papel significativo ao fomentar a investigação e a difusão de estudos *em e sobre* a prática curatorial, considerando tanto sua dimensão poética e artística, quanto seus fundamentos teóricos, históricos, conceituais e metodológicos, elementos que têm organizado este território de ação particularmente a partir da atuação do curador independente desde o final dos anos 1960 e a



consequente fundação de cursos para a formação desses profissionais. Articulam-se ao contexto desses fundamentos as perspectivas investigativas sobre a organização de exposições nos séculos anteriores, de maneira a compreender a ação de dispor artefatos como prática historicamente circunscrita.

O desenvolvimento da curadoria desde as práticas museológicas até a sua afirmação enquanto campo de investigação – vinculado sobretudo à forma pública que a arte assume em suas modalidades de apresentação, sua circunstância de exibição e seus formatos expositivos – tem oferecido importantes questões e contribuições às práticas, às metodologias e aos modelos tanto da História da Arte como da Crítica de Arte, não sem impactar também nas Teorias da Arte.

Assim, o campo da curadoria tem apresentado nas últimas décadas um significativo crescimento, constituindo um vigoroso espaço de debate em relação aos seus marcos teóricos e, em especial, sobre suas práticas, processos, metodologias e diálogos com outras áreas de conhecimento. Tal característica tem estimulado investigações renovadas sobre as práticas expositivas e gerado um corpo de produção que passa, cada vez mais, a ganhar intensidade e velocidade em contexto das problemáticas nas sociedades atuais.

Como representantes do Comitê de Curadoria da ANPAP, temos nos dedicado a intensificar essa



instância como um ponto de encontro e mesmo uma espécie de fórum de compartilhamento de pesquisas, discussões e reflexões, buscando, também, acolher abordagens diferenciadas que são elaboradas a partir dos diversos contextos culturais que caracterizam o país.

Compreendemos que o Comitê tem potencial para vir a ampliar e enriquecer suas contribuições para o campo em que se inscrevem perspectivas de investigação e pensamento em torno da curadoria, enxergando nessa instância da Associação uma oportunidade para tal. Com essa intenção e motivação, temos realizado uma ação sistemática de convites a pesquisadores/as, entre associados e investigadores externos, para participação tanto em avaliações de propostas quanto para submeter artigos ao Comitê de Curadoria. Nesse trabalho, temos assinalado o interesse por linhas de estudo e pensamento que partam da curadoria e/ou a ela se enderecem enquanto campo de investigação que se desenvolve, ao mesmo tempo, nos planos prático e reflexivo, encarando-o como um destacado e vigoroso espaço de debate em relação a suas práticas, processos e metodologias, mas também quanto a marcos históricos, fundamentação conceitual e aportes teóricos.

Entendemos o Comitê de Curadoria da ANPAP a partir de uma compreensão abarcadora de perspectivas



verificadas em práticas e pesquisas atuais, propositivas de temas, tópicos e modos de atuação que possam estar englobados em uma compreensão aberta e mesmo ampliada do que possa ser a curadoria.

- a) estudos e práticas sobre formatos e modelos expositivos e curatoriais;
- b) história das exposições;
- c) institucionalidades;
- d) pesquisa junto a acervos e seus modos de exibição;
- e) colecionismo;
- f) expografia, display e arquitetura de exposições;
- g) relações entre crítica, curadoria e história da arte;
- h) modalidades de acompanhamento crítico da produção recente no diálogo sistemático com artistas em finalidades expositivas;
- i) formas colaborativas e modelos alternativos de produção de práticas, saberes, experiências,



conhecimentos no debate e formulação da categoria *exposição*.

Os esforços no sentido de ampliar a ação do Comitê de Curadoria, além de ação pontual, estimulando colegas e orientandos para participação e apresentação de trabalhos, implicam em reforço público de nossa participação e engajamento junto ao Comitê em palestras, cursos e presença em outros eventos para os quais somos convidados. Nesse sentido, atendendo ao planejado pela presidência da Associação, participamos do Fórum Pré-Encontro Nacional da ANPAP 2022, em encontro em 07 de junho de 2022, para estimular a participação de interessados.

No volume *(Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP (2021)*, a partir das temáticas propostas pelo Comitê, recebemos artigos completos sobre relações entre cinema e curadoria, especificidades curatoriais e expográficas em contextos institucionais, relações entre curadoria, política e ativismos, práticas históricas em curadoria e design expositivo, as contribuições do campo digital nas exposições e as curadorias nas redes. Como recorrência, foram apresentadas abordagens que sinalizam para conexões entre circuito artístico e preocupações de impacto na sociedade, enfatizando as condições da colonialidade (gênero, racismo, interseccionalidade, entre outros) e também dos desdobramentos neocolonialistas desde a Guerra Fria,



buscando operar a partir de autores dessas perspectivas. Como importante tópico metodológico que dialoga com essa temperatura das preocupações sociais, verificou-se o interesse em estudos de caso locais e regionais, valorizando pesquisas e, de forma ampliada, o próprio papel das universidades em suas contribuições para transformações qualitativas na vida do país.



**(RE)EXISTÊNCIAS E EXISTÊNCIAS:  
BALANÇOS PROVISÓRIOS DO COMITÊ  
DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA  
ARTE**

**(RE)EXISTÊNCIAS AND EXISTÊNCIAS:  
INTERIM BALANCE OF THE  
COMMITTEE ON HISTORY, THEORY  
AND CRITICISM OF ART**

**Tatiana Martins  
Luiz Freire  
Shannon Botelho**

**Considerações Provisórias e tentativa de balanço  
do Comitê de História, Teoria e Crítica da Arte  
(CTHCA)**

O papel das Artes Visuais em sua historicidade nos leva ao incontornável questionamento sobre o atual momento que o mundo atravessa. O biênio da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes



Plásticas (2021-2022) que se caracteriza pela temática reversível e transicional reexistências e existência, via de regra, nos provoca a problematizar as situações presentes. Para além da urgência na realocação de novos eixos de produção artística e pesquisa, em perspectiva estrita ao campos das Artes Visuais, temos enfrentado fenômeno de dimensões incalculáveis: pandemia. A pandemia de covid-19 nos acomete nacionalmente desde meados de março de 2020 alterando as formas de vida, permitindo, talvez, uma outra espécie de coletividade, o luto.

