



REVISTA

ENCANTERIAS

Macapá/AP, v. 1, n. 1, abril de 2025

Expediente

Revista Encanterias

A "Revista Encanterias" é uma iniciativa acadêmico-científica do Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais/CNPq, da Universidade Federal do Amapá. Focada em interseções entre arte, arte/educação e cultura, promove dinâmicas decoloniais e vozes dissidentes na América Latina. Aceita contribuições em português, espanhol, inglês e línguas indígenas, abordando temas como gênero, raça e classe. Publica artigos teóricos e práticos, ensaios visuais e audiovisuais, depoimentos verbo-visuais, ensaios poéticos, entrevistas e traduções. Com edições semestrais e fluxo contínuo de contribuições, incentiva a reflexão crítica e a inovação metodológica e expressiva, promovendo reflexões inclusivas e diversificadas.

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP
Reitor Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira

Departamento de Letras e Artes - DEPLA
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar – Mestrado Profissional em Estudos de Cultura e Política - PPCULT

Equipe Editorial

Editor gerente

Prof. Dr. Fábio Wosniak

Editora Associada

Profa. Dra. Vanessa Freitag

Editores assistentes

Prof. Dr. Emilliano Alves de Freitas Nogueira

Profa. Ma. Larissa Rachel Gomes Silva

Profa. Dra. Mônica Lóss dos Santos

Conselho científico

Nacional

Dr. Alcidesio Silva Junior, UFPB - PB/Brasil

Dr. Alexandre Bispo, USP - SP/Brasil

Dra. Alessandra Simões Paiva, UFSB - BA/Brasil

Dra. Ana Mae Barbosa, USP/AMB - SP/Brasil

Dr. Daniel Bruno Momoli, UFPeL - RS/Brasil

Dr. Fábio José Rodrigues da Costa, URCA - CE/Brasil

Dra. Fabiana Souto Lima Vidal, COLEGIO DE APLICACAO - CAP/UFPE - RE/Brasil

Dra. Flávia Pedrosa Vasconcelos, UFSM - RS/Brasil

Dra. Jocielle Lampert, UDESC - SC/Brasil

Dra. Luciana Borre Nunes, UFPE/UFPB - PE/Brasil
Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, UFPE/UFPB - PE/Brasil
Dr. Mário de Andrade (remover se for citação e não participante)
Dra. Mirian Celeste Martins, UPM - SP/Brasil
Dra. Naiara Paula Eugenio, UFRRJ - RJ/Brasil
Dra. Rosangela Marques de Britto, UFPA - PA/Brasil
Dra. Silvia Carla Marques Costa, UNIFAP - AP/Brasil
Dra. Susana Rangel Vieira da Cunha, UFRGS - RS/Brasil
Dra. Tharciana Goulart da Silva, UDESC - SC/Brasil
Dr. Valter Frank Mesquita Lopes, UFAM - AM/Brasil
Dra. Vanessa Raquel Lambert de Souza, UFJF - MG/Brasil

Internacional

Dra. Cecília Gabriela Fuentes Urtaza, Universidad de Guanajuato, Campus León. León, Guanajuato, México
Dr. Felipe Rivas San Martín, Universitat Politècnica de València (UPV)/Chile
Dra. Glòria Jové, Universitat de Lleida - ES
Dra. Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón, Universidad de Guanajuato, Campus León. León, Guanajuato, México
Dr. Mario Dominguez Mogrovejo, Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú
Dr. Pedro Pablo Gómez Moreno, Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Bogota, Colombia, FACULTAD DE ARTES-ASAB
Dra. Pinar Yoldas, University Of California San Diego - USA
Dr. Ricard Huerta, Catedràtic Universitat de València, ES

Revisão

Profa. Ma. Larissa Rachel Gomes Silva
Profa. Dra. Mônica Lóss dos Santos

Designer Gráfico:

Prof. Dr. Emilliano Alves de Freitas Nogueira

Pareceristas Volume 1, ano 1, número 1.

Ana Claudia Lopes de Assunção
Andrea Luisa Frazao Silva
Caio Netto dos Santos
Érika Akemi Ozako
Janaína Farias De Souza Ferreira
Jorge André Paulino da Silva
Lindinalva Barboza De Souza
Luciana Martins Tavares de Lima
Marcos Pereira Lamego Filho
Marta Facco
Raony Robson
Tharciana Goulart da Silva
Vitor Bárbara Vedavato

Contato Geral

Universidade Federal do Amapá

Rod. Josmar Chaves Pinto, km 02 - Jardim Marco Zero, Macapá - AP,
68903-419

revistaencanterias@gmail.com

Ficha catalográfica

Revista Encanterias / Universidade Federal do Amapá. – Macapá, AP: Editora da UNIFAP, 2025- v. 1, n. 1, jan./jul./2025.

Periódico semestral.

1. Arte. 2. Cultura. 3. Arte/Educação. 4. Raça. I. Universidade Federal do Amapá.

II. Revista Encanterias- Periódicos.

CDD: 701.03

Elaborado por Maria do Carmo Lima Marques – CRB-2 /989

EDITORIAL

Nos congratula compartilhar o primeiro volume da Revista Encanterias de Artes Visuais e Arte/Educação, gestada e nascida dos encontros online para estudos, reflexões e pesquisa em arte e arte/educação dissidente, ainda quando vivíamos os inícios da reclusão ocasionada pela pandemia. Dessas reuniões, que se tornaram momentos para compartilhar angústias, anseios e ideias, criamos primeiro o Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências - UNIFAP/CNPq, conformada por corpos moventes e desejantes de professoras/es, artistas e pesquisadoras/es. Juntos, construímos a temática desta primeira publicação: "Percurso artísticos dissidentes: inflexões em Arte/Educação e Artes Visuais Contemporâneas".

Este volume buscou criar um espaço de diálogo e reflexão sobre práticas artísticas que desafiam os padrões coloniais, propondo perspectivas e metodologias que ampliam o debate acadêmico e cultural.

Nesse sentido, o tema surgiu como um convite a repensar e desafiar as narrativas hegemônicas no campo das artes visuais e da arte/educação. A decolonialidade estética, como analisa Gómez (2019), propõe uma reavaliação da geopolítica do sentir, pensar e fazer, destacando a importância das práticas artísticas que questionam e subvertem as estruturas de poder colonialistas. Esse enfoque busca revelar e valorizar conhecimentos e práticas silenciadas, propondo epistemologias mais plurais para a prática artística e docente no campo das artes visuais.

Além disso, Castro-Gómez e Grosfoguel (2007) destacam a importância da virada decolonial, que aponta para a diversidade epistêmica além do capitalismo global. Esse movimento teórico-crítico sugere a necessidade de uma abordagem heterárquica, que reconheça a pluralidade de vozes, experiências e existências no campo artístico e educativo. Assim, ao se concentrar em caminhos dissidentes, este volume da Revista Encanterias se alinha com a urgência de questionar e transformar as práticas tradicionais, criando um espaço para debates que desafiem as normas estabelecidas e enfatizem outras metodologias no campo da Arte/Educação.

Recebemos contribuições de artistas, docentes e pesquisadoras/es através de manuscritos oriundos de pesquisas acadêmicas, da prática artística, entrevistas e traduções.

Nesta edição inaugural da Revista Encanterias, os artigos, ensaio e entrevista em destaque refletem a diversidade das contribuições enviadas. Cada trabalho oferece uma noção instigante sobre os temas abordados, delineando as trajetórias de cada autor/a dentro do escopo da arte/educação e artes visuais contemporâneas.

O artigo **"De lo pintoresco a las poéticas ambientales en el arte"**, de Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza, investiga o conceito de natureza nas artes visuais, traçando um percurso das representações paisagísticas pintorescas do século XVII até as poéticas ambientais contemporâneas. A autora analisa como o pitoresco influenciou simbolicamente a arte ocidental até o século XX, fortalecendo categorias vinculadas à modernização. Contudo, o foco principal recai sobre a transição para um discurso ecológico no campo artístico, que promove uma sensibilidade contemporânea engajada com poéticas ambientais. Gilberto Esparza, artista mexicano, é destacado por seus ambientes biomiméticos, que promovem a coexistência entre arte e natureza por meio de artefatos híbridos que incentivam a ação participativa e sensibilizam sobre o impacto humano no ecossistema. O projeto "Korallysis" de Esparza é examinado como um exemplo que ilustra essas interações inovadoras, sinalizando um futuro onde as práticas artísticas não apenas refletem, mas também intervêm em questões ambientais. A obra de Fuentes Urtaza convida a uma reconsideração crítica das narrativas tradicionais da paisagem, propondo um olhar renovado sobre como a arte pode contribuir para debates ecológicos e culturais amplos, essencialmente na era do Antropoceno.

Em **"Museu dos Afetos: Uma Ceramista Afro-Brasileira em Busca de Pertencimento"**, Priscila Leonel, analisa o entrelaçamento das artes cerâmicas com memórias ancestrais e investiga o papel dos museus como espaços de preservação de narrativas marginalizadas. Baseando-se no conceito de entre-lugar, a autora examina como a produção cerâmica pode auxiliar o sujeito

afro-brasileiro na construção de pertencimento, desafiando modelos colonialistas e acolhendo histórias periféricas e indígenas. O "Museu dos Afetos" é concebido como um espaço simbólico de resistência e reflexão, onde memórias e identidades são abraçadas e ampliadas. A cerâmica é apresentada como uma prática que resgata lembranças através do fazer manual, permitindo a reconexão com raízes culturais. A autora discute a influência de pensadores como Homi Bhabha e Silviano Santiago, que ressaltam a importância do entre-lugar como espaço de transformação cultural e social. Além disso, o artigo sugere que a prática artística pode funcionar como um museu pessoal, onde histórias cotidianas ganham destaque e significado. Ao incentivar esse diálogo entre arte, memória e identidade, o texto destaca a cerâmica como uma ferramenta poderosa para o reconhecimento e valorização de histórias e culturas marginalizadas.

O artigo **"A Forma Urbana Ribeirinha na Amazônia: O Significado do Porto Igarapé das Mulheres em Macapá, Amapá"** analisa o papel do Porto do Igarapé das Mulheres como uma forma urbana singular na Amazônia. Os autores, Antônio Carlos Lobato Nery e David Junior de Souza Silva, investigam como esse porto, criado pelas comunidades ribeirinhas do Amapá e do Marajó, representa um espaço urbano que integra as tradições ribeirinhas com a cidade de Macapá. Utilizando uma metodologia fotoetnográfica, o estudo captura o cotidiano e as interações sociais no porto, destacando seu papel como elo entre territórios comunitários e urbanos. O Porto Igarapé das Mulheres não é apenas um ponto de trânsito, mas uma extensão do território ribeirinho no espaço urbano, imbuído de características culturais e de identidade. Os autores discutem como essa forma urbana ribeirinha desafia noções tradicionais de urbanização, enfatizando a continuidade entre modos de vida tradicionais e modernos. Ao investigar o conceito de "ribeirurbano", o artigo oferece uma perspectiva sobre a interação entre comunidades ribeirinhas e o ambiente urbano, contribuindo para uma compreensão mais ampla e inclusiva das dinâmicas urbanas na Amazônia.

No artigo **"Desaprendizagens – Por uma Arte/Educação Dissidente"**, de Fábio Wosniak, desafia conceitos tradicionais de arte/educação, propondo uma abordagem dissidente e decolonial. A partir de uma articulação entre teoria e

prática docente, o autor sugere que a arte/educação dissidente é um caminho para práticas mais democráticas e criativas, impactando tanto a vida profissional quanto pessoal. O artigo aborda a importância de reconhecer e valorizar narrativas e experiências de vida de dissidentes sexuais e de gênero, promovendo um espaço de aprendizagem que respeite a diversidade. Wosniak argumenta que é fundamental desaprender os conhecimentos hierárquicos e opressivos para instaurar uma pedagogia da escuta e da inclusão. Ele apresenta seus argumentos com referências em artistas dissidentes, cujas práticas desafiam normas sociais e educacionais dominantes. Ao final, o texto incita professores e estudantes a engajar-se em processos de desaprendizagem, promovendo uma resistência ativa às imposições coloniais. O artigo é um convite a repensar as pedagogias tradicionais e a abrir espaço para um ensino que valoriza a diversidade e promove a emancipação do pensamento criativo.

Na **entrevista com Benedito Ferreira**, artista visual e pesquisador, são abordadas suas práticas criativas que valorizam a experiência prática e a imersão em arquivos como elementos centrais de sua obra. Ferreira discute a importância da memória coletiva e da montagem como percursos para desestabilizar narrativas tradicionais e fomentar novas historiografias. Trabalhando com imagens capturadas em contextos cotidianos e festivos, especialmente relacionados à comunidade LGBTQIAPN+ e ao Centro-Oeste brasileiro, Ferreira revela o poder político e poético da memória. Sua prática artística aborda temáticas sobre sexualidades dissidentes, explorando afetividades e territorialidades, demonstrando como a arte pode ser um espaço de resistência e transformação cultural. A entrevista destaca a complexidade e sutileza presentes nos projetos de Ferreira, que integram o documental e o ficcional para desafiar percepções culturais normativas.

A tradução de **"Pesquisa-Criação e Conhecimento a partir de Estudos Artísticos"**, correspondente ao Capítulo 2, "Investigación-Creación y Conocimiento desde los Estudios Artísticos en Clave de Decolonialidad Estética", do livro "Reconstitución Estética Decolonial", de Pedro Pablo Gómez, analisa a inserção do pensamento crítico e práticas estéticas decoloniais em instituições

acadêmicas de artes. O texto discute como superar a epistemologia tradicional, que privilegia o modelo científico exato, em favor de modos de produção de conhecimento mais democráticos e inter-relacionais. Este capítulo propõe uma nova abordagem de pesquisa-criação, reconciliando aspectos teóricos e sensíveis para reavaliar a matriz colonial de poder. A ideia central é construir espaços interdisciplinares e descolonizados que desafiem as disciplinas modernas e incluam saberes e práticas de culturas anteriormente marginalizadas, permitindo emergências de formas outras de ser e criar, especialmente em contextos de crise global. A tradução busca expandir a compreensão sobre como os estudos artísticos podem fomentar a insurgência cultural e epistemológica, conectando-se com o projeto decolonial que valoriza conhecimentos pluriversais. Essas iniciativas visam reconfigurar o ensino e a produção artística, promovendo uma justiça epistêmica e uma prática criativa transformadora.

O ensaio visual "**ANTROMA/BIOMA**", da autora Helga Corrêa, encerra esta edição com uma investigação artística que culminou na exposição realizada em janeiro de 2023 na Biblioteca Municipal de Marxalenes, em Valência, Espanha. A instalação, localizada em um edifício histórico do século XV, investiga o contínuo diálogo entre cultivo e história na cidade. O trabalho destaca a dualidade entre biomas naturais e antromas resultantes da intervenção humana, sensibilizando o público sobre a interação dos seres com o meio ambiente. A exposição também reflete sobre a continuidade existencial e a coexistência ecológica através da diversidade de espécies apresentadas, apresentando como a arte pode provocar conscientização e incitar reflexões sobre nosso papel no meio ambiente.

Esperamos que as/os leitoras/es encontrem valor e engajamento intelectual nestas reflexões, incentivando novos questionamentos e práticas que promovam uma verdadeira inflexão no universo das Artes Visuais e Arte/Educação.

Convidamos todas, todes e todos à leitura!

Dr. Fábio Wosniak
Dra. Vanessa Freitag

REFERÊNCIAS

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GOSFROGUEL, Ramón (2007) El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Central- IESCO.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo (2015) Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

DE LO PINTORESCO A LAS POÉTICAS AMBIENTALES EN EL ARTE
DO PITORESCO ÀS POÉTICAS AMBIENTAIS NA ARTE
FROM THE PICTURESQUE TO ENVIRONMENTAL POETICS IN ART

Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza (Universidad de Guanajuato)

Resumen: De lo pintoresco a las poéticas ambientales en el arte contrasta distintas concepciones de la naturaleza en su vinculación con las artes visuales. Desde la reflexión estética y epistemológica, el objetivo es seguirle el rastro al discurso paisajístico iniciado en el S. XVII, a través de nociones teóricas que conciernen a la sensibilidad y al conocimiento sobre lo natural; se indaga brevemente sobre lo pintoresco, la clasificación y otras categorías de la modernización occidental que tuvieron una fuerte incidencia simbólica hasta mediados del S. XX. En contraste, se examina la paulatina renovación de un discurso ecológico en el arte, su incidencia en el desarrollo de una sensibilidad contemporánea y en la incorporación de poéticas medioambientales. A este respecto, se exploran los entornos biomiméticos del artista mexicano Gilberto Esparza, cuyos proyectos transdisciplinarios promueven la coexistencia socio-natural de artefactos híbridos no invasivos que estimulan la acción participativa, buscan sensibilizar poblaciones en relación al impacto humano sobre la vida y tienen por expectativa ser prototipos con acción futura. De forma explícita se discurre sobre Korallysis, proyecto en marcha del autor.

Palabras clave: Paisaje. Pintoresco. Sensibilidad–sensibilización. Naturaleza. Poéticas ambientales.

Resumo: Do pitoresco às poéticas ambientais na arte contrasta diferentes concepções da natureza em sua relação com as artes visuais. Partindo da reflexão estética e epistemológica, o objetivo é rastrear o discurso paisagístico iniciado no século XVII, por meio de noções teóricas relacionadas à sensibilidade e ao conhecimento sobre o natural. Investiga-se brevemente o pitoresco, a classificação e outras categorias da modernização ocidental que tiveram uma forte incidência simbólica até meados do século XX. Em contraste, examina-se a renovação gradual de um discurso ecológico na arte, sua influência no desenvolvimento de uma sensibilidade contemporânea e na incorporação de poéticas ambientais. Nesse sentido, são explorados os ambientes biomiméticos do artista mexicano Gilberto Esparza, cujos projetos transdisciplinares promovem a coexistência socio-natural de artefatos híbridos não invasivos que estimulam a ação participativa, buscando sensibilizar as populações sobre o impacto humano na vida e almejando ser protótipos para ação futura. O projeto Korallysis, atualmente em desenvolvimento pelo autor, é discutido explicitamente.

Palavras-chave: Paisagem. Pitoresco. Sensibilidade–sensibilização. Natureza. Poéticas ambientais.

Abstract: "From the Picturesque to Environmental Poetics in Art" contrasts different conceptions of nature in their relationship with visual arts. From an aesthetic and epistemological reflection, the aim is to trace the landscape discourse initiated in the 17th century, through theoretical notions concerning the sensitivity and knowledge about the



natural. It briefly investigates the picturesque, classification, and other categories of Western modernization that had strong symbolic influence until the mid-20th century. In contrast, it examines the gradual renewal of an ecological discourse in art, its impact on the development of a contemporary sensibility, and the incorporation of environmental poetics. In this regard, it explores the biomimetic environments of the Mexican artist Gilberto Esparza, whose transdisciplinary projects promote the socio-natural coexistence of non-invasive hybrid artifacts that stimulate participatory action, aim to sensitize populations regarding the human impact on life, and are expected to be prototypes for future action. The project Korallysis, an ongoing project of the author, is explicitly discussed.

Keywords: Landscape. Picturesque. Sensitivity–sensitization. Nature. Environmental poetics.

LO PINTORESCO

En la tradición occidental el paisaje cobra autonomía como género pictórico a partir del siglo XVII; anteriormente, la intromisión panorámica de un horizonte, cielo, valle, mar o montaña, por lo regular acompañaba o daba fondo a los personajes de una escena y, a menudo, su intromisión servía para ampliar los planos de profundidad perspectiva, exaltar los atributos regionales o manifestar la riqueza y el poder sobre una extensión territorial (Merchán, 2019). Dos son las hipótesis prevalentes sobre esta autonomía representativa del paisaje: la primera, la expansión de la reforma protestante en el norte europeo con la proclamada austeridad que favoreció el estudio, desarrollo y especialización de géneros no objetables por la religión y de interés para la adquisición pública: paisaje, retrato, bodegón; la segunda, una renovada sensibilidad que comienza a valorar la naturaleza.

La hipótesis natural es la que aquí tiene cabida. En el interés de enfatizar los rasgos de la civilidad, un empeño del Renacimiento fue disolver las asociaciones entre el hombre y la naturaleza. Ésta es percibida como amenazadora y desdeñable, a no ser que hubiera sido intervenida por el hombre o estuviera en condiciones de ser conformada por él, naturaleza creada o domesticada. Es así que los escenarios campestres y la confección de jardines se popularizan en la Inglaterra del siglo XVII, la jardinería se vuelve un ejemplo de naturaleza domeñada, una emulación de la



plástica paisajística, un objeto de apreciación y goce sensorial, así como una fusión de arte y naturaleza. De esta forma justifica Gombrich (1997, p. 420) la admiración inglesa por los escenarios cotidianos del periodo, pintados por Claude Lorrain, los holandeses Vlieger o van Goyen, o el restaurado placer por las atmósferas coloristas venecianas de un siglo anterior, como en Giorgione o Ticiano (Maderuelo, 2012).

A Marco Boschini, escritor veneciano, ávido guía de la ciudad italiana y comentarista de su arte, se le atribuye la inclusión de la noción pintoresco, en la *Carta del navegar pittoresco* de 1660, a partir de entonces comienza a ser término frecuente en los escritos sobre arte y consolida su intromisión durante el siglo XVIII. Su empleo se intercala entre atributos del escenario, categoría estética, género y estilo, alude tanto a un paraje natural con cualidades intrínsecas y disfrutables para su contemplador; como a un recurso escénico susceptible de convertirse en objeto de representación plástica. Para Jacques Rancière: “en sentido estricto, el adjetivo significa simplemente ‘lo que proporciona un buen tema para un cuadro’” (2023, p. 42). Lo pintoresco es una cualidad, refiere a un segmento idealizado de la naturaleza que puede ser tratada o equiparada con la pintura de paisaje o el jardín, y cuyo desarrollo teórico más fecundo, según Hussey (2013), se da en el pintoresquismo inglés entre 1730 y 1830.

Como categoría, lo pintoresco advierte una condición inestable en la naturaleza, de irregularidad y poca armonía, de ahí que se convierta en motivo pictórico, ya que el instrumento o medio plástico permite conferirle regularidad compositiva y la coherencia sugerida por su observador; así como proveer estabilidad lumínica y colorista a una atmósfera cambiante; es decir, el artista convierte “lo natural” en “cultura” según los idearios centroeuropeos modernos (Mirzoeff, 2016). El empeño prioritario de la mirada pintoresca se establece en la dinámica viajera, originalmente en el *Grand Tour* por Italia, posteriormente en las excusiones y expediciones científicas que tenían a las “periferias” por destino. Tal mirada incita guías, crónicas, trazos gráficos y pictóricos, que no solo marcan sitios de interés para ver, sino puntos idóneos de observación; su propósito es domesticar la extrañeza ante lo desconocido, apropiarse de la experiencia, obtener fragmentos



que ordenen información y aprehender la realidad, en mezcla de goce, curiosidad, intuición y estudio. (Diener, 2007)

Entre las motivaciones más documentadas que incitaron el interés por los componentes naturales y sus tácticas representativas, está el emprendimiento de la historia natural por incitar sistemas clasificatorios. El parteaguas se presenta con el naturalista sueco Carl Linneo en *El sistema de la naturaleza* publicado en 1735, perfeccionado casi dos décadas posteriores. Su propuesta consistía en ofrecer una taxonomía capaz de identificar a los organismos vegetales del mundo a través de sus órganos reproductores, formas, dimensiones y otras características particulares, organizadas por el alfabeto y una nomenclatura estandarizada en latín. Una vez estabilizado el sistema linneano a mediados del S. XVIII, sus discípulos se convierten en trotamundos recolectores y dibujantes, que con el tiempo y según el estado de sus especímenes, conforman colecciones de historia natural y jardines botánicos en Europa. (Pratt, 2010)

El esfuerzo clasificatorio se piensa a sí mismo como apertura para visibilizar la naturaleza (Foucault, 2010), a su científico - herbolario como ojo rector del caótico y confuso mundo natural; mientras que la nomenclatura, la representación y la colecta de especímenes proveen organización, realidad y posesión del mundo. Fue la forma de expansionismo europeo percibida en su momento como una hegemonía territorial inofensiva y constituyó todo un paradigma descriptivo para la ciencia, uno narrativo para la literatura viajera y uno representativo en las vistas panorámicas o escenarios de la plástica, donde los paisajes solitarios omitieron ser reconocidos como “hábitats de subsistencia” (Pratt, 2010, p. 125); es decir, como territorios experienciales cargados de simbolismo para sus habitantes. En opinión de Mary Louise Pratt se consolida la etiqueta del *veedor* “sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo: aquel cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen”. (2010, p. 35)

Como es sabido, Alexander von Humboldt junto con Aimé Bonpland, arriban al continente americano en 1799, en vísperas de las independencias Latinoamericanas y, por tanto, en la plenitud de las tensiones coloniales. Humboldt escribe afanosamente desde una ideología romántica; si bien, ya no sacia del todo los



esquemas taxonómicos de los naturalistas, sí participa de la observación natural a través de sus *Vistas de...* o *Cuadros de la naturaleza*; sus estrategias son más intuitivas, celebratorias y vitales, la naturaleza parece mostrarle al individuo su inferioridad desbordando los sentidos, participándole su exuberancia y sus fuerzas ocultas en el placer de lo sublime; esto es, en la condición incomprensible, irrefrenable y a veces terrorífica de su constitución; así como en sus inenarrables proporciones que –cree- solo pueden percibir las sensibilidades más desarrolladas. (Pratt, 2010)

La expansión geográfica del concepto pintoresco y los intereses científicos e industriales, desembocan en la intromisión de un urbanismo pintoresco desde el siglo XIX, donde escenas, personas, animales o fragmentos arquitectónicos caracterizados en su tipicidad, son considerados ornamentos del paisaje (Diener, 2007). Para Morin: “lo pintoresco está en las cosas de la vida” (2011, p. 23) e implica cierta fascinación por la naturaleza, al grado de promover su representación pictórica. El autor se vale de esta consideración para distinguirlo de la fotogenia, concepto emergente con la técnica fotográfica que, a diferencia del anterior, no solo sustituye el medio pictórico por el fotográfico, la cualidad ya no se encuentra en la vida o en la naturaleza, sino en las imágenes de éstas; por tanto, su pretensión es mejorarlas o adularlas; al tiempo de afianzar las competencias o habilidades del ejecutor pictórico o fotográfico para realzar las apreciadas características.

(EL TRIUNFO DE) LA CONQUISTA DE LA NATURALEZA

Los recursos hasta aquí trazados sugieren cambios sutiles de visión-sensibilidad. Si en la mirada pintoresca incitada en el S. XVII la naturaleza se presenta como un escenario, motivo y objeto de representación domesticable o armonizable, un elemento a sustraer de un conjunto mayor por medio del contacto que provee la expedición y la extracción. Con la estructura de las taxonomías naturalistas del S. XVIII se organiza una visión panorámica de la identidad vegetal y animal para el estudio, descripción, visibilidad y apropiación científica del mundo; ambas comparten un discurso paisajístico fundado en el presupuesto de la



continuidad de la naturaleza, y ambas convergen, para el S. XIX, en una actitud triunfal de su conquista, de su explotación y de una imagen de disfrute pasiva que es capaz de anestesiar o neutralizar las sensaciones nocivas de la industria.

Hacia fines del S. XX, la progresiva destrucción de la naturaleza y el cambio climático causadas por la actividad humana y sus compuestos materiales son hechos verificables, pero: ¿cómo se presentan ante nuestra sensibilidad? o ¿cómo los humanos vemos y testimoniamos los cambios de una acelerada destrucción medioambiental? Estas preguntas son las constantes en la reflexión del estudioso de la cultura visual Nicholas Mirzoeff (2016). Reconoce que la extinción masiva de la vida no se percibe tan fácilmente y, si bien, hay experiencias desfasadas por los constantes incrementos de la temperatura, por las persistentes sequías, huracanes e inundaciones, éstas no siempre resultan igualmente significativas para todos en cada región. No obstante, convocando a las experiencias corporales y sensoriales, podemos advertir con mayor celeridad hechos como los siguientes: 1) de la relativa precisión que podía demostrar un individuo promedio para reconocer las conductas meteorológicas de su localidad, pasamos a la total incapacidad de saber qué clima habrá durante el día ¿lloverá?, ¿hará calor? ...; 2) mutación radical de la apariencia y los sonidos cotidianos ante la reducción de poblaciones animales, principalmente aves, así nos privamos del canto y el trompeteo, o de la estridulación y el zumbido de los insectos. (Mirzoeff, 2016).

Sin dejar de lado prácticas como la cacería, el uso de pesticidas, formas de alimentación, densidad demográfica o mutaciones climáticas, entre otras, Mirzoeff (2016) sitúa ciertas mermas, como el déficit de la población de aves, en esta celebración de la ciencia que todavía, durante el siglo XVIII, consideraba los recursos naturales como inagotables y disponibles para el “progreso”. Tal es el caso de ciertos experimentos occidentales modernos que no detonaron grandes controversias en su tiempo y, de los cuales, el arte ha dejado pruebas visibles. De esta forma explora el óleo de Joseph Wright *Un experimento con un pájaro en la bomba de aire*, realizado en 1768. En cuyo título se describe con mucha precisión las usanzas demostrativas: la muerte del ave, encerrada en el invento de Boyle, muestra la vitalidad del aire. En correspondencia con la noción fotogénica de Morin



(2011), Mirzoeff (2016) piensa que, con la representación del paisaje decimonónico aprendimos a contemplar la imagen de la naturaleza desde los síntomas de su destrucción, a ignorar sus costos, a gozar de la vida urbana y a embellecerla. Es probable que la perplejidad que provocaba un atardecer entre los románticos, estuviera vinculada a la refracción de la luz provocada por las partículas de carbón fabriles y que las densas nieblas londinenses fueran efectos de una combustión tóxica. (Mirzoeff, 2016)

Así lo expresa el estudioso visual al referirse al cuadro de Monet *Impresión, sol naciente* de 1873. La plácida escena representa al puerto El Havre, de la región de Normandía, en Francia, conocido en el periodo como el principal puerto de barcos de vapor trasatlánticos, adosado a sus consecuentes chimeneas y maquinaria industrial. Monet transforma el perjudicial humo del carbón en un panorama deleitable, y lo hace desde las enseñanzas decimonónicas que honran la vida citadina y sus dotes, incrementan el disfrute por la infraestructura moderna y aletargan los sentidos. Vistas de esta manera, tales representaciones ilustran los idearios que acompañaron el “desarrollo” industrial y los preceptos de la “civilización” occidental; además favorecieron una asimilación benigna de la conquista natural y celebraron el triunfo que hoy padecemos. (Mirzoeff, 2016)

Lejos de intentar reducir obras, ciertos géneros o periodizaciones del arte a su motivo, interesa acotar una relativa continuidad ideológica que incidió en una visión edénica o sensualista de la naturaleza, donde persiste una actitud contemplativa de la vida y se presenta una dislocada posición entre lo natural y lo social-cultural, entre lo científico y lo humano. La alegoría simbolista de Barrias realizada en vísperas del S. XX, lleva por título: *La naturaleza descubriéndose ante la ciencia*. La escultura retoma una fórmula clásica: una mujer/naturaleza se descubre o desnuda para demostrar, evidenciar y decir verdad; en palabras de Latour: “viejo tema machista que reencontramos en Bacon a menudo asociado a la violación de la naturaleza para hacerle confesar a la ciencia sus secretos” (2012, p. 92). La representación de hace poco más de un siglo hoy nos resulta controversial de distintas maneras; pero muestra una interpretación vigente en algunos intereses que se fundan en un relato de “emancipación y modernización” en el que lo objetivo, lo científico y lo técnico se



expresan como opuestos de lo subjetivo, lo político y lo humano. Tal relato –piensa Latour (2012)- convive con otro, el de “correlación y ecologización”, éste –en cambio- tiende a mostrar las implicaciones socio-naturales y a reunir las supuestas disimilitudes en preocupaciones prácticas.

“IMAGINEMOS UN MUNDO SIN ARRECIFES DE CORAL”

La anterior frase de Mirzoeff: “imaginemos un mundo sin arrecifes de coral” (2016, p. 190) sugiere, en la anhelada coexistencia socio-natural del presente, una visión diferente del mundo y de cómo pensamos el futuro. La prospectiva invita a reflexionar sobre las nuevas formas de estar con la naturaleza, el desarrollo de una sensibilidad contemporánea, las poéticas ambientales en el arte y el referente que convoco: *Korallisys*, obra del artista transdisciplinario Gilberto Esparza. Originario de Aguascalientes, Esparza reside entre Ciudad de México y San Miguel de Allende, Guanajuato. Al menos desde principios de este milenio, se ha ocupado de la impronta humana en la naturaleza y en la vida cotidiana a través de investigaciones colaborativas, electrónicas, robóticas, sonoras y experimentando con biotecnologías. Han pasado 16 años ya desde sus *Parásitos urbanos*, donde convertía chatarra tecnológica en especímenes autónomos, quienes colgados de la densa red de cableado eléctrico que caracteriza nuestros panoramas urbanos, subsisten robando energía para moverse y comunicarse. Además de hacerlos huéspedes de la urbe y fomentar su interacción y mimetismo con el entorno, sus parásitos se apropian de los esquemas de la historia natural e identifica taxonómicamente a cada uno de ellos desde su anatomía, hábitat, comportamiento. Algunos de sus organismos fueron clasificados como pepenadores y tuvieron por hogar los basureros de residuos tecnológicos de CDMX de donde reciclaban varios de sus componentes.¹

¹ Para consulta de video sobre *Parásitos urbanos*. Ver: <https://vimeo.com/111268890>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://revistacodigo.com/documental-parasitos-urbanos-de-gilberto-esparza/>, también en: <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/parasitos-urbanos-para-combatir-la-contaminacion-el-bio-artusta-gilberto-esparza>. (Última consulta en octubre, 2024)





Imagen 1. Gilberto Esparza, 2014, *Parásitos urbanos*, en: <https://revistacodigo.com/documental-parasitos-urbanos-de-gilberto-esparza/>

Interesado por los mecanismos de adaptación y defensa de los elementos naturales en las ciudades, así como por el desplazamiento autónomo de los organismos vivos, trabajó en 2007 con *Perejil buscando al sol*. Para el proyecto, sembró la planta en macetas motorizadas, adosadas con celdas fotovoltaicas; su objetivo fue proveerle al perejil la capacidad de moverse en espacios interiores, hasta adoptar la posición más favorable para la recepción de la energía solar.² En torno a los contaminantes, trabaja entre 2008 y 2014 con *Plantas nómadas*, en este caso, las plantas tienen una prótesis robótica compleja que tiene por misión tomar agua contaminada de ríos, purificarla con bacterias limpiadoras que producen su propia energía, reposar mientras realiza el proceso metabólico y habilita su reserva energética; para después hidratar a sus propias plantas y reiniciar el microproceso

² Para consulta de video sobre *Perejil buscando al sol*. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=CxPx_O6f_Vg&t=3s. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://circuloa.com/perejil-buscando-al-sol-de-gilberto-esparza-2007/> (Última consulta en octubre, 2024).



de restitución de daños (ver: Demos, 2020, p. 135).³ En seguida, en *BioSoNot*, realizado entre 2015 y 2017, construye un artefacto con celdas y sensores capaces de monitorear acidez, oxígeno, temperatura de las aguas contaminadas de distintos ríos, susceptibles de ser interpretadas en sonidos, de esa forma, Esparza hace audible al agua, documenta su estado y su grado de tensión.⁴

Los procesos del artista vinculan arte y ciencia, dispositivos híbridos de carácter orgánico y tecnológico, disciplinas y agencias que provienen de diversos campos del saber. Tanto sus temas como sus poéticas indagan en una genuina preocupación por el medio ambiente y sus afecciones: obsolescencia programada de materias industriales y tecnológicas, los usos doméstico-ornamentales de la vegetación en las ciudades, la contaminación hídrica y sus consecuencias salubres en sitios específicos. Los tratamientos que sigue dialogan con los recursos y métodos provistos por los campos de especialidad en los que indaga: el diagnóstico que le permite cifrar posibles tácticas de abordaje, la intervención en ciertos escenarios, la versatilidad comparativa y multisituada, la sensibilización de tópicos ante poblaciones concretas, la acción participativa entre los involucrados; así como la confección de laboratorios ambulantes, el seguimiento de procesos y documentación de resultados, la constante adaptación a las circunstancias y necesidades del entorno y las miras a la acción futura. Gilberto Esparza no solo se imaginó un mundo sin arrecifes, con *Korallysis* ingenió su propia estructura artificial coralina.

Proyecto iniciado en 2018, *Korallysis* consiste en una sucesión de intervenciones de carácter escultórica en el océano. Hasta ahora cuenta con tres inmersiones, el prototipo se puso a prueba en una costa de Cozumel en el mar Caribe; desde el verano 2023 cuenta con dos emplazamientos más, uno situado en

³ Para consulta de video sobre las *Plantas nómadas* en el Río Santiago, en el Salto de Juanacatlán, Jalisco, México. Ver: <https://vimeo.com/18853622>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://terceravia.mx/2016/03/arte-ciencia-las-plantas-nomadas/> (Última consulta en octubre, 2024).

⁴ Para consultar materiales audio-visuales de *BioSoNot*, ver: <https://modosdeoir.inba.gob.mx/biosonot-2-0/>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://www.fundacionaquae.org/a-que-suena-un-rio-contaminado/> (Última consulta en octubre, 2024).



La Manga en Guaymas, Sonora, colindando con el Mar de Cortés; el otro en Tenacatita, Jalisco, una de las bahías del océano Pacífico.⁵ Sus distintas morfologías emulan a los arrecifes coralinos, estructuralmente fueron pensados como módulos ensamblables con posibilidades de adaptación al comportamiento del oleaje en cada sitio específico, o como mecanismos dóciles al contexto. El material de confección recurre a redes internas de acero inoxidable y fibras de carbón, recubiertas con cerámica horneada a altas temperaturas. A las formas articuladas de apariencia coralina se aplicaron pastas especiales y texturas para la mejor adherencia y crecimiento orgánico; asimismo, el mecanismo es capaz de generar energía con sus componentes, a través de su vértebra saliente y la corriente; de esta manera, se espera repercutir en la aceleración del proceso de mineralización y, con el excedente energético, procurar la emisión de sonidos con frecuencias armónicas para peces que se alimenten de las invasivas algas.



Imagen 2. Gilberto Esparza, 2023, *Korallysis*, en: <https://gilbertoesparza.net/portfolio/korallysis/>

⁵ Para consulta de video sobre Korallysis, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=50nG0tO5GzQ&t=2s>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://www.restorecoral.org/korallysis> o <http://korallysis.org/> (Última consulta en octubre, 2024).



Antes de definir el tipo de recursos a implementar, el artista experimentó por más de un año con diversas materias, monitoreo sus estados de resistencia o posible impacto y se alió con otros intereses disciplinarios ocupados de la restauración y siembra de crecimientos coralinos, así interactúo con biólogos (as), ingenieros (as), ambientalistas, alfareros, asociaciones civiles; también con instituciones que le hicieran permisible la investigación y una inmersión no invasiva para el ecosistema y para la población que la habita o depende de ella. Parte fundamental del proceso de instalación de las diferentes especies *Korallysis* ha consistido en convocar a los pobladores, en el caso de Mar de Cortés y Tenacatita, integrantes de la comunidad pesquera aledaña a los emplazamientos, con la intención de hacerlos partícipes del ensamblado y la inmersión, promoviendo la sensibilización ambiental y las prácticas regenerativas de los ecosistemas. Estas dos ubicaciones recientes son, a su vez, laboratorios de investigación y monitoreo, durante los meses posteriores a su instalación, en colaboración con Inapesca y un Manifiesto de Impacto Ambiental, se captan muestras y se sustituyen segmentos para estudio. Estas activaciones imaginan un futuro posible y tienen por expectativa la participación e involucramiento comunitario como vía oportuna de sobrevivencia.

Korallysis se formula como un dispositivo reflexivo, de interacción e intervención sobre la degradación de las superestructuras coralinas, corre paralela a otros esfuerzos de investigación y conservación de los arrecifes. En la última década se han fortalecido las iniciativas por denunciar y combatir las amenazas por el incremento de las temperaturas o variación de los niveles de acidez del agua, la hostilidad producida por la construcción de megapuertos, la mala gestión de residuos, sobrepesca y otros factores que los enferman. La importancia de su preservación radica predominantemente en ser espacio habitable y sustento de buena parte de la vida marina, alimento de poblaciones pesqueras y barreras que debilitan la agresividad y afección de ciertos fenómenos naturales como los huracanes. Si bien, se ha dado una atención preservativa a los existentes, también es cierto que se han generado iniciativas y campañas para propiciar estructuras artificiales; no obstante, su desarrollo resulta incierto porque el potencial éxito de la instalación depende del cumplimiento de ciertas condiciones, tales como la



profundidad, incidencia de luz, paso de corrientes, control del crecimiento de algas, entre otras.

Ajenas a una visión dualista que separa lo natural de lo social, las poéticas de Esparza entablan un nexo medioambiental, esto es, lejos de conformarse con una mimesis de los paisajes naturales entendidos en su otredad y dispuestos para la contemplación pasiva, son los ambientes quienes están ahí, los que se presentan e implican al autor; el propósito de sus objetos híbridos es fundirse en el sitio y con él, como artefactos podrían pasar desapercibidos, confeccionarse como seres con cierta autonomía, cambiantes e incontrolables; por tanto, biomiméticos en cuanto a forma y dinámica. Son mecanismos o estructuras que se equiparan a los organismos, donde coexisten lo tecno-biológico y lo socio-cultural y prestan un servicio instrumental para que el ambiente resuene. En su capacidad de ser ignorados como objetos tienden a hacer audibles o visibles los sitios donde se encuentran. “Toma una concha marina y pégala a tu oído ¿Qué oyes? ¿El mar? Claro que no. Escuchas los sonidos del ambiente que te rodea capturados y amplificados por la forma de la concha. Es física elemental” (Glazier, 2009, p. 102).⁶

Anteriormente, apelando a Latour (2012) se dio cuenta de un relato reciente de “correlación y ecologización” que expresa las vinculaciones entre lo natural y lo socio-cultural, además de incorporar al individuo como un componente medioambiental cuyas acciones impactan en la transformación y deterioro del planeta, articulación bien expresada por el término “antropoceno” de cuño geológico y de expansiva implicación cultural, cuya puesta en debate permite concebir formas diferentes de estar con la naturaleza, pensarla, politizarla y desarrollar otras sensibilidades. Los objetos y ambientes biomiméticos de Esparza diluyen fronteras disciplinarias y dicotómicas, se fraguan desde una motivación teleológica reintegrada en propuestas prácticas y tienen por afán incitar consciencias sobre el impacto ambiental. Sus estrategias se instauran en una percepción distinta de la vida, en hábitats colectivos de subsistencia (Pratt, 2012), en redes multiespecies (Haraway, 1999) y presentes para las experiencias más diversas.