Em entrevista à Pública: agência de jornalismo investigativo, Vladimir Safatle analisa o Estado brasileiro em sua atrofia e aponta a origem o o destino do nosso luto coletivo:

A gente tem uma estrutura necropolítica, que é uma gestão das mortes que vem de uma sociedade escravagista, onde uma parte dos sujeitos são considerados coisas, não pessoas, então, se eles morrem, não tem luto, não tem dor, não tem nada. Isso sempre esteve presente na sociedade brasileira, dependendo de quem morre é um número, não é uma pessoa, não é uma história. Só que agora tem um dado diferente: o Estado, ele generaliza esse processo. E ele cria uma situação em que ele também vai em direção a uma catástrofe. O Estado



brasileiro está indo em direção a uma catástrofe. O que vai acontecer se isso realmente se realiza? A pessoa vai pro trabalho e não sabe se vai voltar viva (PUBLICA, 6 abril de 2020).

Como reexistir em ‘lógica suicidária’, a catástrofe – real e metafórica – é inevitável? Perguntas que nos colocam em processo de elaboração da nossa perda coletiva, sujeito a mover rotas de fuga e redesenhar linhas de força a partir de todos os setores da sociedade. Nesse sentido, as Unversidades Públicas especialmente são trincheiras de resistências – pontualmente, o espaço para a construção de soluções sanitárias e, em senso geral, como territórios de reflexão análise das questões urgentes lançadas pela pandemia.

\*\*\*\*

Pesquisar Artes Visuais, em perspectiva histórica e subsidiada pelas teoria e crítica, coloca o sujeito frente à sua atualidade a partir de duas posições: ao objeto pesquisado (cartografias) e às condições materiais de pesquisa (pandemia).

O CTHCA abre seu espaço para o presente, no sentido percebido por François Hartog, no qual acentua nos Regimes de Historicidade “uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias” (HARTOG, 2013, p. 11). O que parece querer Hartog é pensar instrumentos – Regimes de



Historicidade – em consonância à interrogação “O que o historiador pode propor?” (2013, p.11). Assim, o presentismo, categoria provisória instada pela indagação do historiador:

pode, assim, ser um horizonte aberto ou fechado: aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante. A isso, deve-se ainda acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido não mais como promessa, mas como ameaça sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos (HARTOG, 2013, p. 15).

O artigo de Hartog, escrito em 2003, traduzido entre nós em 2013, parece considerar o futuro – constituído como categoria de pensamento, e termo de composição dos Regimes de Historicidade – objeto não concreto. E considerando esse aspecto recolocamos: esse presente/futuro já é catástrofe.

Vladimir Saflate encarna o presentismo supramencionado. Suas reflexões colocam em pauta temas e acontecimentos e conferiram densidade crítica à (i)lógica posição do Estado em lidar com a Pandemia como vimos. Em artigo para o Jornal El País, Saflate marca a indiferença do esquecimento como instrumento de genocídio e a impossibilidade do luto.



Sua fala aponta para as ações negativas – certa ideia neoliberal não solidária – ou a inação do Governo como modo operações perversas:

Se uma das maiores tragédias que os gregos nos legaram –*Antígona*–, é exatamente sobre a defesa incondicional do direito ao luto, mesmo para o “inimigo do Estado”, era porque ela expressava a consciência tácita de que a banalização do apagamento dos corpos sem vida representava o caminho mais seguro para dissolução da própria comunidade. Estes dois pontos estão ligados de forma indissolúvel: o destino dos vivos e o destino dos mortos, o governo dos vivos e o governo dos mortos (EL PAÍS, 3 julho 2020).

O Estado que deseja corpos apagados, deseja e opera no sentido de sua realização, no desfazimento da memória. Resistimos para Existir.

No âmbito da viabilidade e da consolidação das pesquisas científicas, constatamos o papel da memória que se dá transversalmente nas falas e posições, nas trocas e enunciações. O tema da 30<sup>o</sup> Encontro da ANPAP – e acreditamos que assim será no 31<sup>o</sup> Encontro - nos permitiu falar do deslocamento dos eixos: redesenho de cartografias – percebido pela composição das mesas-redondas e conferências.



Destacamos primeiramente a conferência Sacudimentos; a reunião das margens atlânticas de Ayrson Heráclito - gravada e disponibilizada pelo canal Estúdio ANPAP na plataforma Youtube – conjura fundamental matriz africana para repensar e curar, talvez, marcas da passagem colonial do Brasil. Reunir fronteiras divididas por oceano – geograficamente – mas, também separadas pela necropolítica consiste em ações e pesquisas. A potência da apresentação de Heráclito envolve a arte em sua força vital, revelando urgência na reivindicação de outras ancestralidades para descolonizar os pensamentos.

Sem desconhecer a urgência da problemática posta por Heráclito, o CTHCA interroga-se sobre seus desdobramentos frente ao tempo presente e as abordagens históricas, teóricas e críticas de seus objetos que acolheu 312 submissões e envolveu 40 avaliadores, divididos entre membros da Associação e pesquisadores externos em âmbito nacional e internacional. Em rápida apresentação, os trabalhos do Comitê deixaram transparecer os desafios impostos pela Pandemia e o deslocamentos de arquivos e repertórios que redesenharam novas cartografias.

A Pandemia, no contexto do Encontro da Anpap, trouxe novas modalidades de apresentação. Efeito, certamente, não apenas percebido pela Anpap, mas, nos eventos realizados pelos Progamas de Pós-Graduação de todas as Áreas do conhecimento das



Universidades, nacionais ou não. O distanciamento social, necessário à sobrevivência e instrumento solidário, consistiu em traçar novas rotas. A rede de apresentações em canal digital – distante por um lado – contribui positivamente para a formação dos documentos visuais.

Nesse sentido, a conferência Em busca de um lugar entre Arte e Ciência de José Rufino – também gravada e disponibilizada pelo canal Estúdio ANPAP na plataforma Youtube – oferece subsídios para repensar o papel da Arte e da Ciência. O artista paraibano indica sua formação *stricto sensu* em Geologia e Paleontologia para buscar aproximar as metodologias científicas que envolvem diferentes áreas do conhecimento (ou como elas foram protocoladas pelas agências governamentais) não por visualidades, mas especialmente por engajamentos metodológicos. Por que não tratarmos de imaginação paleontológica e poética geológica? Colocam-se em pauta outras amarrações cujas linhas são teorias alheias às Artes Visuais.

Na contemporaneidade, a pesquisa e produção fazem coincidir a atualidade – o que acontece em ato. Portanto, lidamos tanto com a ativação do passado quanto com a pressão do tempo presente. Percebemos então a lógica da migração. Antes, portanto, de aprofundar a questão, apresentamos os dados relativos à Área de Artes até 2017. De 15 programas de



pós-graduação em 1996 a Área passou a ser composta por 22 Programas em 2003. Ainda mostrando ascedência quantitativa, a composição da Área se dá, em 2009 com 37 Programas, passando, em 2012 para 39 e, em 2015, para 55 programas entre mestrado profissional, mestrado acadêmico e doutorado (CAPES. Documento de Área, 2017, p. 3). Para além do crescimento quantitativo, houve, na avaliação a percepção da distribuição dos Programas nas regiões do Brasil:

**Centro-Oeste:** 5 (cinco), sendo 2 (dois) em Goiânia (GO) e 3 (três) em Brasília (DF) **Nordeste:** 12 (doze), sendo 2 (dois) em Fortaleza (CE), 2 (dois) em Natal (RN), 6 (seis) em Salvador (Bahia) e 2 (dois) em João Pessoa (PB), 1 (um) deles em associação com Recife (PE) **Norte:** 3 (três), sendo 1 (um) em Belém (PA), 1 (um) em Rio Branco (AC) e 1 (um) em São Luiz (MA) **Sudeste:** 32 (trinta e dois), sendo 7 (sete) em São Paulo (SP), 3 (três) em Campinas (SP), 11 (onze) no Rio de Janeiro (RJ), 1 (um) em Niterói (RJ), 3 (três) em Belo Horizonte (MG), 1 (um) em Juiz de Fora, 1 (um) em Ouro Preto (MG), 2 (dois) em São João Del Rey (MG), 2 (dois) em Uberlândia (MG), 1 (um) em Vitória (ES) **Sul:** 14 (quatorze), sendo 3 (três) em Porto Alegre (RS), 1 (um) em Pelotas (RS), 1 (um) em Santa Maria (RS), 4 (quatro) em Florianópolis (SC), 4



(quatro) em Curitiba (PR), 1 (um) em Maringá (PR). Destaca-se especialmente o crescimento dos PPG na região **Norte**, passando de 1 (um) para 3 (três), todos em nível de Mestrado Acadêmico, e no estado do Paraná, no Sul, que passou de 1 (um) para 4 (quatro), sendo 1 (um) Mestrado e Doutorado Acadêmico, 2 (dois) Mestrados Acadêmicos e 1 (um) Mestrado Profissional. (CAPES. Documento de Área, 2017, p. 5, grifo nosso).

O documento de Área ainda não foi atualizado - fruto do desejo de apagamento do atual governo e ativador da sua necropolítica -, contudo, observamos o aumento dos setores de pós-graduação em Artes Visuais em outras regiões do Brasil, antes centralizadas no eixo sudeste-sul, e nos felicitamos com o balanço provisório do espelhamento dessa nova latitude - e do espraiamento de novos territórios. Nos acompanha a fala de Maria Angélica Melendi em fazer corresponder a necessidade de outras narrativas com os deslocamentos territoriais das práticas artísticas e, conseqüentemente, o aparato discursivo que se forma em torno e a partir delas:

Os movimentos originados na periferia costumam se desenvolver num curso duplo de ação: se, por um lado, parecem fundados pelo legado da metrópole, por



outro desenvolvem-se quase que totalmente afastados de seu centro irradiador. A pesada herança colonial e pós-colonial parece ter confinado as práticas artísticas em circuitos de cópia/repetição, adaptação/transformação e resistência/confrontação em relação aos modelos hegemônicos (MELENDI, 2017, 36).

Colocação da autora que gera outros efeitos, estes sentidos no horizonte do CTHCA, em que vimos outros repertórios, desenhamos outras cartografias, abrimos outros arquivos.

## Referências

BRASIL. CAPES. **Documento de Área:** Área 11 Artes/Música. 2017. Disponível em: [https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/11\\_arte\\_docarea\\_2016.pdf](https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/11_arte_docarea_2016.pdf) Acesso em: 17 fevereiro 2022

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade:** presentismo e experiência do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da Arte em uma era da Catástrofe.** Rio de Janeiro, Cobogó, 2017.



SAFATLE, Vladimir. O Brasil e sua engenharia da indiferença. **El País**, 3 julho de 2020. Disponível em <https://racismoambiental.net.br/2020/07/03/o-brasil-e-sua-engenharia-da-indiferenca-por-vladimir-safatle/> Acesso em: 19 fevereiro 2022.

SAFATLE, Vladimir. Bolsonaro se acha capaz de esconder corpos, **PUBLICA**, 6 agosto de 2020. Disponível em <https://apublica.org/2020/04/safatle-bolsonaro-se-acha-capaz-de-esconder-os-corpos/> Acesso em: 20 fevereiro 2002



## **AUTORAS/ES**

### **Ana Mae Barbosa (Ana Mae Bastos Tavares Barbosa)**

Fundadora e Ex-presidenta da ANPAP (Gestão 1996 – 1997). Graduada em direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisadora do campo da Arte/Educação, Mestre e Doutora em Artes. Foi a primeira mulher brasileira com doutorado em Arte/Educação, criando a primeira linha de pesquisa em Arte/Educação na Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou na escolinha de arte do Recife, foi aluna de Paulo Freire e Noemia de Araújo Varela. Participou ativamente da renovação dos cursos de graduação e dos programas de Pós-Graduação em Educação Artística e posteriormente em Artes Visuais no Brasil. Trabalhou por mais de 40 anos na USP. Foi pioneira nos estudos de educação em museus, durante sua gestão como diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC – USP), entre 1986 – 1993. Entre 1991 e 1994 coordenou a Sociedade Internacional de Educação pela Arte (InSEA), da qual foi a única presidenta latino-americana. Foi presidenta da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e fundadora do Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA) em 1984. Recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, é autora e organizadora de diversos



livros sobre Arte/Educação no Brasil, alguns traduzidos para vários idiomas. Sistematizadora da Abordagem Triangular de ensino.