⁶ En esta cita, Jeremy Glazier da cuenta del proceso ecomimético del compositor estadounidense Alvin Lucier, quien realizó experimentaciones sonoras con la acústica y la percepción; en su música entromete la resonancia de los espacios e incorpora al individuo como componente medioambiental.



Sin ir más lejos, buena parte de las teorías, las prácticas y las sensibilidades contemporáneas conviven para discurrir sobre la naturaleza en tónicas radicalmente distintas a las expresadas en los discursos paisajísticos: La fusión arte - naturaleza del presente ya no responde a la domesticación de la mirada pintoresca, ni a la organización del veedor naturalista, tampoco a la exaltación imagética del contemplador benévolo de la industria o la ciencia. Es más, la reflexión natural converge con posiciones distintas y muchas otras insistencias, aquí pasamos de un empeño de colonización territorial a través del rastro pintoresco y clasificatorio, a un anhelo de repoblamiento coral en una estructura dócil o adaptable al territorio que la acoge y de la que espera ser parte. *Korallysis*, por tanto, no podría ser reducida a la estructura instalada, sino a la acción u obrar en el océano que la conforma y en su posibilidad de ser y seguir siendo. Así, algunas poéticas artísticas contemporáneas como aquella que hemos expuesto tienden a infiltrarse en la reflexión medioambiental, a contribuir en procesos de visibilidad – sensibilización, fundamentalmente, a despabilar los sentidos en otras convergencias.

REFERÊNCIAS

DEMOS, T.J. Descolonizar la naturaleza: Arte contemporáneo y políticas de la ecología. Madrid: Akal, 2020.

DIENER, Pablo. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes sobre la obra de Rugendas. *Historia*, v. 40, n. II, jul./dez., p. 285-309, 2007.

ESPARZA, Gilberto. Disponible em: <https://gilbertoesparza.net/>.

ESPARZA, Gilberto. Disponible em: <https://korallysis.org/>.

ESPARZA, Gilberto. Diseñando nuevas formas de vida. TED x México, 2016. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mk-UOJ2qgul&t=33s>.

ESPARZA, Gilberto. Conferencia Korallysis. Fundación de Parques y Museos de Cozumel. Auditorio del Museo de la Isla, 13 de jul. de 2021.

ESPARZA, Gilberto. Híbridos biotecnológicos interactuando en su entorno. Conferencia, Red de Museos de Yucatán, 31 de jul. de 2023.

FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI, 2010.



- GLAZIER, Jeremy. Frecuencias resonantes. *La Tempestad*, v. 10, n. 65, p. 102-105, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Phaidon, 1997.
- HARAWAY, Donna. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, n. 30, p. 121-163, 1999.
- HUSSEY, Christopher. *Lo pintoresco: Estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca nueva, 2013.
- LATOUR, Bruno. *Cogitamus: Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- MADERUELO, Javier. La mirada pintoresca. *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, n. 11, p. 79-90, 2012.
- MERCHÁN BASABE, Javier Guillermo. Estetización y estética de la naturaleza. *Pensamiento, palabra y obra*, n. 21, jan./jun., p. 94-111, 2019.
- MIRZOEFF, Nicholas. El mundo cambiante. In: *Cómo ver el mundo: Una introducción a la cultura visual*. México: Paidós, p. 187-221, 2016.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2011.
- POCHAT, Götz. *Historia de la estética y la teoría del arte: De la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal, 2008.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo del paisaje: Los orígenes de la revolución estética*. Madrid: Akal, 2023.

Biografía da autora

Cecilia G. Fuentes Urtaza es Licenciada y Maestra en Filosofía por la Universidad de Guanajuato, con orientación en Estética. Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de San Luis, dentro de la línea en Antropología Visual. Candidata del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT (2024-2027). Es profesora en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, campus León. Ha participado en proyectos y estancias de investigación, además de asesorar becarios para estímulos de producción artística (PECDA-CONACULTA). Sus investigaciones académicas giran en torno a la producción visual del conocimiento y el arte. Trabaja principalmente con plástica Latinoamericana moderna y contemporánea, así como fotografía vernácula e imagen red desde la cultura visual y socio-técnica. Sus últimas publicaciones son el capítulo de libro: "Montecillo: un barrio sin centro y la Pila de don Ramón" (COLSAN, 2022) y el artículo: "Presencia y visibilidad de la mujer en las artes visuales. Controversias del último medio siglo en México" (A&H, *Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, 2022).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1459-7213>



Submissão: 21/10/2024

Aprovação: 25/01/2025



**MUSEU DOS AFETOS
UMA CERAMISTA AFRO-BRASILEIRA EM BUSCA PERTENCIMENTO**

**MUSEO DE AFECTOS: UN CERAMISTA AFROBRASILEÑO EN BUSCA DE
PERTENENCIA**

**MUSEUM OF AFFECTIONS
AN AFRO-BRAZILIAN CERAMIST IN SEARCH OF BELONGING**

Priscila Leonel de Medeiros Pereira (UNESP)

Resumo: Este artigo traz uma reflexão sobre processos artísticos que são permeados por relações de ancestralidade, buscando discutir o lugar social das memórias coletivas marginalizadas, discutindo o papel dos museus nesta relação. Através do conceito de entre-lugar tece uma provocação sobre como construir pertencimento para o sujeito afro-brasileiro, através da produção de cerâmica, entrelaçando a ideia de documentar, através da proposição do Museu dos Afetos.

Palavras-chave: Cerâmica. Museu. Entre-lugar.

Resumen: Este artículo trae una reflexión sobre los procesos artísticos que están permeados por relaciones ancestrales, buscando discutir el lugar social de las memorias colectivas marginadas, discutiendo el papel de los museos en esta relación. A través del concepto de in-between-place, teje una provocación sobre cómo construir pertenencia para el sujeto afrobrasileño, a través de la producción de cerámica, entrelazando la idea de documentar, a través de la propuesta del Museo de los Afectos.

Palabras clave: Cerámica. Museo. En el medio.

Abstract: This article brings a reflection on artistic processes that are permeated by ancestral relations, seeking to discuss the social place of marginalized collective memories, discussing the role of museums in this relationship. Through the concept of in-between-place, it weaves a provocation on how to build belonging for the Afro-Brazilian subject, through the production of ceramics, intertwining the idea of documenting, through the proposition of the Museum of Affections.

Keywords: Ceramics. Museum. In-between-place.



Os museus foram meus grandes companheiros, por muito tempo. Quando conheci a cerâmica fiquei receosa em perder a relação com a museologia. A argila inspirava e acolhia. Ambos os campos de conhecimento constituíram um encontro profundo comigo mesma e despertar a valorização das memórias e da ancestralidade. A museologia me abriu muitas portas internas, cultivou um olhar para o patrimônio e seus significados. Uma revolução através de acervos e histórias.

A cerâmica é acolhedora pelo processo de fazer com as mãos, a massa é leve, macia e a modelagem quieta ajuda a resgatar memórias esquecidas, mostrando que o próprio barro é matéria-prima ancestral.

O afeto é uma ideia que não tende à abstração, mas, pelo contrário, gera desejo e movimento do indivíduo no mundo. John Dewey (2007, p. 27-28) afirma que conhecimento é uma atividade que se origina de uma situação de perplexidade. Nesse ponto, ele propõe uma amarração entre os conceitos de “profundidade do conhecimento” e de “emoção/afeto”. Ao ler isso, tive certeza do que movia a pesquisa. Havia sido afetada pela minha própria ancestralidade. Segundo Dewey (2010), ao ficar perplexo, tenta-se estabelecer relações novas e diversas com o que já sabe e com outras experiências e signos. Assim, o ato de conhecer requer uma posição ativa do sujeito. Nesse lugar da perplexidade, ao querer saber mais de mim, enchi-me de afetividade por um passado periférico, negro, indígena. É desse lugar que pesquise envolvendo-me entregando-me e criando sonhos, bonecas de cerâmica, exercícios de cura através do barro e um museu para guardar e contar histórias. Assim, nasce o Museu dos Afetos.

Uma junção do conceito de museu com um estado de estar afetada pelo mundo, pela raiz histórica, estado que foi cultivado pela cerâmica. Fazendo essa busca, torna-se mais do que um voltar-se a si mesma, ensimesmado, mas que encontra espaço para falar em coletivo.

As discussões trazidas neste artigo são confabulações sobre um processo artístico dissidente, que quer dissociar do modelo colonialista. São descobertas de potências, em diálogo estreito com questões sociais, a partir da ancestralidade.

NO ENTRE-LUGARES EXISTE O BARRO QUE ACOLHE



Este estudo é uma forma de trazer uma reflexão a partir da narrativa de vida, entrecruzada com análises de um processo artístico, seus desdobramentos e entre-lugares. Ao olhar para os signos impostos e, muitas vezes, para lugares bem definidos, como o lugar do negro, o lugar do branco, o lugar do retirante, o lugar do periférico ou o lugar do mestiço, desafio-me a encontrar o meu espaço, deglutir as experiências postas e deslocar, habitar e apoderar-se do novo e possível território.

O conceito de entre-lugar é trabalhado aqui a partir do professor indiano de ciências humanas, da Universidade de Harvard, Homi Bhabha, em sua obra *O local da cultura* (2001), na qual discute que os sujeitos na atualidade são marcados pela experiência vivencial da fronteira, do estar entre lugares e de não pertencer a nenhum. Segundo Bhabha (2001, p. 24), entre-lugares possibilitam que a fronteira se torne o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. Importante salientar que este conceito já havia sido trabalhado antes por autores como Marc Augè (1994), que aponta o não-lugar como espaço simbólico, diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado.

O termo também foi discutido por Silvano Santiago (2000), que foi professor de literatura na Universidade Federal Fluminense. Em seu livro *Uma Literatura nos Trópicos*, ele disserta sobre como conceber a criação da cultura na América Latina, assumindo o seu hibridismo. Assim, posso falar em reconstituir um lugar social ou encontrar um novo lugar, mais acolhedor das mestiçagens culturais. Espaços de afetividade são revolucionários.

Com o mesmo intuito de discutir lugar social, a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Nubia Jacques Hanciau (2005), também utiliza o conceito de entre-lugar para reiterar a necessidade de evidenciar uma contra-história, resgatar costumes e consolidar as lutas por território e autonomia. Ela faz uma pesquisa sobre relações entre centro e periferias das cidades, apontando que surgem cada vez mais novos discursos protagonizados por diferentes sujeitos, os quais trazem suas distintas dinâmicas e derrubam fronteiras.

Assim, ao percorrer esse conceito de lugar, trago uma cartografia da subjetividade que se instala nas formas de construção de significados,



argumentando que existe um papel decisivo na subjetividade imbricada nas noções de territorialidade, dentro do processo artístico. Que lugar é esse da artista afrodescendente?

Neste percurso conheci o barro que abriu caminhos, possibilitando olhar o reflexo no espelho, aproximando-me da própria imagem.

Quase como ver o próprio corpo, fora do corpo. A produção de esculturas possibilitou que pudesse ver, olhar, reconhecer e mais do que tudo, abraçar e reconecta com a minha existência negra.



Imagem 1. Priscila Leonel. 2021, terracota com engobe, 22 x 7 cm. Acervo da autora

Neste processo artístico o foco é construir esculturas de cerâmica, que representam crianças-meninas. Produzo esses seres com os quais tenho uma relação profunda. Criar uma boneca, segundo a pesquisa de Renata Damiano Riguini (2017), seria inventar um corpo fora do corpo, dar forma ao corpo despedaçado. Isso me fez pensar se a cerâmica, em forma de boneca, seria uma estratégia psíquica para lidar com problemas aparentemente grandes demais e enfrentá-los apenas de forma subjetiva, precisando dar caracterização palpável.





Imagem 2. Priscila Leonel. Boneca Terracota, 2018, queima 1050°C. Santos - SP

Às vezes, quando estou produzindo, lembro-me de quando era criança, do que gostava de fazer, dos experimentos, dos olhares longos para um mesmo ponto. As bonecas carregam isso. Esses dias tive a oportunidade de sentar-me em uma calçada e ver o mundo do ângulo de uma criança. As memórias voltaram como carneiros saltitando. Dava-se o encontro comigo e com as memórias.



Imagem 3. Priscila Leonel. Sem título, 2019, boneca cerâmica, queima 980°C. Pernambuco



Aprofundei nas leituras sobre Lina Bo Bardi e nos seus escritos sobre cultura e percurso. Com isso, percebo minhas obras como síntese do meu processo de vida, do não esquecer, das relações com a periferia, com o Nordeste, que estão em minha trajetória e que perpassam. A obra fala de uma relação com o tempo, com a vida corrida, esmagadora, com a industrialização das coisas que antes eram feitas com as mãos e de tudo que se fazia junto, mas que agora não há mais tempo.



Imagem 4. Priscila Leonel. 2021, terracota com engobe, 22x7cm. Acervo da autora

Durante muito tempo, a história da cultura negra ficou silenciada no Brasil. Não se pesquisava, não escrevia-se e a cultura da memória oral foi sendo esquecida. A TV foi tomando conta do tempo da família e depois a internet. Essas tantas histórias que não foram ditas, deixam marcas, deixam vazios, abalam a identidade, a segurança do indivíduo, tornando cada vez mais contundente o entendimento da sociedade e das relações que perpassam o corpo da artista descendente afro-indígena. Não por acaso, a força poética que passa por suas mãos e constrói uma boneca está nas observações feitas pela artista, nas narrativas da vida e na memória. Adélia Borges (2011, p. 204) afirma que o objeto feito à mão,



Têm a beleza da imperfeição - ou a 'boniteza torta' de que falava a escritora Cecília Meireles. Envelhecem com dignidade, podendo permanecer ao nosso lado por toda a vida. Eles nos contam de um lugar preciso, onde foram feitos por pessoas concretas. São honestos, confiáveis. Transmitem cultura, memória. Trazem um sentido de pertencimento.

A produção de significados simbólicos e imagéticos imbricados no fazer bonecas é parte do processo de imaginação, memórias fragmentadas e das referências socioculturais que asseguram os cruzamentos entre o processo criativo e a reflexão teórica. Ao me debruçar sobre essas construções, perscruto o reconhecimento da memória como norteador de poéticas artísticas contemporâneas.

MUSEU E A BUSCA POR PERTENCIMENTO

A ideia de museu, memória e patrimônio instigam a arte contemporânea, germinando a ideia de reencontro; estar mais próxima dos museus poderia ser uma oportunidade de compreender-me; visitar esses espaços para melhor conhecer-me.

Não raro, ao lançar-me nesses percursos, lembrava-me de caminhos esquecidos, percorridos no passado de mãos dadas com a minha mãe, na infância, quando ela me levava ao oftalmologista, toda semana, para um tratamento, pois minha visão no olho direito é severamente baixa. O descolamento era realizado de metrô por São Paulo. Sempre que passávamos pela estação Sé, ela levava-me para fazer cócegas no pé de uma estátua, que ainda está lá. Passei muitas vezes por essa mesma estação para ir a museus, e lembrava-me da minha mãe, fui percebendo-me já crescida, percebendo que essas evoluções também se deram na cidade. A memória que eu tinha dos espaços foi reaparecendo por meio das propostas de visitas, apesar de não ser parte do planejamento e do foco do projeto. Mesmo assim, reafirmou-se a ideia de pertencimento, uma tentativa de legitimar um espaço.

Observando essas imagens, com suas construções simbólicas, a partir de memórias, trago Eclea Bosi (1994, p. 459), que afirma que uma pessoa vai



misturando sua narrativa memorialista, com estilizações das pessoas e das situações envolvidas, sempre com uma crítica ideológica associada.

A desterritorialização desorganizou-me, mas trouxe uma discussão sobre a concepção do que é espaço e as mudanças que geram rupturas na cartografia afetiva. São verdadeiros mapas de memórias, relações, vivências, em que alguns elementos se misturam, desconfiguram e até podem ser apagados, dependendo do peso que essa lembrança configura ao sujeito. Segundo Halbwachs (1990), ao lembrar do passado, o sujeito não está descansando, ele está se ocupando atentamente e conscientemente do próprio passado, da substância da sua vida.

Durante muito tempo, achei que essa questão de guardar “reliquias” era algo muito pessoal, talvez um distúrbio em me apegar a um passado, nostalgias ou algum tipo de fetichismo, mas na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, durante uma visita à livraria instalada próxima ao café, deparei-me com um livro Coleções de Artistas (2017), de Nessia Leonzini, no qual a autora afirma que o ato de colecionar é assim como um processo de criação artística. Quase como uma obsessão, que pode vir na vida adulta, mas também pode já estar lá, desde a infância. A pesquisadora ficava instigada sobre como alguns artistas amavam cenas do passado, guardadas como preciosidades através de objetos, elementos que poderiam denunciar muito da sua linguagem artística. Nesse momento, vi que não estava mais sozinha com a minha obsessão.

Cito entre alguns artistas pesquisados por Leonzini (2017) e que tinham coleções que revelavam muito de seu trabalho, como a coleção de cookie jars, de Andy Warhol, a artista Anna Bella Geiger, que tem uma extensa coleção de garrafas azuis muito distintas e que são o oposto de sua obra, a qual é extremamente rígida; ou Paulo Bruscky, que apreciava e guardava coisas ordinárias para depois fazer assemblages com elas; e a artista Rocheli Costi, que possui muitos carimbos em suas gavetas e deles depois faz ampliações em fotografias.

Enfim, Leonzini (2017) afirma que a característica que permeia as diversas coleções de artistas é uma íntima relação cúmplice entre o possuidor e seus objetos. Dessa revelação também posso apontar o trabalho de Orhan Pamuk, no livro O Museu da Inocência, onde cria um romance fictício o qual deriva um museu para



contar essa história. Nesse museu há peças referentes à história do livro, cuja personagem principal guardava objetos que secretamente surrupiava de sua amada para lembrar dela, já que o romance era muito conturbado por questões sociais da época. No livro, a personagem principal deliciava-se quando estava sozinha com as peças, como um fetichismo. Relacionava-se com elas, admirava, tocava de forma sensual, como se as peças fossem realmente uma representação de sua amada. Esse Museu da Inocência foi construído de verdade pelo autor após ganhar o prêmio Nobel por sua escrita. Sendo assim, ele é um museu baseado na história de uma pessoa comum ou, mais especificamente, de uma pessoa comum imaginada. Muitos consideram que este museu, hoje ponto turístico em Istambul, é representativo de um modo de vida da década de 70, na Turquia, momento histórico de onde se passava o romance. Alguns artistas também discutiram a necessidade de trazer para a obra a potência que os museus possuem enquanto guardadores de coleções, que está na memória, na curadoria de elementos da vida, no guardar, ressignificar e apresentar. Dessa forma, tem surgido como interesse de alguns artistas o lançamento nesse campo da memória, chegando à ideia de museu. Dentre eles, vale destacar o trabalho recente de Rosa Barba, artista italiana da fotografia e do cinema que estava na 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva (2016). Sua instalação chamava-se White Museum (São Paulo) [Museu Branco (São Paulo)] (2010-2016), e era uma projeção de luz branca sobre a rampa de entrada do Pavilhão da Bienal. Além disso, a projeção era feita por um projetor antigo (peça de museu?), instalado de forma bem visível. Essa artista trabalhou a ideia de colocar os visitantes como acervo do museu criado por ela. Que museu seria esse e por que um museu? Stuart Hall (2005) aborda a questão da identidade cultural na pós-modernidade e justifica a paixão pelos museus e instituições mais “antigas” como anseios do sujeito da pós-modernidade, que busca suas raízes na tradição ao mesmo tempo em que anseia pelo novo. Nessa conexão histórica têm aparecido artistas buscando-se e trazendo críticas sobre o processo museológico dentro da produção artística. Também organiza-se nesse alicerce do museu, a artista portuguesa Cristina Ataíde, que tem trabalhado o tema do resgate da memória, inclusive em uma exposição Geografias-nosso lugar é o caminho, que fez no Brasil,



em março de 2017, no Sesc Santos. Como parte da pesquisa e da produção artística, Cristina visitou comunidades que moram nos morros da cidade de Santos e, no percurso, foi recolhendo elementos perdidos ou abandonados no chão. Também recebeu presentes das moradoras mais antigas, em cada casa que visitou. Desses materiais, ela construiu sua obra a partir da historiografia na arte, da genealogia do lugar e da memória dos afetos. Sua obra se apresenta com frescor através da construção de uma instalação artística que se constrói na memória viva. Orhan Pamuk (2012) afirma, no catálogo do museu, que não precisamos mais de museus que tentam construir narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, Estado, nação, tribo ou espécie. Todos sabem que as histórias ordinárias e cotidianas de indivíduos são mais ricas, humanas e vivas (PAMUK, 2012, p. 17). Talvez esse

seja um desafio para os museus: criar um acervo das histórias consideradas banais. Seria uma delicadeza com o ser humano.