**Afonso Medeiros**  
**(José Afonso Medeiros Souza)**

Ex-presidente da ANPAP (Gestão 2013 – 2014). Professor Titular de Estética e História da Arte do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e coordenador do GP Arte, Corpo e Conhecimento do PPGArtes-UFPA/CNPq. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (1985); especialista em Artes/Arte-Educação (Teacher Training Program) pela Universidade de Shizuoka (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação, também pela Universidade de Shizuoka (1996); e doutor em Comunicação e Semiótica/Intersemiose na Literatura e nas Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001), com estágio de estudo/pesquisa na Japan Foundation Japanese-Language Institute (Kansai). Autor e organizador de diversos livros e artigos. Foi bolsista do Ministério da Educação, Ciência e Cultura do Japão (MONBUSHO, 1986-88 e 1992-96), da CAPES (1997-2001 e 2003), da Fundação Japão (2000) e da Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa



(2015). Foi membro da equipe de pesquisadores brasileiros e alemães (convênio CAPES/DAAD) que efetivou o projeto "Relações palavra-imagem nas mídias", com estágio na Universidade de Kassel (Alemanha) em 2003. De 1998 a 2000 pesquisou o acervo de gravuras japonesas (história e iconografia) do Instituto Moreira Salles. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP, Comitê de Teoria, Crítica e História da Arte), da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

**Alexandre Mourão**  
**(Alexandre de Albuquerque Mourão)**

Professor, artista e psicólogo com tese de doutorado sobre artistas ex-perseguidos políticos da ditadura militar. É co-fundador do Coletivo Aparecidos Políticos. Participou de intercâmbios na França e Argentina, de exposições coletivas no México e em algumas cidades brasileiras. Além de individuais em Brasília-DF e São Luís-MA. Foi premiado no 11<sup>o</sup> SPA das Artes, Prêmio Leonilson, 65<sup>o</sup> Salão de Abril, e contemplado nas 8<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> edições da Funarte. Desenvolve os projetos artísticos @aquarelacangaco e @orchidinstallation.



**Caroline Ricca Lee**  
**(Caroline Ricca Maruyama Lee)**

Pesquisadore no Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (Numas/USP), artista transdisciplinar e curador independente. Fundou em 2016 a primeira coletiva feminista na luta por equidade de gênero pelo viés asiático-brasileiro, a Plataforma Lótus. Ainda, se propõe como sujeito do conhecimento nas intersecções de práxis entre arte, política e academia para questionar o corpo social, sendo suas principais áreas de estudo: interseccionalidade e decolonialidade, relações raciais e identidade asiático-brasileira, gênero e suas múltiplas subversões.

**Francisco Dacol**  
**(Francisco Eduardo Coser Dalcol)**

Representante Titular do Comitê de Curadoria (CC) da ANPAP (2021-2022). Pesquisador, crítico e historiador da arte, curador, professor, jornalista e editor. Atual diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Doutor em Artes Visuais – história, teoria e crítica pelo PPGAV UFRGS, com estágio de doutorado na Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes da



URGS. Mestre em Artes Visuais pela UFSM. Bacharel em comunicação e projetos de mídia, ênfase em arte e cultura digital, pelo Unifra. Premiado em 2019 com o Prêmio de Curadoria Açorianos de Artes Plásticas, Prefeitura de Porto Alegre. Integrou o Comitê de Indicação do Prêmio Pipa entre 2017 e 2018. Recebeu a 1ª menção honorífica no Incentive Prize for Young Critics em 2016, da International Association of Art Critics (AICA). Membro da ABCA e ANPAP.

### **Iliana Hernández-García**

Directora e Investigadora del Departamento de Estética de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Javeriana. Su foco está en las relaciones entre el arte y la arquitectura electrónica, la física cuántica y la química de procesos disipativos y las nuevas tecnologías de la información, la comunicación y la imagen: realidad virtual, televirtualidad, inteligencia computacional, redes de información. Obtuvo la Beca Nacional del Ministerio de Cultura en investigación en artes y medios audiovisuales (1997). Director de proyectos de investigación: "Estética de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación Caso práctico: Arquitectura y diseño electrónico". Indicadores cualitativos para el análisis del hábitat urbano". Ponente en congresos internacionales en Colombia,



Cuba, México, Bélgica, Bolivia, París, ha sido docente en universidades públicas y privadas del país, entre ellas Universidad Nacional, Universidad de los Andes, Universidad Javeriana.

**Luiz Freire**  
**(Luiz Alberto Ribeiro Freire)**

Representante Titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte (CHTCA) da ANPAP. Docente da graduação e do PPGAV EBA/UFBA. Bolsista CNPq. Pós-doutor em História (PPGH – FAFICH – UFMG). Doutor em história da Arte pela Universidade do Porto – Portugal. Especialista em Cultura e Arte Barroca (UFOP – MG). Baharel em Museologia (UFBA) e Licenciado em Letras Vernáculas – Francês (Universidade Católica de Salvador – BA).

**Mirtes de Oliveira**  
**(Mirtes Cristina Marins de Oliveira)**

Representante Titular do Comitê de Curadoria (CC) da ANPAP (2021-2022). Docente do Mestrado e Doutorado em Design da Universidade Anhembi-Morumbi (2012). Pós-Doutora em Educação (DE USP).



Doutora em Educação pela PUC SP. Mestre em Educação pela PUC SP. Graduada em Educação Artística – Artes Plásticas – USP. Trabalhou no setor educativo do MAC USP E COORDENOU A Oficina de Artes da Associação Brasileira A Hebraica SP. Coordenou o Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina em SP.