Durante a escrita da minha dissertação de mestrado, intitulada 40 Museus em 40 Semanas - Um encontro com a Mediação Cultural, deparei-me com Rafaela Cardeal, que escreveu sua dissertação “A visita ao museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto” (defendida na UFRJ, em 2016). Fiz questão de trazê-la novamente aqui nesta tese, pois, neste texto, ela tem como objeto de estudo a interpretação do livro Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto, lançado em 1975. Cardeal (2016, p. 4) propõe-se a demonstrar que o livro é entendido como museu e que preconiza o objetivo teórico primordial da poética cabralina: dar a ver. A visita ao livro-museu possui uma exposição das ideias fixas que compõem o universo poético de João Cabral. A proposta do poeta era que seu livro fosse uma visita a um museu, seu museu.

Como poderia haver tamanha afinidade entre João Cabral de Melo Neto e eu? Que busca foi essa do artista em criar um espaço de “dar a ver”? Sobre esse livro, os críticos apontam que há maior variedade de temas do que era o costume do poeta. Essa afirmação me leva a imaginar que ideias de museu pairavam sobre ele, com uma consciência de si, como curador e artista de um museu dele mesmo. Havia ali uma vontade de guardar e de expor sua produção que remete à ideia de museu.



João Cabral de Melo Neto não esperou que o outro lhe dissesse o que era importante em sua obra.

Posso dizer que dentro do ateliê fui concebendo em processos artísticos um pequeno museu, o qual vou configurando. Posso, então, ser artista e curadora desse acervo e dessas configurações. A museologia atravessou minha história. Estive nos últimos 17 anos a pesquisar museus (desde a iniciação científica, na primeira graduação, em 2007 até agora), as relações desse espaço e tudo que ele representa para as pessoas. Foi nesse meio de caminho que percebi como os museus me fizeram refletir sobre a minha vida, minhas relações e experiências. Comecei, então, a sentir anseio pela busca de minhas raízes, até mesmo verificar de onde vinha a ideia de gosto estético.

Essa perspectiva fala de tantas avós negras que vieram para São Paulo há muitos anos e que não têm sua história representada nos museus. Essa falta de espaço de representatividade, de alguma forma, enfraquece as relações de identidade de tantas netas como eu, nascidas e habitantes das cidades paulistas. Talvez essa busca incessante por lugar tenha me feito mudar tantas vezes de cidade, de bairro, de casa. “A provocação reside em ter se tomado alvo do olhar, em transformar a passividade em atividade estridente” (LEMOS, 2013, p. 200-201).

Se a gente não se cura, a gente adocece. Se não curamos, não nos organizamos internamente, tentamos transferir para o exterior essas desordens ou buscar incessantes organizações. No museu, os objetos estão lá amontoados, parecem até que não fazem muito sentido quando estão juntos, mas só precisamos olhar para eles.

O museu pode ter este papel de retirar uma peça de seu uso cotidiano e colocá-la em local de destaque para transfigurar o seu significado, como temos feito em arte, desde Duchamp, com sua obra Fonte, em 1917, por exemplo. Chamo a atenção sobre esse aspecto, pois as bonecas e meu pequeno Museu dos Afetos podem ser essa bagunça precisando ser organizada, pedindo um olhar mais atento, mais reflexivo.

Percebi que havia algo a mais nessa sistematização de objetos e que se transmutava em prática artística, sendo um método de selecionar e organizar as



referências, as imagens, os materiais compondo obras com questões mais profundas, além da simples lógica de colecionar afinidades. Há uma ação de observar e reencenar elementos do cotidiano e fragmentos do passado, desdobrando em um arquivo tanto pessoal quanto universal que não pode ser esquecido. Essa prática remete à própria atividade em relação aos museus, os quais não carregam um acervo múltiplo. Assim a artista constrói no presente seu próprio acervo, em formato de proposição artística. Para Bosi (1994, p. 417), “Quando as marés de nossa memória já roeram as vigas, o fato deriva ao sabor das correntezas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discuto uma arte com uma poética que possui relação com a minha identidade cultural. Busco onde estão minhas raízes, idealizando encontrar um museu que me contasse. Não o encontrei. Tive que vasculhar outros caminhos. Este Museu dos Afetos não pretende ser um espaço de fetiche ou santificação das histórias familiares, pelo contrário, é um ambiente de briga por espaço na sociedade, um entre-lugar. Esse espaço simbólico, em sua própria existência, é um discurso do despertar do olhar, reconhecimento e aceitação do valor do outro. Um convite à reflexão sobre paradigmas da existência humana. Em consonância ao movimento crescente e genuíno do olhar para as relações, os afetos e as memórias, como potência para arte. Cada obra aguça uma discussão profunda sobre possíveis formas de ser e estar no mundo.

Esse caminho de vasculhar os territórios do passado, do não-dito e do não-reconhecido na arte é difícil. Houve resistências pessoais, internas, de não querer dizer tudo. Muitas vezes, admitir que algo não foi como idealizado e que o próprio planejamento era incerto, mas que, no entanto, com o assentamento das ideias, notei o quanto essas experiências que não deram certo (a meu ver) também foram instigantes e que elas despertaram mais questões e impeliram-me a querer entender as formas que a arte pode ocupar no mundo.



Compreendi que pensar museus e sua relação com a ancestralidade negra é um caminho tortuoso, mesmo que cheio de afetos, pois está intimamente ligado com um processo histórico, político e geográfico, além de cultural e social. E que fazer essas incursões através da arte da modelagem do barro, pode ser um caminho seguro, e acolhedor.

REFERÊNCIAS

- AUGE, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, ISBN: 8530802918, 1994.
- BHABHA, Homi. O local da Cultura. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2001.
- BORGES, Adélia. Design + Artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo, SP: Editora Terceiro Nome, 2011.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- CARDEAL, Rafaela. A visita ao museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto. 2016. 118f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- DEWEY, John. Cómo pensamos: la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo. Barcelona: Paidós, 2007.
- DEWEY, John. Tendo uma experiência. In: DEWEY, John. A Arte Como Experiência. Trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010. p. 109-143.
- HALBWACHS, Maurice. A Memória coletiva. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, SP: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2005.
- HANCIAU, Nubia Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. Conceitos de literatura e cultura. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF; Niterói: EdUFF, 2005. p. 215-141.
- LEMOS, Beatriz (org.). Marcia X. Trad. Thais Medeiros e Mark Phillip. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.
- LEONZINI, Nessia. Coleções de Artistas. 1ª Edição, BEÍ Editora. ISBN: 978-85-7850-148-8, 2017.
- PAMUK, Orhan. O museu da inocência. Trad. Sergio Flaksman, ed. Companhia das Letras, 2012.
- RIGUINI, Renata Damiano; MARCOS, Cristina Moreira. Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora. Revista de Psicanálise da SPPA, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 135-154, abr. 2017



SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2000. p. 9-26

Priscila Leonel de Medeiros Pereira

Docente da graduação e da pós-graduação em Artes Visuais, da UNESP. Possui Pós-Doutorado em Arte e Cerâmica, pela ECA-USP (2023). Mestre e Doutora em Artes, pelo Instituto de Artes da UNESP (2017), Especialista em História e Cultura Afro-Brasileira (2020). Possui Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais pelo IA/UNESP (2015). Bacharel em Marketing (2011) e em Pedagogia (2019) pela USP. Atualmente, é Coordenadora do Programa de Extensão NUPE - Núcleo Negro para Pesquisa e Extensão da UNESP, de Bauru, e coordena o Projeto de Extensão Principia - Cursinho Pré-Vestibular da UNESP. É líder do Grupo de Pesquisa EGUNGUN: Ancestralidades, Cerâmica e Decolonialidade na Arte e na Educação. Tem experiência na área de Artes, Ancestralidade e Decolonialidade, atuando principalmente nos seguintes temas: cerâmica, memória, arte afrodescendente, arte-educação, decolonialidade e mediação cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5408235474739184>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8563-443X>

Submissão: 29/11/2024

Aprovação: 08/01/2025





ACORPAR: DEMARCAÇÕES A PARTIR DAS NARRATIVAS DE UM CORPO FEMININO EM TRÂNSITO PELO TERRITÓRIO

ACORPAR: DEMARCIONES A PARTIR DE LAS NARRATIVAS DE UN CUERPO FEMININO EN TRANSITO POR EL TERRITÓRIO

Profª Drª Catuscia Bordin Dotto, UFRGS/IFSUL
catuscia_sm@yahoo.com.br
Profª Drª Teresinha Barachini, UFRGS
tete.barachini@ufrgs.br

Resumo: Este artigo apresenta o trabalho *Acorpar I* que realizei em Honduras no ano de 2023, o qual faz parte de uma série de trabalhos denominada *Monumentos para um feminino violado* que venho realizando pelos territórios nos quais me desloco. Tais trabalhos são antimonumentos que demarcam a violência de gênero presenciada por mim nesses territórios, e se articulam a partir da experiência do corpo feminino que os propõe. Através da narrativa que remonta a existência efêmera de *Acorpar I*, proponho transformar a singularidade da experiência violada em corpo de luta coletiva.

Palavras-chave: Arte feminista. Antimonumento. Arte e Espaço Público.

Resumen: Este artículo presenta el trabajo *Acorpar I* que realicé en Honduras en el año 2023, el cual forma parte de una serie de trabajos los que denomino *Monumentos para un feminino violado* que vengo realizando a lo largo de los territorios en los que viajo. Tales obras son antimonumentos que demarcan la violencia de género que presencio en estos territorios, y se articulan a partir de la experiencia del cuerpo femenino que las propone. A través de la narrativa que se remonta a la existencia efímera de *Acorpar I*, propongo transformar la singularidad de la experiencia vulnerada en un cuerpo de lucha colectiva.

Palabras clave: Arte feminista. Antimonumento. Arte y Espacio Público.

Muito cedo nós, mulheres, aprendemos que nem todos os espaços são pertinentes à nossa presença, que ao nosso corpo não é permitida a liberdade de transitar livremente, e se o fizer, será com medo. É sobre a insistência nesse livre circular pelo território, o medo e as reações que ele provoca, que se constrói a narrativa deste trabalho.



Assim que cheguei a porta do aeroporto de San Pedro Sula, uma das cidades mais importantes de Honduras¹, já fui abordada por um taxista. Cena comum em qualquer aeroporto, ao menos na América Latina. O incomum foram os vinte minutos, que se prolongaram, até o hotel onde me hospedaria no centro da cidade. O taxista, interrogando muitas coisas, as quais eu respondia com receio, em um misto de desconfiança, mas também sem saber se era por “simpatia” da cultura local. Nós mulheres, em geral, demoramos a nos dar conta que estamos sendo assediadas, pois sempre temos, involuntariamente, o receio de cometer o que a sociedade historicamente nos acusou: “estamos exagerando”. Precisei enfatizar que queria chegar o mais rápido possível ao meu destino quando o taxista, que já havia me convidado para comer uma *baleada*² no caminho e obtive minha recusa, parou o carro, desceu e retornou com duas cervejas, convite ao qual recusei dizendo que não bebia; ele bebeu enquanto dirigia. Cheguei ao hotel com um incisivo convite para sair “a bailar” naquela noite, depois de fingir que anotava o celular do homem, e prometer que lhe enviaria meu contato. Parece simples observar esta situação de uma perspectiva externa e insinuar que fui permissiva. Ao escrever eu mesma penso: ‘por que não reagi de maneira mais incisiva?’. Porém, tais abordagens sempre são desconcertantes, e ser a recém-chegada em um país desconhecido, para uma mulher que viaja sozinha, nos torna vulneráveis.

Acorpar I (2023) é uma proposta que realizo durante esta viagem. O trabalho, que consiste em uma demarcação de caráter efêmero no espaço público, acontece como reação ao experimentar esse espaço enquanto corpo feminino que percorre sozinho pelo território. O termo “acorpar”, que o identifica, é uma apropriação do movimento de luta das mulheres hondurenhas: “O conceito de ‘acorpar’ é colocar seu corpo à frente da outra, é uma prática que nós temos. Dentro da assembleia, uma das prioridades é não deixar sozinhas umas às outras, nos acompanharmos, é isso:

¹ Viajo para Honduras em junho de 2023 para participar do I Guancasco Internacional de Escultores, na cidade de San Nicolás. Durante o evento realizei uma escultura em mármore da Série Germinares. A participação nesse evento foi por convite e a organização financiou os custos de deslocamento e execução da peça. Link para a página do evento: https://www.facebook.com/profile.php?id=100091677527909&locale=pt_BR

² Comida típica do país que consiste em uma massa fina recheada.



acorparmos” (MARTÍNEZ, 2022, p. 143). Portanto, narrar a experiência singular quanto corpo feminino em trânsito no espaço público, evidenciando a violência a qual ficamos expostas, significa endossar a narrativa de todos os corpos femininos que desejam circular livremente.



Imagem 01: Catuscia Dotto. *Monumento III, E hoje estamos sozinhas aqui!* - *Série Monumentos para um feminino violado*, 2021. Réplica em gesso do seio da artista nas mãos das mulheres que me acompanharam na expedição de instauração do monumento. Cume do Morro Botucarái – Candelária–RS. Foto: Catuscia Dotto





Imagem 02: Catiúscia Dotto. *Monumento III, E hoje estamos sozinhas aqui!* - *Série Monumentos para um feminino violado*, 2021. Morro Botucará, Candelária-RS. Foto: Catiúscia Dotto

Acorpar I (2023) faz parte da *Série Monumentos para um feminino violado*, a qual venho desenvolvendo desde o ano de 2021. Este projeto consiste em demarcar a violência simbólica sofrida pelo feminino existir no território por onde transito. Para tal, utilizo réplicas realizadas em gesso do meu próprio seio, elemento com o qual instauro monumentos os quais pretendem flexionar discussões a respeito da existência feminina em uma sociedade patriarcal, ao mesmo tempo, em que questionam a própria ideia de monumento como um elemento representativo do sistema patriarcal.





Imagem 03: Catiuscia Dotto. "*Acorpar I*" - Série Monumentos para um feminino violado, 2023. Sequência de imagens capturadas do vídeo que registra a ação de instauração/destruição do monumento. São Pedro Sula, Honduras

Três dias após chegar na cidade de São Pedro Sula, Honduras, caminho pela rua antes mesmo que a cidade tivesse acordado por completo. Carrego na mochila o pequeno seio de gesso e busco um lugar seguro para realizar o trabalho. A experiência que me movimenta é uma reação ao assédio masculino ao qual estive exposta desde minha chegada. Nunca havia me sentido tão violada quanto senti em Honduras, especialmente nos primeiros dias. Foram poucas horas naquele território para que meu corpo, incomodado, desejasse uma fuga. Senti que não era permitida quietude para um corpo feminino que se move pela cidade de São Pedro Sula, o que me leva a refletir sobre o quanto é complexo existir como mulher em alguns territórios mais que em outros. De dentro dos carros, do fundo de terrenos, de cima de motos, de todos os lugares originam-se olhares e verbalizam-se vontades que alcançam meu corpo como ameaça. Medo foi a palavra que designou meus sentimentos naqueles primeiros dias.



A dignidade de existir desaparece, pois eles estão em todos os lados, e ali são donos do espaço público no qual ousei andar sozinha³.

Ao contrário das demais propostas da *Série Monumentos para um feminino violado*⁴, em *Acorpar I (2023)* a ação de instauração é também de destruição, quando posiciono o objeto de gesso no local escolhido para instaurar este monumento, acabo sendo movida pelo desejo de destruí-lo. A instauração desse objeto também acontece como um ritual de expurgo de toda a violência que havia experimentado: apedrejo o pequeno seio até o fazer em pedaços tão pronto o depósito em uma das ruas da cidade (fig. 4).



³ Ressalto aqui que as experiências que trago são pessoais e, portanto, não pretendem generalizar uma cultura ou um país. Falo a partir da minha perspectiva de mulher que percorre sozinha esses territórios. Tampouco afirmo que tais experiências ocorram com todas as mulheres. Mas sei que as senti, e que preciso falar sobre elas.

⁴ Os trabalhos anteriores da *Série* consistem na instauração do monumento, ou seja, o seio de gesso é alocado no lugar onde defino que o trabalho deve acontecer.

Revista Encanterias, Macapá, v. 01, n. 01./ p.44-56 abril de 2025. ACORPAR: DEMARCAÇÕES A PARTIR DAS NARRATIVAS DE UM CORPO FEMININO EM TRÂNSITO PELO TERRITÓRIO. Prof^a Dr^a Catiúscia Bordin Dotto. Prof^a Dr^a Teresinha Barachini



Imagem 04: Catuscia Dotto. "Acorpar I" - Série Monumentos para um feminino violado, 2023. São Pedro Sula, Honduras



Imagem 05: Catuscia Dotto. *Acorpar I*. Vista do monumento após a ação de instauração e destruição, San Pedro Sula, Honduras, 2023.



Imagem 06: Catuscia Dotto. *Acorpar I*. Vista geral do monumento após a ação de instauração e destruição, San Pedro Sula, Honduras, 2023.

Laura Sito (2021) nos confirma que os espaços urbanos, em geral, não são pensados por mulheres e muito menos para mulheres; refletem e são constituídos a partir de relações de poder:

No que se refere às questões de gênero mais estruturais da cidade, podemos pensar que as arquiteturas urbanas são baseadas na estética masculina, como em praças e parques públicos; que não são projetadas por um viés de segurança para as mulheres, como acontece com o transporte público lotado; que muitos lugares facilitam a prática do assédio sexual, como as ruas sem iluminação e a falta de segurança pública” (SITO E FELIX, 2021, p. 18)

As cidades não são espaços seguros para as mulheres, embora sejamos as que mais transitam por seu território. Uma pesquisa realizada pelo Instituto Patrícia Galvão e divulgada em setembro de 2024 confirma essa realidade comprovando que 80% das mulheres brasileiras sentem muito medo ao se deslocar pelo espaço urbano e que 44% dessas mulheres já foram vítimas de olhares insistentes ou de cantadas inconvenientes⁵.

Acorpar I (2023) acontece carregado de metáforas dessa violência a que estamos expostas ao transitar pelo espaço urbano. Ao realizar este trabalho acabo, involuntariamente, por reproduzir os cenários mais recorrentes dessa violência: escolho uma calçada cheia de escombros, restos de abandono, onde algo mais será abandonado. Deposito o pequeno e frágil seio de gesso, com cuidado o coloco no chão, movida pelo desejo misturado com a pressa de ter esse desejo saciado; tão pronto essa ação termina e sou envolvida pelos sentimentos mais brutais: com uma pedra que encontro ali mesmo, naquele cenário, transformo em pedaços o seio de gesso. Mas quem eu feri na tentativa de golpear aqueles que me violentaram? Acabo

⁵ Disponível em:

<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/80-das-mulheres-brasileiras-declaram-se-ntir-muito-medo-de-sofrer-violencia-quando-se-deslocam-pela-cidade/>



de atacar violentamente o duplo do meu próprio corpo. O ato de instaurar o monumento aqui aconteceu como vinha sendo realizado nos trabalhos anteriores da Série, busca demarcar uma violência simbólica. Mas aqui a ação de destruir se confunde com a de mutilar. Procurei um lugar escondido para me mutilar: sim, é como se a ação fosse um autoflagelo, algo que fazemos diariamente por sermos mulheres. Acabamos diariamente nos privando, deixando de fazer e de ser, nos autoflagelando no medo que a gente sente. Vamos deixando, aos poucos, de existir, como se existir plenamente não nos pertencesse.

Acorpar I (2023) é um trabalho efêmero. Existe apenas através dos registros que realizo e da narrativa que se desdobra. É proposto como monumento, embora seja o uso deste termo um jogo irônico que pretendo em relação ao conceito de monumento. A monumentalidade deste seio realizado em gesso que é destruído pela própria artista exatamente no ato em que é instituído está na discussão que pretende provocar. *Acorpar I*(2023) trata das relações entre o corpo feminino e o espaço público, justamente a partir da experiência de um corpo feminino.

A efemeridade do gesso, considerado na tradição da escultura um “material de passagem” pretende contrapor a ideia de permanência presente no conceito de monumento. Em *Monumento Mínimo* (2003) a artista Nele Azevedo transita pela mesma discussão, quando dispõe no espaço público pequenas figuras humanas realizadas em gelo, as quais acabam por derreter totalmente tão logo são publicamente apresentadas:

Busquei uma conciliação entre a esfera pública e a esfera privada, entre o eu subjetivo e a cidade. Subverti uma a uma as características dos monumentos oficiais diretamente ligados ao poder. A escala é mínima, daí o nome Monumento Mínimo. Não há pedestal nem hierarquia, a homenagem é dirigida aos anônimos, às pessoas comuns e os corpos desaparecem na cidade em uma experiência compartilhada. A memória fica inscrita no sujeito que viu e registrada em fotografias e vídeos. É, portanto, um antimonumento. (AZEVEDO,2021 p. 16)



Essa horizontalidade proposta por Azevedo está presente em meu trabalho. *Acorpar I (2023)* não pretende a “ereção” de um monumento; pelo contrário, subverte sua tradicional existência imponente e busca acontecer não no objeto em si, mas no que ele evoca. Se determina por uma narrativa dialógica ao encontro do que Sheikh (2004, s/p) determina como antimonumentos: “ocorrências, campos de força ou lugares para reflexão ao invés de afirmação, para linhas de fuga ao invés de linhas de poder”. E o que este objeto evoca se encontra com o conceito de “ativismo” proposto por Felshin (1995, s/p), pois não corrobora com as representações elitistas do conflito excludente do espaço público, mas pretende ecoar as vozes de sujeitos excluídos nessa disputa de território. Pretende apresentar no espaço público o discurso e a existência dos sujeitos “indesejáveis”, propondo-o como um espaço onde a pluralidade relacione-se politicamente “livre de privilégios absolutistas”. Segundo Seligman- Silva (2016, p 51), os antimonumentos correspondem a um desejo de recordar de modo ativo o passado que é doloroso “nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação.” O autor reforça a força do antimonumento em seu discurso e na discussão que provoca a partir da memória: “Eles abandonam a retórica da memória escrita em pedra para sempre e optam por matérias e rituais mais efêmeros, apostando justamente na força das palavras e dos gestos, mais do que no poder das representações bélicas” (SELIGMAN-SILVA, 2016, p. 51) e por fim, define sua potência em serem trabalhos de ativismo, “que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência.”, trabalhos que a partir da dor da memória pretendem resiliência no lugar na permanência tradicional dos monumentos.