### **Nora Merlin**

Psicoanalista, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires Magister en Ciencias Políticas. Autora de Populismo y psicoanálisis (Letra Viva, 2014) y de Colonización de la subjetividad. Medios masivos de comunicación en la época del biomercado (Letra Viva, 2017). Mentir y colonizar. Obediencia inconsciente y subjetividad neoliberal (Letra Viva, 2019) La reinención democrática. Un giro afectivo (Letra Viva, 2020). Autora de innumerables publicaciones en revistas especializadas y capítulos de libros en el país y en el exterior. Columnista de El Destape.



## **Rita Rainho**

Investigadora do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É doutorada em Educação Artística e mestre em Arte e Design para o Espaço Público por essa instituição.

Prolonga a sua investigação e criação artística para o Sul político na ação coletiva do 'movimento intercultural Identidades' entre Brasil, Cabo Verde e Moçambique, da Oficina de Utopias e Neve Insular em Cabo Verde. Dedicar-se aos estudos artísticos, numa esfera comprometida com o social, político e ambiental. Apresenta regularmente os seus projetos no contexto nacional e internacional.

## **Robson Xavier (Robson Xavier da Costa)**

Presidente da ANPAP (Gestão 2021-2022). Artista Visual, Curador, Arte/Educador e Arteterapeuta. Pós-doutor em estética e história da arte (PGEHA MAC/USP). Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN), com bolsa sanduíche na Universidade do Minho – Portugal. Mestre em História (PPGH UFPB). Especialista em Educação Especial (UFPB) e



Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Docente do Departamento de Artes Visuais e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) e Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFPB).

**Shannon Botelho**  
**(Shannon Figueiredo de Souza Botelho)**

Representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte (CHTCA) da ANPAP. Doutor em Artes Visuais – História e crítica de arte (PPGAV EBA UFRJ, com mobilidade na École des hautes Études en Sciences Sociales (EHESS – Paris). Mestre em Artes visuais – História e crítica de arte (PPGAV EBA UFRJ) e Licenciado em Artes Visuais (Centro Universitário Metodista Bennett).

**Tatiana Martins**  
**(Tatiana da Costa Martins)**

Representante titular do Comitê de Curadoria (CC) da ANPAP. Docente do PPGAV e do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA PUC Rio. Pós-doutora em Museologia e Patrimônio (PPG-MUS UNIRIO/MAST). Doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio). Mestra em História Social da Cultura (PUC-



Rio). Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-rio). Museóloga (UNIRIO).

**Viga Gordilho**  
**(Maria Virginia Gordilho Martins)**

Ex-presidenta da ANPAP (Gestão 2009 – 2010). Docente da graduação e do PPGAV da EBA/UFBA. Graduada em Desenho e Plástica EBA-Escola de Belas Artes-UFBA Universidade Federal da Bahia (1972-1975); Mestre em Artes EBA/UFBA (1993-1995); Doutora em Artes pela ECA-Escola de Comunicações e Artes-USP Universidade de São Paulo (2000-2003); Pós-Doutora pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Professora Titular – PPGAV-Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFBA. Vice-coordenadora do PPGAV no biênio 2005/06. Membro da Câmara de Assessoramento e Avaliação Técnico-Científica da FAPESB de 2004 até 2006 e consultora Ad-hoc. Membro do Conselho Diretor do Instituto de Residência Artística SACATAR, de 2005 até março de 2012. Parecerista do PIBIC – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, desde 2006. Consultora Ad hoc da CAPES desde 2010. Membro da ANPAP-Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, desde 1996. Foi representante de Comitê, do Estado da Bahia até 29 de setembro de 2007, quando passou a exercer o cargo de



segunda secretária da Diretoria com sede na UDESC 2007/08. Eleita PRESIDENTE - biênio 2009/2010, organizando o 18º e 19º Encontros Nacionais, respectivamente na UFBA e na UFRB. Indicada para membro da Academia de Ciência da Bahia, tomando posse em 6 de março de 2012. Aceita com membro da FAEB – Federação de Arte Educadores do Brasil, em novembro de 2013. Recebeu bolsa da CAPES (PICD), bolsas de estudos PCI-Programa de Cooperação Interuniversitária como Professora Visitante no Departamento de Escultura e Novas Tecnologias na Faculdade de Belas Artes de São Carlos da UPV-Universidad Politécnica de Valencia na Espanha (2000 e 2001). Trabalhos selecionados para participar do Projeto Fraenkulturforum nas cidades Esen e Hagen na Alemanha (2002), para o projeto itinerante VisibleVisions em Johannesburg na África do Sul (2003) e em Nairobi no Kenya (2005). Foi a primeira artista baiana a receber o prêmio COPENE de Cultura e Arte – (1996) e como Artista Residente SACATAR (2004).



## **(RE)EXISTÊNCIAS**

### **30º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP ENCONTRO ONLINE 2021**

João Pessoa – Paraíba – Brasil

#### **FICHA TÉCNICA**

##### **Comissão Científica**

Coordenação Geral

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa. PPGAV UFPB-UFPE/CCTA/UFPB.

Avaliadores(as)

Profa. Dra. Agda Regina de Carvalho. CEUN/IMT.

Profa. Dra. Alexandra Cristina Moreira Caetano.

Designer.

Prof. Dr. Alexandre Henrique Monteiro Guimarães.  
DAV/CPII.

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão.  
PPGARTES/ART/UERJ.

Profa. Dra. Alice Jean Monsell. PPGAVI/CA/UFPEl.

Profa. Dra. Ana Elisabete de Gouveia. PPGAV  
UFPB/UFPE/CAC/UFPE.

Profa. Dra. Ana Luiza Ruschel Nunes.  
PPGE/SECIHLA/UEPG.

Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti.  
PPGAV/EBA/UFRJ.

Me. Ana Renata dos Anjos Meireles. ULISBOA.

Profa. Dranda. Andréia Cristina Dulianel.



FAV/CLC/PUC Campinas.

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo. PPGA/CAR/UFES.

Prof. Dr. Arnaldo Valente Germano da Silva.

PPGAV/ECA/USP.

Prof. Me. Artur Luiz de Souza Maciel.

CEEAV/PPGARTES/EBA/UFMG.

Profa. Dra. Bianca Knaak. DAV/IA/UFRGS.

Profa. Me. Bruna Mazzotti Quintanilha.

PPGAV/EBA/UFRJ.

Drando. Bruno Bortoloto do Carmo. PPGH/PUC-SP.

Profa. Dra. Carina Luisa Ochi Flexor. DAP/FAC/UnB.

Prof. Dr. Carlos Alberto Barbosa. FE/USP.

Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega.

PPGAV/EBA/UFRJ.

Profa. Dranda. Caroline Alciones de Oliveira Leite.

PPGAV/EBA/UFRJ.

Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos.

PPGAV/IAR/UNICAMP.

Profa. Dra. Clarissa Ribeiro Pereira de Almeida.

CCT/UNIFOR.

Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta. PPGAV/IA/UFRGS.

Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha. PPGACV/FAV/UFU.

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern.

PPGAV/IA/UFRGS.

Prof. Dr. Dilson Rodrigues Midlej. PPGAV/EBA/UFBA.

Profa. Dra. Dinah de Oliveira. PPGAV/EBA/UFRJ.

Profa. Dra. Dulce Regina Baggio Osinski.

DEARTES/UFPR.

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco. PPGACV/FAV/UFU.



Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves.  
PPGAVI/CA/UFPeL.

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos. PPGAV/EBA/UFBA.

Prof. Dr. Fabio Oliveira Nunes. cAt/IA/UNESP.

Prof. Dr. Felipe Bernardes Caldas. ILA/FURG.

Prof. Dr. Francisco Eduardo Coser Dalcol.  
PPGAV/IA/UFRGS.

Profa. Dra. Gerda Margit Schütz Foerste.  
PPGE/CE/UFES.

Prof. Dr. Gil Vieira Costa. FAV/ILLA/UNIFESSPA.

Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana.  
PPGART/CAL/UFSM.

Prof. Dr. Gustavo Henrique Torrezan.  
LABJOR/UNICAMP.

Profa. Dra. Helena Araujo Rodrigues Kanaan.  
DAV/IA/UFRGS.

Profa. Dra. Helene Gomes Sacco. PPGAVI/CA/UFPeL.

Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand.  
PPGAV/IAR/UNICAMP.

Profa. Dra. Hosana Celeste Oliveira. PPGA/IA/UNESP.

Prof. Dr. Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy.  
PPGARTES/ICA/UFPA.

Profa. Dra. Isabel Almeida Carneiro.  
PPGARTES/ART/UERJ.

Profa. Dra. Isabel Cunha de Almeida. The SDS/UCA.

Profa. Dra. Janice Martins Sitya Appel. ILA/FURG.

Drando. Janilson Lopes de Lima. PPGACL/UFJF.

Profa. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira.  
PPGAV/CEART/UDESC.



Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.  
DARG/FAAC/UNESP.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.  
PPGARTES/ICA/UFPA.

Prof. Dr. José Eliézer Mikosz.  
PPGARTES/FAP/UNESPAR.

Prof. Dr. José Maximiano Arruda Ximenes de Lima.  
PPGARTES/DEARTES/IFCE.

Profa. Dra. Juliana Gouthier Macedo.  
PROFARTES/EBA/UFMG.

Profa. Dra. Karine Gomes Perez Vieira.  
PPGART/CAL/UFSM.

Profa. Dra. Katiucya Perigo. EMBAP/UNESPAR.

Profa. Dra. Laura Ricardo de Salles.  
DEART/CCHLA/UFRN.

Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães.  
PPGACV/FAV/UFMG.

Me. Livia Mara Botazzo França.  
PPGARTES/IA/UNESP.

Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin.  
PPGAV/CEART/UDESC.

Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel.  
PPGARTES/EBA/UFMG.

Profa. Dra. Luciana Borre Nunes. PPGAV UFPB-  
UFPE/CAC/UFPE.

Profa. Dra. Luisa Angélica Paraguai Donati.  
PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC Campinas.

Prof. Dr. Luiz Alberto Freire. PPGAV/EBA/UFBA.

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. PPGCA/IACS/UFF.



Profa. Dra. Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho.  
ICH/UFPel.

Profa. Dra. Madalena de Fátima Zaccara Pekala.  
PPGAV UFPB-UFPE/CAC/UFPE.

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.  
PPGACV/FAV/UFG.

Profa. Dra. Márcia Machado Braga. PPGAV/IA/UFRGS.

Prof. Dr. Marcos Paulo Martins de Freitas.  
DAV/CAR/UFES.

Prof. Dr. Marcos Rizolli. PPGEAHC/CEFT/UPM.

Profa. Dra. Maria Betânia e Silva. PPGAV UFPB-  
UFPE/CCTA/UFPB.

Profa. Dra. Maria Cristina Mendes.  
PPGE/SECIHLA/UEPG.

Profa. Dra. Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de  
Mattos. PPGE/CUML.

Profa. Dra. Maria Emilia Sardelich. PPGAV UFPB-  
UFPE/CCTA/UFPB.

Profa. Dra. Maria Herminia Oliveira Hernández.  
PPGAV/EBA/UFBA.

Profa. Dra. Maria Luiza Fatorelli.  
PPGARTES/ART/UERJ.

Profa. Dra. Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragoso.  
PPGAV/EBA/UF RJ.

Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins.  
PPGAV/EBA/UFBA.

Profa. Dra. Maristela Salvatori. PPGAV/IA/UFRGS.

Profa. Dra. Milton Terumitso Sogabe.  
PPGARTES/IA/UNESP.



Profa. Me. Mirella Amália Mostoni. UNISO.  
Profa. Dra. Mirtes Cristina Marins de Oliveira. PPG  
Design/UAM.  
Profa. Dra. Moema Lúcia Martins Rebouças.  
PPGE/CE/UFES.  
Profa. Dra. Natasha Marzliak Norberto. FAV/CLC/PUC  
Campinas.  
Profa. Dra. Nathália Vieira Serrano. DAD/FOC.  
Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo.  
PPGAV/IdA/UnB.  
Profa. Dra. Olga Maria Botelho Egas. FACED/UFJF.  
Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araújo.  
PPGD/CAC/UFPE.  
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy.  
PPGARTES/ICA/UFPA.  
Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo.  
PPGARTES/EG/UEMG.  
Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara.  
PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC-Campinas.  
Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da  
Silveira. PPGAV/IA/UFRGS.  
Profa. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes.  
PPGDESIGN/UAM.  
Profa. Dra. Rafaelle Ribeiro Rabello.  
PPGARTES/ICA/UFPA.  
Profa. Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro.  
PPGMiT/FAAC/UNESP.  
Profa. Dra. Regina Helena Pereira Johas.  
DEART/CCHLA/UFRN.