A narrativa construída a partir de *Acorpar I (2023)* deixa explícito e demarca a experiência de uma voz singular feminina e se estrutura na importância, segundo Corrêa, de que essas experiências sejam registradas para que outras mulheres compreendam que as violências das quais são vítimas são coletivas.



[...] tirar do escuro as experiências das mulheres é revelar por dentro as estruturas sociais que oprimem meninas e mulheres no mundo. Quando dizemos o que sentimos e pelo que passamos, nossa existência se legitima e fica impossível ignorar as falhas de um sistema que ainda proíbe (ou tenta proibir) nosso desejo, o nosso prazer, o nosso sustento e a nossa indignação”. (CORRÊA, 2022, p. 12)

Ou seja, ao pontuar a minha experiência como algo que não deve ser naturalizado, outras mulheres poderão se identificar, e assim reivindicar a liberdade de seus corpos se moverem em segurança e tranquilidade. Para a autora “a experiência de uma mulher, quando verbalizada, pode iluminar pontos cegos que nos impedem de enxergar com clareza as dores que sofremos e o fato de que elas não têm origem em nós” (CORRÊA, 2022, p. 13). E segue afirmando que a origem dessas dores, em geral, encontra-se na forma como somos tratadas na sociedade, em pequenos atos diários que nos subestimam e nos silenciam e que, por sua vez, são considerados naturais. Para bell hooks (2019, p. 265) “o ato de falar é uma forma da mulher chegar ao poder”, mas, ao mesmo tempo, a autora questiona o teor deste discurso: “Quem está ouvindo e o que escutam?”. Ao tempo em que questiona, retomando a ideia de que as vozes femininas sempre foram silenciadas e nossas narrativas, por muito tempo, permaneceram inferiorizadas, hooks confirma que devemos “contar nossas histórias e nos envolvermos na discussão feminista” pois:

[...] encontrar a voz é um ato de resistência. Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeitos é que nós podemos falar (HOOKS, 2019, p.45)

O ato de encontrarmos nossa voz e escutarmos o que nós, mulheres, temos a dizer é uma das principais ferramentas do movimento feminista que acaba conduzindo, segundo a autora “uma maneira de, pela primeira vez mulheres falarem sobre os seus sofrimentos, suas angústias pessoais, sua amargura e até sobre o ódio profundo”:

Por fim, o trabalho evoca, a partir da minha narrativa quanto corpo feminino que se movimenta pelo território, a experiência dos “corpos femininos comuns”



considerando Corrêa (2022, p. 27) quando menciona que “A história de cada mulher não é feita apenas das vitoriosas, mas principalmente daquelas que ficaram para trás”. *Acorpar I* (2023) pretende ser a voz de todas aquelas que foram silenciadas desejando que possam elas “[...] viver também através dos nossos corpos. [...] Corpos que repetem. Corpos que não esquecem jamais.” (CORRÊA, 2022, p. 28). Existe aqui a concepção de evocar o coletivo; em meu trabalho eu convoco, a partir da reação às violências sentidas através de meu corpo, o levante da voz do feminino quanto corpo coletivo.

Desejo acorpar.

Referências

AZEVEDO, Nele, **Monumentos, esculturas e ações no espaço público**, in Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, v. 93, n. 1 (abr.-jun. 2021) / Coordenação editorial José Márcio Barros... [et al]. – Belo Horizonte, MG: Observatório da Diversidade Cultural, 2021.

CORRÊA, Renata, **Monumento para a mulher desconhecida: ensaios íntimos sobre o feminino**, 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

FELSHIN, Nina. Introduction. In: Felshin (org.). **But is it art? The spirit of art as activism**. Bay Press : Seattle, 1995.

hooks, bell, **Erguer a Voz - Pensar como feminista, pensar como negra**, São Paulo, Editora Elefante, 2019.

MARTÍNEZ, Josefina L. **Nós mulheres, o proletariado – Greves de mulheres trabalhadoras ontem e hoje**. Trad. Luciana Vizzoto, São Paulo: Associação Operário Olavo Hansen, 2022.

SITO, Laura e FELIX, Mariana (org), **E se as cidades fossem pensadas por mulheres**. Porto Alegre: Zouk, 2021

SELIGMANN-SILVA, Marcio, **Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência**. Psicologia USP, 27(1), 49-60, 2016 . Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150011>. Acesso em 12/07/2021.



SHEIKH, Simon. **Planes of immanence, or The form of ideas: Notes on the (anti)Monuments of Thomas Hirschhorn**. Afterall, 9, 2004.

Minibio:

Catiuscia Bordin Dotto

Escultora, pesquisadora e Professora EBTT - Artes do IFSUL - Campus Camaquã. Sua investigação poética permeia o feminino, cujo transitar pelo território confere uma nova percepção do (ser)feminino, a qual se traduz no trabalho recente da artista e que materializa em sua poética as inquietações sobre habitar um corpo feminino na arte e na sociedade contemporânea.

Teresinha Barachini

Artista, pesquisadora e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFRGS), na linha de pesquisa Poéticas de Processos Híbridos (2020) como professora e orientadora de mestrado e doutorado e participa do projeto de MINTER e DINTER com a Universidade Federal do Amazonas. Atualmente é Coordenadora do PPGAV - UFRGS. Como líder do Grupo de Pesquisa Objeto e Multimídia-CNPq.



ANTROPOLOGIA VISUAL E ESPAÇOS PERIFÉRICOS DA CIDADE DE MACAPÁ, AMAPÁ: OCUPAÇÕES, DIREITO À CIDADE E DISPUTAS TERRITORIAIS

VISUAL ANTHROPOLOGY AND PERIPHERAL SPACES IN THE CITY OF MACAPÁ, AMAPÁ: OCCUPATIONS, THE RIGHT TO THE CITY AND TERRITORIAL DISPUTES

Edmundo Simão Matos dos Santos¹
Luciano Magnus de Araújo²

RESUMO

A presente pesquisa teve como proposta mapear, registrar e compreender as modalidades de usos dos espaços urbanos da cidade de Macapá, Amapá, a partir da perspectiva das discussões sobre o direito à cidade, de registros fotográficos e audiovisuais, observando e problematizando como o recurso das ocupações é desenvolvido. Ocupar pode ser um ato deliberado pela carência, mas pode ser também explorado sob a perspectiva de quem está, ainda que a partir reconhecimentos dos documentos oficiais, situado num ponto específico do espaço urbano, construindo lugar de morada e habitação. A carência de um equipamento de habitação pode ser um dos indicadores de estar ali sem o aval das instituições de Estado, das ocupações ditas invasões; no entanto, ocupar um espaço, pode ser ampliado e entendido como um ato político sobre os usos dos espaços, ainda que as representações desses atos venham a ocupar as zonas periféricas, ou mais distantes de um centro, da cidade com a força do capital de alguns grupos ou por força das necessidades básicas como característica de um indicador de cidadania não resolvido. Os processos metodológicos para desenvolvimento da presente pesquisa estão situados, dentre outras referências apontadas ao longo do texto, no trabalho etnográfico com usos de recursos visuais, a partir do aporte da antropologia visual (Andrade, 2002) e da etnografia de rua (Eckert; Rocha, 2013). A dinâmica da pesquisa encaminha identificar alguns espaços periféricos da cidade de Macapá, atualizando o próprio conceito do que é periferia e centro (Ritter; Firkowski, 2009). Em termos de resultados e conclusões, respectivamente, observamos nos registros fotográficos as disparidades sobre as ocupações dos espaços urbanos periféricos. As fachadas das habitações e a própria área no entornadas redidências demonstram ser indicadores importantes para problematizações sobre quem ocupa, como ocupa, como significa o espaço urbano. E nesse sentido o recurso visual repercute como meio instigante para se pensar a disputas sobre a cidade em termos históricos, estruturais, políticos e antropológicos sobre a cidade.

Palavras-Chave: ocupação; direito à cidade; antropologia visual.

ABSTRACT

This research aimed to map, record and understand the types of uses of urban spaces in the city of Macapá, Amapá, from the perspective of discussions on the right to the city, photographic

¹ Graduando em Licenciatura em Sociologia, Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: edmundosimao.ap@gmail.com Membro do NAIMI-UNIFAP.

² Antropólogo, mestre em Ciências Sociais. Docente da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Coordenador do Núcleo de Estudo e Pesquisas em Antropologia Visual, da Imagem e Som, Memória e Identidades (NAIMI-UNIFAP). Site: <https://naimi-unifap.blogspot.com/> E-mail: proflucianounifap@gmail.com



and audiovisual records, observing and problematizing how the resource of occupations is developed. Occupying can be a deliberate act due to need, but it can also be explored from the perspective of those who are, even based on official document recognition, located in a specific point of the urban space, building a place of residence and habitation. The lack of housing equipment can be one of the indicators of being there without the approval of state institutions, of occupations called invasions; however, occupying a space can be expanded and understood as a political act regarding the uses of spaces, even if the representations of these acts come to occupy the peripheral areas, or those further away from a city center, with the force of the capital of some groups or by force of basic needs as a characteristic of an unresolved indicator of citizenship. The methodological processes for developing this research are situated, among other references mentioned throughout the text, in ethnographic work using visual resources, based on the contribution of visual anthropology (Andrade, 2002) and street ethnography (Eckert; Rocha, 2013). The dynamics of the research aim to identify some peripheral spaces in the city of Macapá, updating the very concept of what is periphery and center (Ritter; Firkowski, 2009). In terms of results and conclusions, respectively, we observed in the photographic records the disparities in the occupation of peripheral urban spaces. The facades of the houses and the area inside the residences themselves prove to be important indicators for problematizing who occupies, how they occupy, and what urban space means. And in this sense, the visual resource has repercussions as an instigating means of thinking about disputes about the city in historical, structural, political, and anthropological terms.

Keywords: Occupation; right to the city; visual anthropology.

INTRODUÇÃO

Caminhar pela cidade, explorar seus espaços demanda e repercute sentidos, processos e entendimentos diversos e ricos. Definir contextos específicos para explorar o espaço urbano constitui não recusar ver a cidade em sua amplitude (ainda que em menores contextos dos espaços urbanos) e suas complexidades.

Os movimentos e efeitos de construir a cidade, conceber seus contornos e internalidades, os espaços, os lugares, sua face ocupada, os valores estabelecidos, as especulações contingentes, os possíveis estigmas de estar, em ocupar-estar em meio a urbanidade, de alguma forma isso tudo e mais alguns elementos como exclusão, acessos, carências e luta pelo direito à cidade fazem parte da pauta de quem vive o espaço urbano. (Mello, 2014; Carlos, Souza, Sposito, 2019; Lefebvre, 2016).

A cidade é um ente complexo que aglutina outras entidades complexas em suas dinâmicas, desejos, fracassos, sucessos e potencialidades. Por ser um lugar de pessoas, ainda que nem sempre construída para todas as pessoas, a cidade resguarda todos os aspectos da natureza humana. É sua imagem e semelhança.



Pensar a cidade sob a perspectiva da construção das formas de habitar e ocupar os espaços permite conceber uma investigação sobre as condições estruturais com as quais os indivíduos conseguem deixar suas marcas na forma mais própria da intimidade. O lar, a casa, a habitação são indicadores do estar do mundo. Não ter uma habitação é não saber para onde voltar no movimento incessante da cidade, não ter um lugar próprio para os arranjos domésticos, os vínculos, as sociabilidades. (Sennett, 2018; Almeida, D'andrea, Lucca, 2008).

O que seria isso que ainda assombra as observações sobre a qualidade de vida na cidade? Como vivem as pessoas nos bairros e localidades periféricas? O que está sendo feito para diminuir as distâncias entre aqueles que possuem melhores condições de viver a cidade e aqueles outros que vivem a cidade pela força de muito custo, criatividade e suor? Como diz Marion Segaud (2016, p. 31), é preciso estudar o “mal-estar dos moradores dos bairros periféricos”.

Na esteira desses questionamentos temos possíveis encaminhamentos a serem explorados mais adiante: a pesquisa sobre a cidade repercute desafios sobre o que vem a ser a democratização de condições que sejam amplamente vivenciadas em termos de qualidade de vida (mobilidade, empregabilidade, lazer, segurança, educação, moradia, dentre tantos outros recortes).

Os resultados dessas pesquisas devem ser os insumos para se criar ações, estratégias, condições planejadas para melhoramento das pessoas que vivem os espaços urbanos. Mas nem todos são atendidos com as políticas institucionais sobre-da cidade.

Quem vive em bairros e localidades periféricas dos espaços urbanos, sob a carência muitas vezes dos elementos básicos para que se possa observar a qualidade de vida, nem sempre se vale de disposições associativas, em caráter coletivo de intenções, não vê apoios institucionais que possam garantir a realidade desses elementos básicos no contexto da cidade. E nisso repercutem contingências econômicas, subjetivas, materiais, simbólicas, significativas para se pensar as relações dos cidadãos e a cidade a qual estão ligados.

Os desdobramentos da pesquisa realizada se situam na iniciativa de ver os desafios da vida na cidade por meio das formas de habitação, a partir de recortes



teóricos, mas fundamentalmente prestigiando aquilo que registros fotográficos podem evidenciar sobre arranjos habitacionais no enquadramento de suas fachadas, formas de construção e maneiras de fincar os alicerces dessas habitações em contextos diferentes da periferia da cidade de Macapá.

Alguns bairros ou localidades foram espaços de pesquisa, não todos dentre os que podem ser identificadas como periferias urbanas de Macapá, Amapá, dentre eles Fazendinha, Congós, Rodovia Norte-Sul, as imediações do Canal do Jandiá e o Curiaú.

Para efeito, a pesquisa continua com o objetivo de mapear outros espaços da cidade de Macapá no sentido de compor um vasto acervo de registro sobre formas de habitar e suas relações com disputas territoriais e processos de ocupação e significação dos espaços urbanos.

Importante frisar que os resultados no presente artigo cumprem parte do processo da pesquisa, que terá continuidade, ampliando o escopo do campo observado. Nesse sentido, o reforço pela ampliação dos recortes de pesquisa, em outras localidades do município de Macapá, registrando fotograficamente (ou até mesmo em forma audiovisual) possibilitará na sequência a construção de um quadro mais ampliado sobre imagens e acervos imagéticos que documentem não apenas o presente, mas as mudanças das feições da cidade ao longo do tempo. O interesse permanecerá na disposição de problematizar como os espaços periféricos da cidade de Macapá podem ser encarados como novas centralidades, ainda que existindo em meio a precariedades, mas ressignificando categorias como centro-periferia à medida que os indivíduos dispõem suas marcas no lugar que se identificam ou constroem essas identificações em processo (Carlos, 1996).

Em termos gerais, o objetivo da pesquisa é mapear e compreender como as ocupações de periferias urbanas da cidade de Macapá definem certos tipos de entendimentos e modelos de ocupação. Além disso, a disposição é de descrever os processos de ocupação do espaço urbano em alguns espaços periféricos de Macapá, Amapá, analisando como essas ocupações espaciais fomentam representações, estigmas, identidades sobre o lugar, o habitar, ou ocupar. A disposição, portanto, é de identificar a partir de registros visuais e audiovisuais a diversidade de maneiras de habitar e ocupar, descrevendo maneiras de estar no espaço urbano e gerar discussões



a partir de registros visuais na busca por eventuais depoimentos sobre atos de ocupar os espaços da cidade. Nesse momento da pesquisa, os registros de fachadas das formas de habitações serão os meios de observar e entender sobre as formas de ocupar e estar na cidade.

METODOLOGIA

Os processos metodológicos para desenvolvimento da presente pesquisa foram situados no trabalho etnográfico com usos de recursos visuais, a partir do aporte da antropologia visual (Andrade, 2002) e da etnografia de rua (Eckert; Rocha, 2013). A dinâmica da pesquisa prevê identificar alguns espaços periféricos da cidade de Macapá, atualizando o próprio conceito do que é periferia e centro (Ritter; Firkowski, 2009).

Nesse sentido, as periferias e centralidades foram lugares identificados na busca por construções de tipologias de ocupações dos espaços urbanos, a partir do recurso fotográfico como forma de registrar as feições do espaço urbano ocupado e transformado. Essas tipologias de construções têm como objetivo reconhecer e registrar fotograficamente diversidades de formas de habitar e ocupar os espaços da cidade. O recurso visual (e eventualmente o audiovisual em outras fases em continuidade da pesquisa) foi de suma importância para descrever, ilustrar, documentar os aspectos e feições dessas urbanidades em processos, suas legitimidades, reconhecimentos e representações.

No primeiro momento, o movimento foi de definir os espaços periféricos da cidade de Macapá visitados nos trabalhos de campo.

No segundo momento, na abordagem das andanças etnográficas e da etnografia de rua, observou-se as habitações e suas particularidades estéticas, criativas, conjunturais, econômicas, como indicadores para fazerem parte dos registros compondo o acervo de imagens. Nesse mesmo momento foram potencializadas conversações com moradores e possíveis colaboradores na pesquisa sobre suas condições de moradia; ainda que o presente trabalho tenha como demanda principal o trabalho com imagem das habitações e a ocupação dos espaços habitados.



No terceiro momento, depois da captação das imagens e a montagem do acervo imagético, seguiu-se o momento de exploração das imagens enquanto recursos norteadores para problematizar as maneiras sociais das formas de habitar e ocupar o espaço urbano. As autorias das imagens são dos nomeados participantes da pesquisa, autores do presente texto, compondo, portanto, o banco de dados da presente discussão e de desdobramentos.

Por fim, no quarto e último momento, um balanço com resultados da pesquisa e suas discussões em forma de tentativa de síntese.

RESULTADOS

Viver a-na cidade é atualizar o desafio de aprender a perceber e estar em meio a variadas formas de olhar os espaços. A cidade se descortina e se mostra por suas espacialidades, por aquilo que pode ser mais específico, mas também por sinais recorrentes dos aglomerados urbanos.

Nem sempre os espaços urbanos são contextos explícitos para quem vive a cidade. O desafio de viver a cidade também é uma demanda por vê-la em suas particularidades, permitir-se explorá-la. Esse exercício de percepção sobre o urbano exige ver, para além das categorias conceituais de bairro, lugar, periferia, ocupação, invasão, explorar essas dimensões *in loco*. Essas unidades representam possibilidades de investigar os contextos urbanos a partir de elementos dinâmicos, contingentes, orgânicos.

Pensar o bairro e o lugar como condições de ligação e pertencimento podem ser requisitos importantes quando se leva em consideração os laços de proximidade, certa organicidade da vivência e nas convivências com problemas, contingências e arranjos possíveis nas dinâmicas cotidianas. O bairro como contexto que pode reunir demandas e particularidades que não necessariamente seria de amplo ou total conhecimento de todos os habitantes de específico recorte espacial da cidade. Ainda assim, é fundamental observar o bairro, essa circunscrição geográfica e afetiva, recortada por aspectos que particularizam formas de viver e ocupar o espaço urbano.

O lugar, por sua vez, enseja perceber contextos significativos sobre o espaço



urbano, certo lugar da cidade e seus simbolismos, a força dos pertencimentos criando laços e enredos nas vidas dos cidadãos. O lugar é onde a vida na cidade alimenta seus sentidos (individuais ou coletivos) de lembranças, eventos, dramas, ou seja, a experiência humana orgânica, histórica e contextual.

Os estudos sobre periferia tendem, ao menos, a três encaminhamentos teóricos: primeiro, ver a periferia como espaço distante de certa centralidade urbana, e por isso possuidora de certas características (Feltran, 2012; Carlos, Souza, Sposito, 2019); segundo, o conceito de periferia definindo contextos variados do que é estar-ocupar-viver o espaço urbano em meio às carências estruturais, definindo práticas e arranjos peculiares às condições materiais, estruturais e simbólicas de seus habitantes (Segaud, 2016; Carlos, Volochko, Alvarez, 2018); terceiro, certa constante redefinição do que é periferia ou até mesmo o surgimentos de outras centralidades onde antes se via espaços periféricos, característicos por um conjunto de equipamentos que desconstrói o protagonismos das até então centralidades consagradas (Ritter ; Firkowski, 2009).