Profa. Dra. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi.  
PPGART/CAL/UFSM.

Profa. Dra. Rejane Galvão Coutinho.  
PPGARTES/IA/UNESP.

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum.  
PPGARTES/ART/UERJ.

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru.  
PPGHA/ART/UERJ.

Profa. Dra. Rosa Maria Blanca Cedillo.  
PPGART/CAL/UFSM.

Profa. Dra. Rosângela da Silva Leote. PPGA/IA/UNESP.

Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes.  
PROFARTES/EBA/UFGM.

Profa. Dra. Sandra Makowiecky.  
PPGAV/CEART/UEDESC.

Prof. Dr. Sandro Ouriques Cardoso. IFRS.

Prof. Drando. Shannon Figueiredo de Souza Botelho.  
DAV/CPII.

Profa. Dra. Sicília Calado Freitas. PPGAV UFPB-  
UFPE/CCHLA/UFPB.

Profa. Dra. Silvia Miranda Meira. MAC/USP.

Profa. Dra. Suzete Venturelli. PPGAV/IdA/UnB.

Profa. Dra. Tatiana da Costa Martins.  
PPGAV/EBA/UFRJ.

Profa. Dra. Teresinha Barachini. PPGAV/IA/UFRGS.

Prof. Dr. Valter Frank de Mesquita Lopes.  
PROFARTES/FAARTES/UFAM.

Profa. Dra. Vera Lucia Didonet Thomaz. CPA/ANPAP.

Profa. Dra. Vera Marisa Pugliese de Castro.



PPGAV/IdA/UnB.

Prof. Dr. Vinicius Pontes Spricigo. EFLCH/ UNIFESP.

Profa. Dra. Yuly Alejandra Marty Locatto de Carvalho.

Artista visual e pesquisadora.

### **Comissão Organizadora**

Presidente

Robson Xavier da Costa. PPGAV UFPB-UFPE/CCTA/UFPB.

Vice-Presidenta

Madalena de Fatima Zaccara Pekala. PPGAV UFPB-UFPE/CAC/UFPE.

1ª Secretária

Maria Betânia e Silva. PPGAV UFPB-UFPE/CAC/UFPE.

2ª Secretária

Maria Emilia Sardelich. PPGAV UFPB-UFPE/CCHLA/UFPB.

1º Tesoureiro

Hermes Renato Hildebrand. PPGAV/IAR/UNICAMP.

2ª Tesoureira

Teresinha Maria de Castro Vilela. CEAV/ANPAP.

AnpapInforma

Vera Lucia Didonet Thomaz. CPA/ANPAP.

### **Conselho Deliberativo**

Presidenta

Madalena de Fatima Zaccara Pekala. PPGAV UFPB-UFPE/CAC/UFPE.

Ex-Presidentes



José Afonso Medeiros Souza. PPGARTES/ICA/UFPA.  
Cleomar de Sousa Rocha. PPGACV/FAV/UFG.

## **Representantes dos Comitês Associativos**

### **CC – Curadoria**

Francisco Eduardo Coser Dalcol. PPGAV/IA/UFRGS.  
(Titular).  
Mirtes Cristina Marins de Oliveira. PPG Design/UAM.  
(Titular).  
Franciele Filipini dos Santos. CC/ANPAP. (Suplente).

### **CEAV – Educação em Artes Visuais**

Lucia Gouvêa Pimentel. PPGARTES/EBA/UFMG.  
(Titular).  
Ana Luiza Ruschel Nunes. PPGE/SECIHLA/UEPG.  
(Titular).  
Leda Maria de Barros Guimrães. PPGACV/FAV/UFG.  
(Suplente).

### **CHTCA – História, Teoria e Crítica de Arte**

Shannon Figueiredo de Souza Botelho. DAV/CP II.  
(Titular).  
Luiz Alberto Ribeiro Freire. PPGAV/EBA/UFBA.  
(Titular).  
Tatiana da Costa Martins. PPGAV/EBA/UFRJ.  
(Suplente).

### **CPCR – Patrimônio, Conservação e Restauro**

Maria Herminia Olivera Hernández.  
PPGAV/EBA/UFBA. (Titular).  
Luiza Fabiana Luiza Neitzke de Carvalho. ICH/UFPEL.



(Titular).

Rosângela Marques de Britto. PPGARTES/ICA/UFPA.  
(Suplente).

### **CPA – Poéticas Artísticas**

Luisa Angélica Paraguai Donati.

PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC Campinas.

(Titular).

Vera Lucia Didonet Thomaz. CPA/ANPAP. (Titular).

Janice Martins Sitya Appel. ILA/FURG. (Suplente).

### **Representações Regionais e/ou Estaduais**

#### **Centro-Oeste**

Distrito Federal DF: Denise Conceição Ferraz de  
Camargo. PPGAV/IdA/UnB.

Goiás GO: Edgar Silveira Franco. PPGACV/FAV/UFG.

Mato Grosso do Sul MS: Marcos Antônio Bessa-  
Oliveira. PROFEDUC/UEMS.

#### **Norte**

Amazonas AM: Valter Frank de Mesquita Lopes.  
FAARTES/UFAM.

Pará PA: Orlando Franco Maneschy.  
PPGARTES/ICA/UFPA.

Rondônia RO: Pritama Morgado Brussolo.  
DARTES/UNIR.

#### **Nordeste**

Bahia BA: Roseli Amado da Silva Garcia. CAHL/UFRB.



Ceará CE: José Maximiano Arruda Ximenes de Lima.  
PPGARTES/DEARTES/IFCE.  
Rio Grande do Norte RN: Regina Helena Pereira Johas.  
DEART/CCHLA/UFRN.  
Sergipe SE: Wellington Cesário. DAVD/UFS.