Pensar as ocupações e invasões é situar a discussão no âmbito das dinâmicas urbanas, mas também no cenário de discussões que tratam da cidade como ente político. Nesse sentido, cabem algumas questões norteadoras: a quem pertencem os espaços da cidade? A quem pertencem os espaços da cidade quando não repercutem sua função social, nesse caso, habitacional? Resolver o necessário e urgente fundamento não apenas do entendimento da propriedade privada, mas do uso social da terra urbana, como equacionar essas demandas? Nesse sentido, as periferias urbanas contextualizam um conjunto de indicadores importantes de serem observados. O tema invasão de terras tem sido discutido a partir de uma carga negativa de considerações quando se observa a dita intocável propriedade privada. Os entendimentos desses processos sociais muitas vezes não levam em consideração que as invasões compõem dinâmicas da vida social. Sobre argumentos que defendem aspectos jurídicos que enquadram as invasões no contexto da criminalidade, é importante situar o que depõe em favor de terras urbanas serem alvo de movimentos de invasão (como definido pelos mesmos poderes e interesses estigmatizantes na balança de forças) à revelia da lei, enquanto demanda na agenda dos contingentes populacionais que ao mesmo tempo



agenciam suas necessidades e carências habitacionais e também conferem algum tipo de nível de especulação sobre potenciais posses do solo urbano.

Sobre o aspecto das ocupações, é importante observar sob a perspectiva do uso social da terra enquanto entendimento repleto de contextualizações e determinantes. Quando se aborda o uso social da terra é preciso ter em mente qual o valor da terra, nesse caso a terra urbana, para além da perspectiva exclusiva do valor econômico, mas também se essa territorialidade urbana pode ser reconhecida por algum grau de produtividade, ocupação, uso, simbolismo e pertencimento (sob a ótica de quem se vê ligado a terra, construindo laços de historicidade e organicidade com a terra). Esses indicadores para quem vive o espaço da cidade por via das ocupações logo são significados pela construção das casas, suas feições, suas particularidades, ainda que em condições estruturais precárias. E nesse ambiente de ocupação é importante observar a força do coletivo agindo em certa unidade, na definição de cada lugar, sem ainda necessariamente situar o que é uma propriedade privada em meio a muros, cercas, mas cada habitação definindo um pedaço do solo ocupado no caminho da significação do pertencimento a pouco mencionado. É na força dessa ação coletiva que a ocupação toma forma.

Entender esses aspectos não equivale a dizer que estamos contra ou a favor das invasões ou ocupações, mas, sim, pensando sobre o quanto essas dinâmicas estão nas agendas dos coletivos que não cumprem uma participação real nas decisões daqueles que definem os encaminhamentos sobre os usos do solo urbano.

DISCUSSÕES

A cidade em suas formas nos permite ver aquilo que estabelecemos nos trânsitos cotidianos, no que é mostrado nas manchetes dos meios de comunicação, no que está onipresente nas redes sociais. Ver a cidade também é uma escolha. Caminhar pela cidade, na busca por captar imagens, representações das formas de habitação permite ao mesmo o exercício da etnografia de rua aos moldes do que Eckert e Rocha (2013, p. 23) discutem em *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*:



Segundo advogamos na pesquisa sobre memória coletiva, narrativas e formas de sociabilidade no mundo contemporâneo, a técnica de etnografia de rua consiste na exploração dos espaços urbanos a serem investigados através de caminhadas em que o pesquisador está atento as variações das formas de ocupação do espaço, dos jogos de interação social e tensões nos territórios vividos. A intenção não se limita, portanto, apenas a retornar o olhar do pesquisador para a sua cidade por meios de processos de reinvenção e reencantamento de seus espaços cotidianos, mas capacitá-lo às exigências de rigor nas observações etnográficas ao longo de ações que envolvem deslocamentos constantes no cenário da vida urbana.

Portanto, nessas caminhadas o que a cidade deixa ver também repercute da perspectiva do olhar do sujeito em processo de pesquisa, a partir das demandas de viés etnográfico, das suas sensibilidades teóricas e metodológicas e da própria natureza das vivências do-sobre os espaços urbanos. A cidade vista em suas paisagens é o desafio para o olhar.

Ainda segundo Eckert e Rocha (2013, p. 54-55), em *Antropologia da e na cidade: interpretações sobre as formas da vida urbana*:

Se o método etnográfico se compõe de inúmeros procedimentos, entre eles levantamento de dados de pesquisa probabilística e quantitativa (demografia, morfologia, geografia, genealogia etc.), a observação direta é, sem dúvida, a técnica mais apropriada, seja para investigar os saberes e as práticas na vida social, seja para reconhecer as ações e representações coletivas na vida humana. Ela comporta perceber contrastes sociais, culturais, e históricos. As primeiras inserções no universo de pesquisa, conhecidas como “saídas exploratórias”, são norteadas pelo olhar atento ao contexto e a tudo o que acontece no espaço observado. A curiosidade é logo substituída por indagações sobre como a realidade social se constrói.

Esse olhar atento e curioso permeou a presente pesquisa, naquilo que foi possível caminhar, olhar, registrar. Num momento posterior analisar os registros como representações da cidade ocupada, vivida, contruída, ativa em suas mais diversas formas e feições.

A diversidade dos registros, os enquadramentos, aquilo que o olhar por meio do dispositivo de captação de imagens, seja uma câmera profissional, seja o celular, participam como ferramentas importantes para que as experiências de campo ao longo



do trabalho externo, também, colabore para o momento do trabalho de escolha dos registros que irão compor a etnografia visual. Segundo Mariana Leal Rodrigues, no texto *Entre registros e a narrativa: alguns desafios da antropologia visual experimentados em uma pesquisa etnográfica (2015, p.158-160)*, aponta que

O processo de registro audiovisual [e diria fotográfico] e a montagem de narrativas fílmicas [ou fotográficas] (...) nos fornecem elementos bons para pensar como tais recursos podem renovar as formas de antropologia comparada e criar um canal para a responsabilidade pública dos antropólogos.

A autora ainda diz:

O registro audiovisual é um material etnográfico de extrema riqueza, possibilitando o compartilhamento da informação visual e, também, a revisão de detalhes que não parecem relevantes num primeiro momento. É uma forma de guardar a experiência de campo com uma tal precisão que nem mesmo as mais minuciosas anotações permitiriam pois há fidedignidade nas falas e ações registradas.

Nesse ponto chamamos mais uma vez o destaque que ainda que a autora acima faça maiores referências aos materiais audiovisuais, a fotografia possibilita resultados bem próximos àqueles oriundos das imagens em movimento, ainda que ensejem possibilidades exploratórias e analíticas diversas. As potencialidades dos registros visuais, fotográficos, podem ser situadas no entendimento de produzir recortes temporais, memórias visuais, dispositivos narrativos com potenciais de dizer, contar, narrar, sintetizar recortes sobre lugares e espacialidades, em se tratando da cidade e seus arranjos habitacionais ou de ocupação dos espaços urbanos.

O exercício do uso da fotografia reperture, portanto, um meio de observar contextos, processos em desdobramento, criando assim vias para interpretações e leituras que potencializam e aproximam a pesquisa da verossimilhança do mundo. Nesse sentido, é importante destacar que toda imagem produzida é resultado de uma visão de mundo, resultado de um enquadramento, de uma escolha, de um repertório acessado e expresso pelo produtor do registro ou obra visual ou audiovisual. A natureza da linguagem visual é a expressão das demandas da relação do mundo



interior de quem vê o mundo lá fora, que provoca e possibilita suas seletivas relações em sínteses.

Os registros fotográficos abaixo ilustram essas andanças e observações sobre feições da cidade.



R. vila Operária, Fazendinha - Macapá, 20 de Setembro de 2024.
Arquivo de pesquisa.



Av. Manoel Chaves de Melo, Fazendinha - Macapá, 20 de Setembro de 2024.
Arquivo de pesquisa.



As percepções dos contratantes é um exercício importante quando se está explorando a cidade em suas visualidades e formas no espaço. A cidade revela suas feições, nos arranjos possíveis do que o habitar promove sobre ser-estar e seus desafios analíticos.



R. Nova da Praia, Fazendinha - Macapá, 20 de Setembro de 2024
Arquivo de pesquisa.



R. Antônio Mota Bastos (Ponte do Apertadinho) Fazendinha - Macapá, 20 de Setembro de 2024.
Arquivo de pesquisa.



A cidade vista, em processos de treinar o olhar sobre os arranjos de fachadas de residências, equipamentos e comércios mostram maneiras diversas sobre como a vida urbana ocorre. Nesse sentido, importante destacar que o andar, na curiosa contemplação das paisagens habitacionais, por vezes revela uma cidade estruturada, por outras vezes repercute imagens das carências estruturais ou arranjos possíveis diante das condições econômicas dos cidadãos. Seja em casas completamente de alvenaria, sejam nas casas híbridas (alvenaria e madeira), ou apenas em madeira, o que temos são formas diversas de viver a cidade, evidências do direito à cidade e suas repercussões, certamente.



R. Nova da Praia, Fazendinha - Macapá, 20 de Setembro de 2024.
Arquivo de pesquisa.





R. Caetano Dias Tomás, Fazendinha - Macapá, 20 de setembro de 2024.
Arquivo de pesquisa

Compete a(o) pesquisador-pesquisadora, no privilégio de viver e ver a cidade, se deixar levar naquilo que a cidade revela. As mais diversas formas de habitação, vistas a partir das fachadas das habitações são registros de lugares da cidade que podem ser encarados diante de variáveis de acessos, poder econômico, presença ou ausência do poder público, iniciativas coletivas e ainda os resultados onipresentes da especulação imobiliária.



Bairro de Fazendinha, região sul de Macapá.
Arquivo de pesquisa.





Curiaú, zona norte de Macapá.
Arquivo de pesquisa.

Em meio àquilo que é possível observar, registrar e analisar, seja em lugares de terra firme, seja em localidades alagadas, a cidade assume características da ação de seus habitantes.

Em equipamentos habitacionais relativos a programas governamentais ou empreendimentos oriundos do capital privado, temos também formas de ocupação do espaço urbano que por vezes definem e atualizam maneiras sobre como a cidade é construída e para quem é construída.



Residencial Janary Nunes (em obra), 259 R. Vila Operária, Fazendinha.
Arquivo de pesquisa.





Proximidades do Canal do Jandiá. Visão do Rio, Amazonas para a cidade. Zona leste de Macapá. Arquivo de pesquisa.

Nas periferias urbanas, certamente, é possível ver uma maior diversidade de arranjos habitacionais. Nesse contexto, a esfera dos direitos à cidade repercute de forma importante como a cidade é vivida. Segundo Andrade (2019, p. 93)

A ideia de direitos, acionada em momentos estratégicos, é fundada na moralização de um sujeito político que disputa com outros ordenamentos sociais a legitimidade sobre determinado espaço cujas dinâmicas devem ser estudadas caso a caso.

O que basicamente argumento é que as práticas urbanas e populares de direitos são extremamente vinculadas ao universo pessoal dos demandantes, construídas por seu universo familiar e confirmadas nas suas andanças pela cidade. Além disso, a reivindicação do direito à cidade se constitui no imaginário dessa população e na constituição física de seus *bairros* e casas através de três dimensões, também mediadas por uma esfera pessoal e familiar dessas pessoas.

Nesse contexto está a dimensão humana, fazendo, refazendo, modificando, adaptando, ocupando o espaço urbano a partir de condições, estratégicas e articulações. A cidade é o resultado incessante da luta de sujeitos por quererem fazer parte dessa cidadania urbana, ainda que nem sempre consigam, ao menos em igualdade de condições. A natureza dessa disputa por um lugar que possa ser significado, apropriado, entendido como lugar de vida é a tônica do que se pode



observar nas formas dinamizadas pelos indivíduos e coletividades nos mais diversos contextos da urbandade.

A periferia urbana realiza as variações estratégicas, contingentes da vida, mas além disso, resolve o que é uma discursividade e visualidade sobre o que é urgente, necessário, desigual em comparações possíveis com outros cenários próximos ou mais distantes.



Ocupação Terra Prometida – Rodovia Morte-Sul, zona norte de Macapá.
Arquivo de pesquisa.



Ocupação Terra Prometida – Rodovia Morte-Sul, zona norte de Macapá.
Arquivo de pesquisa.



De toda forma a cidade cresce, os espaços são ocupados, as habitações, enquanto formas e referências da ocupação humana nos contextos da cidade, mostram suas possibilidades e convenções. A força humana para a mudança de cenários repercute nas imagens sobre a cidade. As variáveis para se observar a cidade nesses processos ensejam também participar da vida urbana, acompanhar o que ocorre.



Rua Nova da Praia, fazendinha – Macapá.
Arquivo de pesquisa.



Bairro do Congós.
Arquivo de pesquisa.



CONCLUSÕES

A pesquisa se desdobrou num contexto de rua e caminhadas, reconhecimento e descobertas sobre cenários de periferias da cidade de Macapá. Como um exercício de pesquisa de campo, de etnografia de rua, de produção de acervo fotográfico sobre fachadas de casas (e eventualmente de equipamentos outros registrados em meio às andanças) em localidades periféricas da capital amapaense foi possível vislumbrar alguns aspectos sobre a cidade.

Em perspectiva sobre os encaminhamentos da pesquisa: em primeiro lugar, ver a cidade possuidora de dinâmicas e possibilidades, a cidadania repercute desafios para a vida nos contextos urbanos diante de, na cidade, conviverem variadas contigências. Em segundo lugar, pensar que as periferias são diversas, mostrando-se diferentemente em seus aspectos a partir da estética urbana. As imagens captadas revelaram diversas feições da cidade que, vistas pela perspectiva da leitura sobre a própria dinâmica das transformações do espaço urbano, nos enseja a refletir sobre o que as forças que constroem a cidade podem fazer em arranjos e condições. Em terceiro lugar, observar que essa mesma cidade dinâmica e diversamente construída e representada, também é cenário de formas de vida e sínteses da própria cidade que nos permite supor movimentos futuros.

Nesse sentido, olhar a cidade sempre será um exercício de duração, ou seja, acompanhar a cidade em suas transformações. A natureza dessa dinâmica contribui para a definição de campos e recortes de pesquisa, permitindo planejamentos de ações de investigação. Termos vivenciado diversos contextos periféricos da cidade de Macapá a partir dos recursos da fotografia e da etnografia de rua nos possibilitou não exclusivamente ver a cidade sob parâmetros da imagem captada e construída, mas de forma comparativa perceber nuances da cena urbana em suas particularidades. O próprio planejamento da pesquisa tinha como meta as perspectivas de olhar-captar-problematizar. E nesse sentido os registros fotográficos compõem um conjunto de recursos potenciais para entender aspectos da vida urbana.

Na mesma medida em que o planejamento da pesquisa orientava para idas a



campo como via de desbravamentos foi possível vivenciar dificuldades nos acessos seja por conta dos equipamentos transportados e a preocupação de eventuais incidentes; também foi destacado que o próprio ato de apontar o celular ou câmera profissional para registro de uma fachada de casa ou equipamento urbano gerou alguma desconfiança por parte de pessoas nas localidades. Para dirimir essas desconfianças o recurso de conversa de apresentação, resumindo a natureza do trabalho que estava sendo feito permitiu, sem tantas recusas, a continuidade dos registros. Não é incomum esse tipo de experiência em campo, principalmente quando se utiliza recursos que demandem registros, fotos, gravações audiovisuais. Ainda assim, na dinâmica da pesquisa de campo foi possível seguir com os planejamentos levando em consideração algumas estratégias de retornos, enquadramentos outros, escolhas de outros espaços a serem fotografados, sempre tendo a dimensão da segurança e do respeito ao outro assegurados.

Nessa fase da pesquisa apenas fachadas de casas e equipamentos urbanos estavam no planejamento. Em momentos posteriores a inclusão de pessoas no uso de seus equipamentos habitacionais ou outras construções serão assimilados.

Na dimensão da construção do acervo imagético sobre a cidade de Macapá, a presente pesquisa avançou mais no sentido de aspectos que documentam a cidade em suas dinâmicas de transformações. Nesse momento da pesquisa o objetivo era registrar algumas periferias e as diferenças de seus aparatos habitacionais. Foi possível, portanto, conceber quase duas mil imagens em partes das periferias da cidade de Macapá. Esse é um trabalho que irá se expandir para todas as periferias e localidades da cidade de Macapá e Santana, montando, portanto, um banco de imagens sobre as faces das cidades.

Aqui o especto documental tem seu lugar. Os registros fotográficos contemplam recortes e temporalidades. É de fundamental importância observar a cidade em sua inadiável dinâmica de transformação e valorizar, nesse sentido, iniciativas que contemplem registros fotográficos e audiovisuais no tempo; para efeito de posteriores exercícios comparativos de acervos fotográficos ou imagéticos sobre a cidade são recursos valiosos de pesquisa.

Há ainda aspectos a serem explorados enquanto pesquisa sobre a cidade de



Macapá e sua urbanidade: as centralidades da cidade de Macapá; festas e celebrações na cidade; dinâmicas e urbanas e o grande Rio Amazonas, dentre outros recortes.

Por fim, para efeito de conclusão do presente texto, a pesquisa permitiu observar que os cenários das periferias da cidade de Macapá registradas por esse mapeamento fotográfico contemplam cenários de disputas na medida em que as feições habitacionais ilustram descompassos, diferenças e contigências em termos de condições socio-econômicas. Assim como há lugares com condições estruturais melhor resolvidas, com saneamento e pavimentação, há outros que mostram claramente essas carências estruturais. A natureza das disputas espaciais em espaços urbanos pode ser vista na perspectiva do que as imagens demonstram em sua realidade documental. Há disputa na ausência de política ampla de moradia o que enseja as ocupações, há disputas e lutas quando certas áreas da cidade mostram suas feições carregadas de carências em comparação a outras localidades da cidade. Há disputa quando o quesito resistência está presente, atualizado demandas, necessidades e dinâmicas, atualizado o cotidiano da vida nos contextos urbanos, e em Macapá não seria diferente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia**: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2022.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. (orgs.) **Etnografia de Rua**: estudos de antropologia urbana. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Antropologia da e na cidade**: interpretações sobre as formas da vida urbana. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

HANNERZ, Ulf. **Explorando a cidade**: em busca de uma antropologia urbana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SENNETT, Richard. **Construir e habitar**: ética para uma cidade aberta. Rio de Janeiro: Record, 2018.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Itapevi, SP: Nebli, 2016.

CARLOS, Ana Fani Alessandri; VOLOCHKO, Danilo; ALVAREZ, Isabel Pinto (orgs.). **A cidade como negócio**. São Paulo: Contexto, 2018.



CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. (orgs.) **A produção do espaço urbano**: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2019.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. **Espaços fechados e cidades**: insegurança urbana e fragmentação socioespacial. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ALMEIDA, Ronaldo de; D'ANDREA, Tiarajú; LUCCA, Daniel de. Situações periféricas. Etnografia comparada de pobreza urbanas. **Novos Estudos**, 82, 2008, p. 109-130.

RITTER, Carlos; FIRKOWSKI, Olga L. C. F. Novo conceitual para as periferias urbanas. **Revista Geografar**, 2009, p.22-25.

FELTRAN, G. de S. Periferias, direito e diferença: notas de uma etnografia urbana. **Revista De Antropologia**, v. 53, n. 2, 2012.

JESUS, Vitor de. Racializando o olhar (sociológico) sobre a saúde ambiental em saneamento da população negra: um continuum colonial chamado racismo ambiental. **Saúde Soc.** São Paulo, v.29, n.2, 2020, p.1-15.



**A FORMA URBANA RIBEIRINHA NA AMAZÔNIA:
O SIGNIFICADO DO PORTO IGARAPÉ DAS MULHERES EM MACAPÁ, AMAPÁ**

**THE RIVERSIDE URBAN FORM IN THE AMAZON:
THE SIGNIFICANCE OF THE IGARAPÉ PORT OF WOMEN IN MACAPÁ, AMAPÁ**

**LA FORMA URBANA RIBEREÑA EN LA AMAZONIA:
EL SIGNIFICADO DEL PUERTO DE IGARAPÉ DAS MULHERES EN MACAPÁ,
AMAPÁ**

Antônio Carlos Lobato Nery (UNIFAP)¹
David Junior de Souza Silva (UNIFAP)²

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo compreender o significado do Porto do Igarapé das Mulheres, em Macapá-AP, como forma urbana específica construída pelas comunidades ribeirinhas do Amapá e do Marajó que construíram, constroem continuamente e utilizam o porto diariamente. A metodologia de investigação consistiu de registro fotográfico e análise imagética dos dados representados na fotografia. Conclui-se pela argumentação em torno da existência de uma forma urbana ribeirinha, um espaço urbano específico e original, construído pelos povos ribeirinhos mediante suas interações com a cidade. As comunidades ribeirinhas constroem os portos como elo entre territórios comunitários e território urbano, implicando-o de suas características de modo de vida, culturais e identitárias. Estes portos passam a ser parte ou extensão dos territórios ribeirinhos no espaço urbano. O Porto Igarapé das Mulheres da cidade de Macapá, como um exemplar típico de portos ribeirinhos existentes em toda a Amazônia, não é apenas um lugar de trânsito dos ribeirinhos ou apenas um lugar de ligação da comunidade com a cidade. O porto ribeirinho é um espaço urbano produzido pelas comunidades ribeirinhas. Outrossim, é parte do território da comunidade na cidade. Trata-se simultaneamente de extensão do território comunitário e forma urbana específica.

Palavras-chaves: Comunidades Ribeirinhas; Comunidades Tradicionais; Sociologia Urbana.

Abstract: The aim of this research is to understand the significance of the Igarapé das Mulheres Port, in Macapá-AP, as a specific urban form built by the riverside communities of Amapá and Marajó who built, continually build and use the port on a daily basis. The research methodology consisted of photographic recording and image analysis of the data

¹ Mestrando em História no Programa de Pós-graduação em História (PPGH) pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Licenciado em Sociologia pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial Ciências Sociais. <https://orcid.org/0000-0003-4055-3884> <http://lattes.cnpq.br/8784677050132992> E-mail: antoniocarloss1998@gmail.com.

² Professor do Mestrado Profissional em Estudos Sobre Cultura e Política Universidade Federal do Amapá (PPCULT/UNIFAP) e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioespacial e Regional da Universidade Estadual do Maranhão (PPDSR/UEMA). Tutor do PET Ciências Sociais/UNIFAP. <http://orcid.org/0000-0003-2336-4870> <http://lattes.cnpq.br/4265076306351873> E-mail: davi_rosendo@live.com.



represented in the photograph. The conclusion is that there is a riverine urban form, a specific and original urban space, built by riverine peoples through their interactions with the city. The riverside communities build the ports as a link between community territories and urban territories, implying their way of life, cultural and identity characteristics. These ports become part of or an extension of the riverside territories in the urban space. The Igarapé das Mulheres port in the city of Macapá, as a typical example of riverside ports throughout the Amazon, is not just a place for riverside dwellers to transit or just a place where the community connects with the city. The riverside port is an urban space produced by the riverside communities. It is also part of the community's territory in the city. It is both an extension of the community's territory and a specific urban form.

Keywords: River communities; Traditional communities; Urban sociology.

Resumen: El objetivo de esta investigación es comprender el significado del Puerto de Igarapé das Mulheres, en Macapá-AP, como una forma urbana específica construida por las comunidades ribereñas de Amapá y Marajó que construyeron, construyen y utilizan el puerto diariamente. La metodología de investigación consistió en el registro fotográfico y análisis de imagen de los datos representados en la fotografía. La conclusión es que existe una forma urbana ribereña, un espacio urbano específico y original, construido por los ribereños a través de sus interacciones con la ciudad. Las comunidades ribereñas construyen puertos como vínculo entre los territorios comunitarios y los territorios urbanos, lo que implica su modo de vida, su cultura y su identidad. Estos puertos se convierten en parte o extensión de los territorios ribereños en el espacio urbano. Puerto Igarapé das Mulheres, en la ciudad de Macapá, como ejemplo típico de los puertos ribereños de toda la Amazonia, no es sólo un lugar de tránsito de los ribereños o sólo un lugar de conexión de la comunidad con la ciudad. El puerto ribereño es un espacio urbano producido por las comunidades ribereñas. También forma parte del territorio de la comunidad en la ciudad. Es tanto una extensión del territorio de la comunidad como una forma urbana específica.

Palabras clave: Comunidades ribereñas; Comunidades tradicionales; Sociología urbana.

INTRODUÇÃO

Os portos marítimos e fluviais têm importância econômica e social para a região em que se localizam e também para o Estado, sendo local onde ocorrem movimentações de mercadorias e de trânsito de pessoas que chegam e partem para suas cidades, importantes portanto para integração. Quando pensamos em portos temos a visão daqueles considerados de grande estrutura, de grande movimentação de mercadoria e de logística. Mas há outro gênero de porto na Amazônia, do qual iremos tratar aqui, que poderia se considerar mais artesanal ou construído popularmente sem meios ou fins industriais, utilizado para movimentação de moradores de localidades menores, e para a compra de mercadorias para



abastecimento de comunidades ou venda de mercadorias produzidas pelas próprias comunidades.

Nesse âmbito, esta pesquisa direciona-se a uma área da cidade de Macapá que foi estabelecida cultural e historicamente por comunidades ribeirinhas - consideradas aqui de uma maneira que especifica: como produtoras de espaço urbano. A região do porto do Igarapé das Mulheres é diferente de um porto industrial ou militar; é um porto que se pode dizer artesanal, criado, estruturado e mantido pela própria população que o ocupa e vive. Por essa característica, o porto do Igarapé das Mulheres, assim como outros portos artesanais ou popularmente construídos da realidade amazônica, constitui-se uma forma urbana específica construída a partir dos sentidos e usos que os ribeirinhos conferem àquele espaço da cidade de Macapá.

Há uma dimensão pouco visibilizada da ação social das comunidades ribeirinhas de diferentes regiões da Amazônia que é o fato de que historicamente produzem espaços urbanos, criam territórios em cidades da região, com seus modos de vida, significados e tradições. Cidades como Macapá, com mais de duzentos anos de fundação, mantêm fortemente seus vínculos regionais com áreas rurais, incluindo florestas, rios e ilhas, territórios de comunidades tradicionais, do ponto de vista econômico, cultural e político (Trindade Jr.; Silva; Amaral, 2008, p. 43). A independência do urbano em relação ao rural não existe em parte alguma; mas o que queremos enfatizar neste artigo é que o urbano na Amazônia é constituído por comunidades tradicionais e suas territorialidades.

O objetivo desta pesquisa é analisar quais os modos de construção do Porto Igarapé das Mulheres na cidade de Macapá pelas comunidades ribeirinhas da região, buscando compreendê-lo como forma urbana específica e dotada de singularidades.

A metodologia utilizada é de base etnográfica e fotoetnográfica. A base etnográfica é pensada em uma forma clássica, a qual segue três etapas fundamentais para sua realização: o olhar, ouvir e escrever (Oliveira, 1996). A construção dos dados perpassou observar cotidianamente a realidade social do porto, o movimentar das embarcações, as relações que se estabelecem, como



também em ouvir as pessoas que vivem, trabalham e transitam no porto, e por último textualizar essa realidade a partir das vivências no campo. Assim a pesquisa se deu com a inserção dos pesquisadores na área do porto, vivenciando o espaço do porto do Igarapé das Mulheres, na busca de elementos construtivos e realizar uma observação sistemática para a elaboração da pesquisa (Angrosino, 2009).

A dimensão visual da construção dos dados utiliza o recurso da fotografia, mais precisamente a fotoetnografia (Achutti, 2004) que traz a possibilidade de se pensar o uso da linguagem visual no campo da produção de conhecimento antropológico. Assim a fotografia permite fazer o registro da dinâmica do porto, do vai e vem das embarcações e dos transeuntes. A metodologia foi portanto olhar, ouvir, escrever e fotografar.

O uso epistemológico da fotografia é estruturado em Martins, que concebe as fotografias “[...] como reveladoras dos encontros entre observados e observadores e dos processos de construção negociada, continuada e circunstancial do conhecimento e das representações produzidas durante e após o trabalho de campo” (Martins, 2013, p. 395). É por meio da fotografia, portanto, que buscamos trazer essa representação do espaço e das relações sociais do porto na sua construção e usos pelas comunidades ribeirinhas em seu trânsito e territorialização na cidade.

O texto está estruturado em três partes: a primeira sessão trata do processo de construção do porto e do quanto é significativa sua história para a cidade de Macapá, da chegada do ribeirinho e do quanto esse espaço da cidade se torna um elemento importante de ligação destas comunidades com o meio urbano, e por fim estuda-se o que se denomina de a “beira” do cais como um elemento presente no imaginário urbano da cidade e importante na constituição do porto.

A segunda sessão centra-se na teoria de forma urbana negra a partir do pensamento de Henrique Cunha Junior (2019) e na possibilidade de sua transposição para a categoria que estamos denominando de forma urbana ribeirinha; em seguida, desenvolvemos uma consideração metodológica com base em Achutti (2004) sobre o uso da fotografia na construção do saber antropológico e explicamos sua aplicação na presente pesquisa.



A terceira seção analisa o modo de vida ribeirinho e de como o rio é um de seus elementos identitários principais, aplica o conceito de ribeirurbano ao espaço do porto do Igarapé das Mulheres e debate a dualidade da paisagem do Igarapé das Mulheres.

IGARAPÉ DAS MULHERES COMO PARTE DA HISTÓRIA DA CIDADE DE MACAPÁ

A construção dessa região do porto começa de forma desordenada, foi ocupada a partir do Bairro do Lagunho em direção ao Rio Amazonas numa área baixa e alagada, no hoje Bairro do Perpétuo Socorro, já foi chamada de Igarapé das Mulheres, nome dado às mulheres lavadeiras que se utilizavam desse espaço da cidade. “Este assentamento caracterizava-se por casas e pontes de madeira sobre palafitas, pois estava sobre uma várzea. A população era de origem ribeirinha com comportamentos e modo de vida simples [sic] que traziam das ilhas do Pará (AMAPÁ, 2014)” (Costa, 2015, p. 45).



Imagem 1. Imagem de satélite da região da Orla de Macapá-AP. A área destacada compreende a região do Igarapé das Mulheres. Fonte: Google Maps, 2023

Assim a própria denominação de “Igarapé das Mulheres” advém da história daquele local, das mulheres que “[...] lavavam suas roupas e as de seus patrões”. Lugar onde elas criavam espaço de sociabilidade, de troca de conversa, dos ditos fuxicos, lamentos e risos. Rio no qual as crianças brincavam, tomavam banho, enquanto suas mães ou irmãs lavavam roupas” (Luna, 2020, p.114). História que



ganha versos de música do cantor Osmar Junior, denominada de “Igarapé das Mulheres”, de 1992:

Eu lembro a alegria/Boiar naquelas águas/E ver as lavadeiras lavando a dor/E lavavam a minha esperança perdida/De crescer lá no igarapé [...] entre as palafitas/E as lavadeiras/E lavavam a minha paixão corrompida/As mulheres do igarapé/As Joanas, Marias, Creusas, Margaridas/Lavarão o que ainda vier (Junior, 1992).

A partir de 1982 ocorre uma expansão urbana em algumas áreas da cidade de Macapá, a exemplo na época do centro da cidade que sofre essa intensificação de ocupação o que levou ao aterramento de algumas áreas alagadas, como da região do Igarapé das Mulheres, é justamente após esse aterramento e essa expansão dessa região que ela passa a ser denominada de Bairro Perpétuo Socorro (Costa, 2015).

O bairro, após os primeiros anos de sua ocupação, passa a compor-se por uma doca onde atracam pequenas embarcações que transportam produtos rurais e pescados de diversas comunidades ribeirinhas de diferentes localidades localizadas no Estado do Amapá e Pará. Mesmo com o aterramento, foi preservado um curso d’água afluente do Rio Amazonas, criando-se ali um canal que corta o bairro desde a doca até o centro do Bairro do Perpétuo Socorro (Costa, 2015, p. 47).

A população ribeirinha chega nesse espaço urbano da cidade, de diferentes comunidades e de diferentes regiões, chamadas de “interior” pelas águas do Rio Amazonas que adentra no igarapé. Como mostra a Imagem 2 onde mostra uma embarcação típica da região amazônica adentrando no porto do Igarapé das Mulheres.



Imagem 2. Embarcação chegando no porto, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.



A Imagem 3 dentre das diversas cenas registradas no campo, representa uma imagem cotidiana daquele espaço, o movimentar de saída da embarcação onde ao meio da imagem mostra uma criança puxando a embarcação para o meio do canal do igarapé para facilitar a saída da mesma.



Imagem 3. Cotidiano de partida do porto, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

Tive a oportunidade de fazer o registro dessa circunstância que o ribeirinho vivencia contidamente no igarapé, como mostra a Imagem 4 em que na cena temos algumas pessoas no leito do igarapé empurrando uma embarcação, na seca da maré, até o meio do canal para que tenha condições da embarcação seguir viagem. O assoreamento do canal do Igarapé das Mulheres é um grande problema, fator esse muito ouvido dos ribeirinhos nas visitas de campo.



Imagem 4. A dificuldade de sair do igarapé, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.



Pode parecer paradoxal esta observação de que é a partir de um espaço urbano que um rio se torna uma referência fundamental na construção das identidades na Amazônia, como do ribeirinho que possui uma identidade sociocultural e política própria. Destacamos o papel que o rio tem a partir de Cruz (2008, p. 59), para quem o rio é um *espaço físico-natural*, como esse meio de transporte, fonte de recursos naturais, “responsável” pelo ritmo social e a organização espacial. O rio como *espaço social* da mediação das tramas e dos dramas sociais da vida ribeirinha. O rio como *espaço simbólico* onde é matriz do imaginário, das crenças, lendas, cosmologias e mitos.

Assim o ribeirinho organiza seu modo de vida de acordo com o movimentar das cheias e vazantes dos rios, lagos, paranás, igapós, furos e igarapés (Nascimento Silva, 2000), seja na sua comunidade quanto na cidade. Por essas questões que nesse processo de cheia e vazante do rio no canal que possibilita ocorrer esse fluxo de pessoas, mercadorias e outros no espaço do porto.

Isso decorre da questão observada no campo de que é no horário da manhã que ocorre o maior fluxo dos ribeirinhos no espaço do porto, momentos em que os próprios denominam que “saltam para a terra”, seja para fazer compras ou resolver outras questões. Como existem muitos comércios e lojas no entorno do porto, como mostra a Imagem 5, acaba existindo esse fluxo de carregamento entre o comércio e a embarcação.



Imagem 5. Área comercial da região do porto do Igarapé das Mulheres, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

A existência de um mercado de pescado e de uma feira próxima da região do



espaço, que é abastecido por produtos trazidos pelo ribeirinho, contribui para essa dinâmica do porto. O porto ribeirinho é também uma feira. Testeminham a dinamicidade da paisagem da cidade.

A feira e o porto registram na paisagem a dinâmica da cidade, seja pela hora de chegada e de partida dos barcos, seja pela lógica e forma de seu abastecimento, com produtos e fluxos notadamente locais e regionais que chegam por esses espaços. Eles dizem, de forma muito sutil, a hora que a cidade acorda, a hora que a cidade tem maior fluxo, a hora que chegam e partem os barcos, a hora que a cidade faz a sesta e a hora que a cidade vai dormir. Como relógio cotidiano, eles relevam o ritmo e o tempo da própria cidade e da própria natureza (Trindade Jr., Silva e Amaral, 2008, p. 40).



Imagem 6. Mercado de Pescado do Igarapé das Mulheres, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

Por ter esse mercado de pescado e essa feira, o ribeirinho usa do porto como local para vender seus produtos como o: açaí, melancia, banana, pescado e outros, vendendo esses produtos na feira e no mercado do pescado. A Imagem 6 mostra um pouco do mercado de pescado e da feira formada na sua frente, que sempre ocorre no horário da manhã.

Há um elemento urbano a ser destacado que os sujeitos denominam de a “beira” ou a “beira do cais”, que é nome dado à via que se estende em quase toda orla da cidade de Macapá, chamada de “rua beira-rio”. Isso parte da noção do elemento constituinte entre o rio e cidade, uma franja de contato (Trindade Jr., Silva e Amaral, 2008). Isso não quer dizer que o rio não seja parte constituinte da cidade, mas que existe um limite entre essas duas dimensões, que seria denominada de “beira”, onde torna esse “[...] ponto de contato importante entre o rio e a pequena



concentração urbana propriamente dita” (Trindade Jr., Silva e Amaral, 2008, p. 36).

Com isso a “beira’ torna-se um elemento constituinte do espaço urbano e do cotidiano, e de chega do ribeirinho na cidade. A exemplo na época do Território Federal do Amapá (1943-1988) em que ribeirinhos “[...] migravam das localidades interioranas do TFA ou das cidades paraenses vizinhas a Macapá” (Luna, 2020, p.120). Em sua maioria vinham em busca de melhores condições de vida na cidade que na época vinha sofrendo intervenção urbana pelo governo Janary Nunes (1943-1955). E é justamente a partir da “beira” que “[...] dispõe-se, de forma aparentemente caótica, um conjunto de objetos espaciais/geográficos, como armazéns, comércios, portos, feiras, trapiches e barcos; estes últimos, de tipos, cores e tamanho variado” (Trindade Jr., Silva e Amaral, 2008, p. 36).

No Porto do Igarapé das Mulheres temos essa franja, é a partir da beira do cais que se tem o porto, o colorido das diferentes embarcações, os comércios, as lojas, a feira, o mercado do pescado e todos os outros elementos que compõem essa paisagem urbana. A beira do cais do Igarapé das Mulheres é parte da história da cidade, pois como já foi mencionado, foi um dos locais de chegada daqueles que migravam para a cidade de diferentes lugares e de partida, por isso a construção daquele porto e da cidade perpassa por diferentes sujeitos, amazônidas ou não.



Imagem 7. O Rio Amazonas, o cais e a rua Beira-rio, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

A cidade torna-se um elemento importante na vida ribeirinha, e essa ligação do ribeirinho com a cidade se dá a partir do porto, assim o mesmo torna-se um elo fundamental entre o rio e o interior da cidade. Por isso o porto, num espaço urbano da cidade, carrega traços da vida ribeirinha, permitindo construir a ideia de uma



“forma urbana ribeirinha” a partir do pensamento de Henrique Cunha Junior (2019), que conceitua a *forma urbana negra*.

O CONCEITO DE FORMA URBANA NEGRA

Nos seus discursos, Henrique Cunha Junior busca romper com a forma tradicional sobre como é tratada a teoria urbana brasileira que não possibilita refletir sobre as populações negras nas cidades. Surge então a necessidade de romper com essa abordagem tradicional no campo do urbanismo e das ciências humanas no geral, pra isso o autor se utiliza dos termos *Bairros negros* e *Forma urbana negra* que vão ser propostas que vão visar atingir o objetivo de renovação científica, para que assim a especificidade da população negra seja reconhecida, compreendida e incorporada às políticas públicas e à educação (Cunha Junior, 2019).

Importante análise do autor dentro dessa questão de ruptura epistemológica, pois o controle do conhecimento acaba sendo uma peça fundamental para o controle urbano e para a repartição urbana entre os grupos sociais. Em que o controle hegemônico europeu mundial teve seu feito histórico nos séculos 19 e 20 e dentre outros fatores de dominação, tivemos a dominação do controle do conhecimento por parte da Europa que se colocou como fonte universal do conhecimento favorecendo alguns grupos sociais no processo de detenção desse conhecimento.

As normas urbanas legalizam o espaço urbano para os grupos detentores dos conhecimentos jurídicos, construtivos, sanitários e políticos. Parte importante do que recebe o nome de conhecimento científico e por causa desse título de científico é considerado neutro, universal, correto, mesmo não sendo, controla o conhecimento que organiza os espaços urbanos; ideias são aceitas como legítimas para os códigos urbanos, por serem ideias pertencentes aos grupos sociais dominantes, brancos e eurocêntricos (Cunha Junior, 2021, p.76).

É dentro dessa conjuntura que o Cunha Junior propõe essa ruptura conceitual e epistemológica dentro do contexto que trata a teoria urbana brasileira que tradicionalmente não reflete as especificidades das populações negras na cidade brasileira, de uma forma geral, há uma negligência por parte das ciências humanas dentro desse campo em estudar as populações negras urbanas, em que o tema de bairro negro fica de fora do rol das ideias urbanas. Como pontua Cunha Junior



(2020, p. 25) “Nas diversas formas de pensar a urbanização brasileira é necessário pensar a existência de populações e das contradições sociais enfrentadas por esta população para uma compreensão como criticismo das nossas formações urbanas”.

Dentro dessa conjuntura que se reflete pensar uma forma urbana ribeirinha que seria uma categoria de análise, assim como da forma urbana negra que abre possibilidade de inserir esse conceito pensando essas populações, pois assim como em todo o Brasil, a diversidade cultural e racial na Amazônia é resultado de um processo histórico que se inicia no período colonial. Temos assim que a cultura e a arte ribeirinha são fruto dessa miscigenação de povos; portugueses, religiosos, negros africanos e principalmente, indígenas (Carmo; Santos; Costa, 2020) onde se coloca o ribeirinho como um ser negro na Amazônia.

Como já mencionado, inserir o ribeirinho como ser negro, está justamente ligado com seu processo de formação. O trabalho de Pacheco-Sarraf (2010) no seu artigo intitulado *As Africas nos Marajós: visões, fugas e redes de contato* expõe sobre o negro africano no Arquipélago Marajoara e que dá uma compreensão geral do negro africano na Amazônia. O autor buscou a partir de fontes de investigação, trazer evidências da presença de negros africanos nas regiões das florestas marajoaras, como expõe esse trecho:

Não há mais duvida de que esta parte da região também se constituiu em focos de mestiçagem e recorrentes contatos culturais. As vilas de população de cor no interior de Melgaço, Portel, Breves, Bagre, Anajás, Afuá, as comunidades reconhecidamente quilombolas de Gurupá ou famílias negras, habitantes de espaço urbanos e rurais nestes municípios de florestas, são fortes indicativos para se rever formulações unívocas e singulares de Marajó (Pacheco, 2010, p. 43).

Isso se amplia refletir e pensar também as populações amazônidas a partir do conceito de forma urbana negra. Essa categoria de análise proposta, de uma forma urbana ribeirinha é na conjuntura de uma forma urbana negra, que “[...] é um conceito para análise das relações sociais das populações negras no meio urbano[...]” (Cunha Junior, 2019, p. 72). Assim sendo, essa categoria visaria analisar as relações sociais das populações ribeirinhas no meio urbano, além de visibilizar as especificidades dessas populações nesses espaços urbanos da cidade no campo do urbanismo e das ciências humanas no geral.