### **Sudeste**

Espírito Santo ES: Júlia Rocha Pinto. DLCE/CE/UFES.  
Minas Gerais MG: Juliana Gouthier Macedo.  
PROFARTES/EBA/UFMG.  
Lucia Gouvêa Pimentel. PPGARTES/EBA/UFMG.  
Rio de Janeiro RJ: Caroline Alciones de Oliveira Leite.  
PPGAV/EBA/UFRJ.  
Shannon Figueiredo de Souza Botelho. DAV/CPIL.  
São Paulo SP: Agda Regina de Carvalho. CEUN/IMT.

### **Sul**

Paraná PR: Renato Torres. EMBAP/UNESPAR.  
Rio Grande do Sul RS: Sandro Ouriques Cardoso. IFRS.  
Santa Catarina SC: Luana Maribele Wedekin.  
PPGAV/CEART/UDESC.

### **Equipe Técnica - Gestão 2021-2022**

Secretaria  
Cristiane Peres Dias.  
Suporte Técnico do site  
Daniel Paz de Araújo.  
Estagiária de Design Gráfico  
Sarah dos Santos Costa.



Designer Gráfico - Identidade Visual  
Marcelo Augusto da Silva Rodrigues.

### **Monitores(as)**

Ana Paola Vianna Ottoni de Siqueira.  
Anderson da Silva Coutinho.  
Atena Pontes de Miranda.  
Augusto César Holanda Santos (Guto Oca).  
Auvaneide Ferreira de Carvalho.  
Breno Miranda de Souza.  
Cristiane Peres Dias.  
Kerolayne Kimberlin dos Santos Silva.  
Layla Gabrielle Carlos de Oliveira.  
Leandro Alves Garcia.  
Leandro Ismael de Azevedo Lacerda.  
Lucas Lobianco Azarias.  
Miguel de Paula da Silva Cruz.  
Sarah dos Santos Costa.  
Thierry de Lima Queiroz Marques.  
Victoria Monteiro Pontes.

### **Exposição Online (Re)Existências Curadoria**

Robson Xavier da Costa. PPGAV UFPB-  
UFPE/CCTA/UFPB.

### **Comitê de Seleção**

Agda Regina de Carvalho. CEUN/IMT.  
Alexandra Cristina Moreira Caetano. Designer.



Andréia Cristina Dulianel. FAV/CLC/PUC Campinas.  
Arnaldo Valente Germano da Silva. PPGAV/ECA/USP.  
Carina Luisa Ochi Flexor. DAP/FAC/UnB.  
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega.  
PPGAV/EBA/UFRJ.  
Cesar Augusto Baio Santos. PPGAV/IAR/UNICAMP.  
Clarissa Ribeiro Pereira de Almeida. CCT/UNIFOR.  
Claudia Vicari Zanatta. PPGAV/IA/UFRGS.  
Cleomar de Sousa Rocha. PPGACV/FAV/UFG.  
Dinah de Oliveira. PPGAV/EBA/UFRJ.  
Edgar Silveira Franco. PPGACV/FAV/UFG.  
Eduarda Azevedo Gonçalves. PPGAVI/CA/UFPel.  
Fabio Oliveira Nunes. cAt/IA/UNESP.  
Gisela Reis Biancalana. PPGART/CAL/UFSM.  
Helena Araujo Rodrigues Kanaan. DAV/IA/UFRGS.  
Isabel Almeida Carneiro. PPGARTES/ART/UERJ.  
Isabel Cunha de Almeida. The SDS/UCA.  
Janice Martins Sitya Appel. ILA/FURG.  
**Karine Gomes Perez Vieira. PPGART/CAL/UFSM.**  
Laura Ricardo de Salles. DEART/CCHLA/UFRN.  
Luisa Angélica Paraguai Donati.  
PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC Campinas.  
Maria Cristina Mendes. PPGE/SECIHLA/UEPG.  
Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragoso.  
PPGAV/EBA/UFRJ.  
Maristela Salvatori. PPGAV/IA/UFRGS.  
Milton Terumitso Sogabe. PPGARTES/IA/UNESP.  
Natasha Marzliak Norberto. FAV/CLC/PUC Campinas.



Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo.  
PPGARTES/EG/UEMG.  
Paula Cristina Somenzari Almozara.  
PPGINTERDISCIPLINAR/CLC/PUC-Campinas.  
Rosa Maria Blanca Cedillo. PPGART/CAL/UFSM.  
Sandro Ouriques Cardoso. IFRS.  
Suzete Venturelli. PPGAV/IdA/UnB.  
Vera Lucia Didonet Thomaz. CPA/ANPAP.

### **Expografia**

Layla Gabrielle Carlos de Oliveira.  
Lucas Lobianco Azarias.

### **Montagem e ajustes técnicos**

Jheine Alves de Moura.

### **Designer gráfico**

Sarah dos Santos Costa.

### **Diagramação e capa do e-book**

Leandro Alves Garcia

### **Projeto gráfico do caderno de programação**

Leandro Alves Garcia

### **Plataformas utilizadas**

Site - <http://www.anpap.org.br/>

Even3 -

<https://www.even3.com.br/30enanpap2021/>

Youtube -

<https://www.artsteps.com/view/613f8e7a0204f727>



850ee187

Issuu -

[https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat\\_logo](https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat_logo)

V4H - LAVID UFPB -

<https://agenda.v4h.cloud/cadastro>

### **Apoio**

Universidade Federal da Paraíba - UFPB -

<https://www.ufpb.br/>

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE -

<https://www.ufpe.br/>

Programa Associado de Pós-Graduação em Artes  
Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) -

<http://www.ccta.ufpb.br/ppgav>

Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital (LAVID) -

UFPB - <http://lavid.ufpb.br/>

Laboratório de Artes Visuais Aplicadas e Integrativas

(LAVAIS) - UFPB - <http://plone.ufpb.br/lavais>

Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão  
(AMI/UFPB/CNPq) -

<https://www.youtube.com/channel/UC2pTUtKeAx3rSjzobBCG7mQ>

Fonte: Associação Nacional de Pesquisadores em  
Artes Plásticas – ANPAP.

Pesquisa e produção de dados: Vera Lucia Didonet  
Thomaz. CPA/ANPAP.

Atualização: Curitiba, PR, 07 de outubro de 2021.