Essa problemática de não levar em conta as especificidades das populações



negras e aqui também pensada da população ribeirinha, advém do modelo de padrão de urbanização instalado no Brasil que segue conceitos europeus para se pensar a cidade. Em meio a isso Cunha Junior expõe que se instalou o conceito de padrão periférico e a ideia da cidade como espaço dual, de um lado uma cidade formal e de outro uma cidade informal. Estaria assim criada a condição de colocar os bairros e lugares em que a população negra – e ribeirinha - mora como sendo:

Os bairros e lugares onde se concentram as populações negras recebem as designações tais como: clandestinas, cidades irregulares, cidades informais e cidades periféricas. Lugares que ficam à margem do pensamento e da prática de urbanização, portanto fora do desenho urbano e sem investimentos proporcionais à densidade de população (Cunha Junior, 2019, p. 71).

Assim refletimos o bairro do Perpetuo Socorro, bairro esse em que se localiza o porto do Igarapé das Mulheres e que tem uma grande concentração de famílias ribeirinhas vindas do interior das ilhas do Pará e Amapá, assim como outros bairros da cidade de Macapá. O bairro acaba sendo colocado no rol de um bairro periférico pois concentra essa população ribeirinha e também negra, assim ficam a margem do pensamento e da prática de urbanização.

Isso é presenciado no espaço do porto do igarapé das mulheres, sendo visível no espaço que o mesmo não recebe atenção do Estado. Em uma das entrevistas realizadas o personagem menciona essa precariedade do porto, o entrevistado José Maria que é pesceiro na região do distrito do Bailique, traz isso na sua fala:

“[...]o nosso poder público não está se virando nessa parte de Igarapé aqui para entrar barco maior né, aí quer dizer que é difícil aí não tem como o público vim de fora para saltar aqui no município [...]”

Essa fala fica com mais em evidência a partir dos registros feitos no campo acerca dessa problemática. Na Imagem 8 observamos uma vegetação dentro do igarapé que dificulta o atracamento e entrada de mais embarcações, principalmente na frente do Mercado de Pescado, pois dificilmente encontramos embarcações próximos ao mercado, já que essa vegetação formada dificulta a passagem das embarcações. Na Imagem 9 observa-se também esse descaso, agora também ambiental com o Igarapé e o Rio Amazonas.





Imagem 8. O descaso com o igarapé, 2023. Fonte: reprodução do autor.



Imagem 9. O descaso ambiental, 2023. Fonte: reprodução do autor.

Esse descaso ambiental é parte do descarte incorreto de lixo que advém do lixo do comércio, dos resíduos de vendas na feira, etc. que é produzido e descartado de forma incorreta pelos próprios sujeitos que ali utilizam do porto e proximidades.

A fotografia na construção da pesquisa

A fotografia assume um papel de grande relevância dentro do campo da antropologia, deixa de ter um papel secundário como de suporte na pesquisa etnográfica, de ser como um simples instrumento de coleta para apresentar-se como uma forma de descrição e interpretação dos dados obtidos no trabalho de campo. Mesmo em meios a diversas críticas sobre seu uso, é notável a potencialidade que as imagens podem trazer para a construção de um saber antropológico.

Mesmo em meio a diversas resistências e críticas daqueles que acreditam



apenas na palavra escrita, a fotografia encontra o seu lugar dentro da antropologia. Partindo do branco para se construir algo que tenha significado, que seja entendido e assimilado, preenchendo assim um espaço que até então era branco (Achutti, 2004).

A fotografia começa a encontrar o seu lugar como um meio de interpretação, preenchendo um espaço em branco na área das ciências humanas e, mais especialmente, no âmbito da antropologia. É chegada hora da conquista e da legitimação de um espaço para que a fotografia possa ser aceita como mais um meio de produção de ideias, produção de sentido, para contar o cotidiano do Homem e a vida no mundo contemporâneo (Achutti, 2004, p. 72).

Em meio ao campo da antropologia visual, a linguagem visual não pretende ser uma alternativa ao texto escrito e nem mesmo gerar um embate entre elas, já que a fotografia tem características próprias que deveriam ser levadas em conta, mas pretende “salientar o fato de que, mesmo que o texto seja fundamental, sua associação a outras formas de linguagem não pode senão enriquecer os enunciados antropológicos” (Achutti, 2004, p. 94).

Observamos assim a potencialidade que a fotografia tem dentro de um trabalho de pesquisa, pois se torna um texto em que habilita produzir leituras de determinada realidade, cultura, grupo social. Por isso a necessidade de trabalhar com o potencial narrativo das imagens fotográficas utilizadas sob a forma de “narrações visuais”, uma outra forma de narrar nosso olhar sobre o Outro (Achutti, 2004).

E dentro dessa temática, exploro o trabalho de Luiz Eduardo Robinson Achutti, o autor se dedica no estudo do que ele denomina de *Fotoetnografia*, em sua dissertação de doutorado *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim (2004)* o autor deixa claro o potencial narrativo que a fotografia tem dentro do campo da antropologia.

É preciso, portanto, trabalhar o potencial narrativo da imagem fotográfica, afirmar sua utilidade na composição de textos visuais como recurso de uma nova forma de escritura específica de que o antropólogo dispõe para falar da realidade. Trata-se de uma nova forma narrativa concebida na perspectiva de uma antropologia interpretativa tendo como uma de suas características a de se oferecer como escrita, “construção das construções dos outros”, aos esforços interpretativos do leitor/espectador (Achutti, 2004, p. 72)

Por assim, essa pesquisa não se dedica fielmente trabalhar com que Achutti



propõe de uma fotoetnografia, uma narrativa visual, mas segue parte do que ele explora, com o objetivo de propor textos antropológicos utilizando a linguagem visual de tal forma que possibilite transcrever os dados obtidos na pesquisa de campo. Assim procurei na construção dessa pesquisa, dar a mesma importância à linguagem escrita e a linguagem visual, fotográfica, que assim me permitiu uma maior observação e análise do que vinha propondo.

FORMA URBANA RIBEIRINHA

A Amazônia é habitada por uma diversidade de grupos étnicos e comunidades tradicionais. Os povos ribeirinhos são referência de comunidade tradicional que fazem parte da Amazônia e que são dotados de uma identidade sociocultural específica. Referência essa que se dá “[...] a partir da relação com a natureza, da forma de comunicação, do uso das representações dos lugares, do tempo, da integração com a água e dos conhecimentos dos sistemas classificatórios de fauna e flora, que formam um extenso patrimônio cultural” (Chaves, 2001, p. 43).

Percebemos que a temporalidade da vida ribeirinha se difere da vida em cidade; uns os representando como “lentos”, já que não vivem essa correria da cidade e da vida capitalista. Como pontua Menezes (2016, p. 12) o ribeirinho tem “[...] uma relação íntima e diferenciada com o rio, eles fazem parte de suas construções simbólicas e também oferece elementos da vida material [...]”; é a partir do movimentar das cheias e vazantes das águas de rios, lagos, furos, igarapés que o ribeirinho organiza sua vida.

O morar a beira do rio não é a única condição associada ao viver ribeirinho:

[...] o viver “ribeirinho está condicionado não somente em morar à beira do rio, mas, sobretudo está apoiado também em vários elementos materiais e imateriais característicos do seu modo de vida. Seu olhar e percepção de mundo são diferenciados. [...]morar a beira do rio significa não somente uma relação com a natureza, mas um modo de ser que recusa as amarras do alto consumo de bens e serviços, isso não significa que eles recusam o uso dos objetos considerados ‘modernos’, mas a sua relação com eles é diferente (Menezes, 2016, p. 12).

Assim a dimensão de comunidade ribeirinha aqui perpassa essa relação íntima e diferenciada com o rio e a natureza, com um modo de vida particular,



construída a partir de suas relações com o ambiente amazônico.

Análise a partir do conceito de ribeirurbano

Montoia e Costa compreendem o ribeirurbano a partir da tríade lugar, habitante e modo de vida. Essa discussão se atrela às cidades amazônicas que possuem um aspecto paisagístico específico, com um modo urbano/rio/floresta, na produção dialética entre sociedade e natureza (Montoia; Costa, 2019).

Dentro dessa perspectiva o ribeirurbano não abrange todas as cidades amazônicas, pois a compreensão de ribeirurbano perpassa uma “[...] forma-conteúdo de um modo de viver que compreende a presença da floresta e do rio, mas que ainda assim é urbano” (Montoia; Costa, 2019, p. 196). São cidades que passaram por um processo de urbanização intensa em que a presença da floresta é mínima, mas que há a presença de espaços que carregam traços da vida ribeirinha. A Imagem 10 registra esse paralelo do aspecto urbano da cidade e também os aspectos da vida ribeirinha na cidade.



Imagem 10. O paralelo, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

Dentro dessa lógica os autores colocam um ponto presente no porto do Igarapé das Mulheres que seria a dinâmica noturna no espaço, onde há uma vida urbana tímida, com pouco movimento, diferente do movimentar intenso do dia.

A dinâmica desse espaço ribeirurbano ainda se denota no período noturno, quando sua pequenez é revelada pelo silêncio típico de uma vida urbana



tímida, na qual as conexões sociais e econômicas dependem do dia, com a chegada das embarcações e da dinâmica interna intensa nas manhãs (Montoia; Costa, 2019, p. 197).

Além disso, há uma dimensão colocada pelos autores de o ribeirurbano se basear “[...] em redes de solidariedade, na busca da complementação de renda, na renda não monetária, isto é, na troca de produtos e serviços entre os habitantes [...]” (Montoia; Costa, 2019, p. 197). Na pesquisa de campo, observa-se que há essa dinâmica de solidariedade entre os próprios ribeirinhos e entre esses e aqueles residentes próximos ao porto. Percebe-se que o ribeirinho tem um papel importante da movimentação da economia adjacente àquela região da cidade.

Há assim uma relação observada no porto, uma relação entre o ribeirinho e os comerciantes do porto, para quem o ribeirinho vende seus produtos. Em que essa relação pode ser apreendida como “[...] uma relação de poder, que por sua vez, gera uma dependência recíproca dos valores de uso, oportunizando as possibilidades de trocas, o que impõe ao camponês a sua ida ao agente da comercialização para vender seus produtos extraídos da natureza [...]” (Fraxe *et al.*, 2018, p. 9).

Assim essa dependência ocorre justamente no processo de comercialização e troca de produtos, pois um depende do outro, o ribeirinho depende do agente da comercialização para vender seus produtos e o urbanita necessita, mais especificamente, das mercadorias advindas da natureza que são produzidas pelos ribeirinhos.

Na Imagem 11 notamos na paisagem essa comercialização de produtos extraídos da natureza pelo ribeirinho, a exemplo na imagem com a venda da melancia, onde muitos ribeirinhos fazem o plantio da melancia no modelo de roça e vêm para a cidade comercializar.



Imagem 11. O comércio da melancia, 2022. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery..

Isso abre o debate de se pensar que o urbano na Amazônia possui singularidades que deveriam ser levadas em conta quando se trata de políticas públicas no campo da urbanização.

É necessário compreender as pequenas cidades amazônicas como espaços ribeirurbanos, dentro de um país com pluralidade, desde aspectos naturais aos socioespaciais. Geralmente, investimento estatal ou empresarial são acompanhados de um discurso de modernização como se a realidade ribeirinha fosse 'atrasada' no sentido ideológico da teoria da modernização (LEYS, 2004), pois está dentro de um discurso sudestino sobre o Brasil e 'ecológico' sobre a Amazônia, como se o modo de viver urbano não existisse ali, uma vez que não segue padrão metropolitano brasileiro. (Montoia; Costa, 2019, p. 200)

Em último ponto dessa discussão, os autores pontuam que é necessário pensar o ribeirurbano mais que um espaço urbanizado, pensar também como um modo de vida:

É um modo de vida, entre a paisagem rururbana e uma agitação social, que aos olhos externos é tímida, mas quando adentramos mais nesse local, percebemos as diferenças entre as comunidades ribeirinhas distantes no município e do que é o espaço urbano. O ribeirurbano é um modo de vida entre o aqui e o acolá: é o indivíduo em suas múltiplas identidades. (Montoia; Costa, 2019, p. 198-199)

Paisagem urbana do Igarapé das Mulheres

O termo paisagem “[...] sofre atualmente um abuso e um desgaste semântico, um processo de expansão conceitual para todas as direções, que torna difícil saber a que está se referindo quando se fala paisagem” (Mendes, 2016, p. 38).

Maderuelo percebe a necessidade de estamos nos desligando da ideia de natureza do conceito de paisagem para assim “[...]termos como paisagem natural não pareça redundante e que outras, como paisagem urbana ou industrial, não sejam considerados contraditórios” (Maderuelo, 2005, p. 17 *apud* Mendes, 2016, p. 39). Pois estamos imersos a vários tipos de ambientes e que chamamos de paisagem e que se diferenciam de acordo com sua morfologia e que demonstra que vivemos em o que se pode denominar de cultura paisagística.

Imerso a uma cultura paisagística, de diferentes paisagens: paisagem rural, paisagem natural, paisagem urbana, paisagem interior, paisagem industrial,



paisagem agrícola e outras diversas paisagens em que é necessário pensar de fato o que seria a paisagem. De acordo com Maderuelo (2005):

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê (Maderuelo, 2005, p. 38 *apud* Mendes, 2016, p. 40).

Dessa forma, a paisagem do porto do igarapé das mulheres diz um pouco da especificidade de uma forma urbana ribeirinha. Como pontua Mendes (2016), a paisagem se torna essa percepção daquilo que nos cerca, o que vemos pensando aqui os diversos elementos que compõem a paisagem do Porto do Igarapé das Mulheres, a forma de ver desse nosso olhar e também de como significamos essa visão. A Imagem 12 revela essa paisagem cotidiana do porto e se diz muito sobre o porto, pois “ver os lugares ou ambientes como paisagem diz coisas profundas sobre nossa cultura” (Mendes, 2016, p.40).



Imagem 12. A paisagem cotidiana no Igarapé das Mulheres, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

Ver o porto do igarapé como diferentes paisagens ajuda na compreensão dessa forma urbana ribeirinha. Poderíamos pensar em uma paisagem urbana ribeirinha? Por estar localizado em um espaço urbano da cidade? Analisando a partir do conceito de paisagem urbana de Gordon Cullen (1983) em que trata a paisagem



urbana como sendo “[...] a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente urbano” (Adam, 2008, p. 63). Seguindo esse pensamento, o conceito de paisagem urbana de Cullen não abrangeria pensar o Igarapé das Mulheres como paisagem urbana.



Imagem 13. As embarcações e os edifícios, 2023. Fotografia de Antônio Carlos Lobato Nery.

Na Imagem 13 notamos um entrelaçamento de paisagens, pensando tanto uma paisagem urbana quanto rural. A paisagem do porto que se localiza em um meio urbano, difere em parte do pensamento de Gordon Cullen, mas não deixa de se considerar como paisagem urbana por carregar elementos que se encontra apenas em espaços urbanos de uma cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O porto do Igarapé das Mulheres, localizado na cidade de Macapá sendo considerado como um porto artesanal, guarda uma especificidade urbana, diferente de portos que tem um caráter industrial e de logística.

A construção epistemológica subjacente ao conceito de “*forma urbana negra*” de Henrique Cunha Junior (2019) parte da necessidade de romper com a forma tradicional em que é tratada a teoria urbana brasileira, que não possibilita a reflexão sobre a especificidade da produção do espaço urbano pelas populações negras nas cidades. O desenho da categoria de forma urbana ribeirinha vai no caminho do pensamento do autor, de tratar como uma categoria de análise das relações sociais



das comunidades ribeirinhas no meio urbano.

A primeira questão a ser mencionada é que o modo de vida das comunidades ribeirinhas, assim como outras na Amazônia, não pode ser atrelado apenas a um modo de vida tradicional exclusivamente; é necessário pensar que “suas manifestações culturais e sociais se expandem pelo mundo urbano e vice-versa, assimilando algumas práticas e rejeitando outras” (Fraxe; Witkoski; Miguez, 2009, p. 30). Isso é notado na região do porto, a população ribeirinha apresentando suas manifestações culturais e sociais no meio urbano.

A forma urbana ribeirinha colocada como essa categoria de análise das relações sociais das comunidades ribeirinhas ajuda dar visibilidade às especificidades das comunidades que ocupam e vivem esses espaços urbanos das cidades.

Conclui-se na pesquisa, ao contrário do que pensa o senso comum, que não há oposição, mas sim há uma continuidade entre o modo de vida *tradicional* do ribeirinho o modo de vida *moderno urbano* da cidade; um entrelaçamento em que os povos ribeirinhos não se afastam de seu modo de vida *tradicional* ao conviver com um ambiente urbano/moderno da cidade, pelo contrário, os dois mundos fazem parte do modo de vida e territorialidade ribeirinha.

O Porto Igarapé das Mulheres da cidade de Macapá, como um exemplar típico de portos ribeirinhos existentes em toda a Amazônia, não é apenas um lugar de trânsito dos ribeirinhos ou apenas um lugar de ligação da comunidade com a cidade. O porto ribeirinho é um espaço urbano produzido pelas comunidades ribeirinhas. Outrossim, é parte do território da comunidade na cidade. Trata-se simultaneamente de extensão do território comunitário e forma urbana específica.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004, p. 319.

ADAM, Roberto Sabatella. **Analisando o conceito de paisagem urbana de Gordon Cullen**. Da Vinci. Curitiba, n. 1, v. 5, p. 61-68, 2008

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Tradução de José Fonseca.

Revista Encanterias, Macapá, v. 01, n. 01./ p. 79-102 abril de 2025. A FORMA URBANA RIBEIRINHA NA AMAZÔNIA: O SIGNIFICADO DO PORTO IGARAPÉ DAS MULHERES EM MACAPÁ, AMAPÁ. Antônio Carlos Lobato Nery. David Junior de Souza Silva.



Porto Alegre: Artmed, 2009. 138 p.

CAMPOS, Ricardo. **A cultura visual e o olhar antropológico**. Visualidades. Goiânia, v.10, nº1, pag. 17-37, jan-jun, 2012

CARMO, Eunápio Dutra do; SANTOS, Tamiris Sanches dos Santos; COSTA, Taynara Lopes. **Cultura e arte ribeirinhas marajoaras**: histórias, resistência e atualidade no território das águas e florestas. Revista Humanidades e Inovação, v. 7, n. 15, p. 467-483, 2020.

CASTRO, Osmar Junior Gonçalves de Castro. **Igarapé das Mulheres**. Macapá, 1992

CHAVES, Maria do Perpetuo Socorro Rodrigues. **Uma experiência de pesquisa-ação para gestão comunitária de tecnologias apropriadas na Amazônia**: o estudo de caso do assentamento de reforma agrária Iporá. 2001. 212 f. Tese (Doutorado em pós-graduação em política científica e tecnológica) – Universidade Federal de Campinas, São Paulo.

COSTA, Ana Cynthia Sampaio da. **Igarapé das Mulheres**: uma proposta de reabilitação urbana. 2015. 99 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Fundação Universidade Federal do Amapá, Santana, 2015.

CRUZ, V. C. **O rio como espaço de referência identitária**: reflexões sobre a identidade ribeirinha na Amazônia. In: TRINDADE JR., S.-C. C.; TAVARES, M. G. C. (Orgs.). **Cidades ribeirinhas da Amazônia**: mudanças e permanências. Belém: EDUFPA, 2008, p. 49-69.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Bairros negros, a forma urbana das populações negras no Brasil**: disciplina da pós-graduação em arquitetura e urbanismo. Critica e Sociedade: revista de cultura política, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 16-27, 2020.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Bairros Negros**: a forma urbana das populações negras no Brasil. Revista ABPN, v. 11, n. 1, p. 65-86, 2019.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Bairros negros**: ruptura epistêmica do pan-africanismo. Revista de Extensão da UNIVASF, Petrolina, volume suplementar, n. 2, p. 71-88, 2021.

FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto; WITKOSKI, Antônio Carlos; MIGUEZ, Samia Feitosa. **O ser da Amazônia**: identidade e invisibilidade. *Cienc. Cult.*, v. 61, n.3, p. 30-32, 2009.

FRAXE, Therezinha; LANDAU, Laura; NOGUEIRA, Laelia; NORTE, Antônio. **O Camponês Amazônico**: vida de trabalho. In: V Seminário Internacional em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia, n.º 10, 2018, Manaus. Anais... Manaus, UFAM, 2018. Pag. 1-11.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. 3. Ed. São Paulo: contexto, 2012.

JUNIOR, Osmar. Igarapé das Mulheres. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=YsTMwIFWJaM.

LIRA, Talita de Melo; CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro Rodrigues. **Comunidades Ribeirinhas na Amazônia**: organização sociocultural e política. Interações. Campo Grande, MS, v. 17, n. 1, p. 66-76, jan./mar. 2016.

Revista Encanterias, Macapá, v. 01, n. 01./ p. 79-102 abril de 2025. A FORMA URBANA RIBEIRINHA NA AMAZÔNIA: O SIGNIFICADO DO PORTO IGARAPÉ DAS MULHERES EM MACAPÁ, AMAPÁ. Antônio Carlos Lobato Nery. David Junior de Souza Silva.



LUNA, Verônica Xavier. **Um cais que abriga história de vidas: sociabilidades conflituosas na gentrificação da cidade de Macapá [1943-1970]**. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2020, p.255

MARTINS, Humberto. **Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo**. Etnográfica, v.17(2), pag. 395-419, junho, 2013.

MENDES, Hernani Guimarães. **Acerca da paisagem**. Revista Valise. Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 37-46, julho de 2016.

MENEZES, Elisangela Ferreira. **“Sou da beira do Madeira”**: interfaces entre juventude e gênero na área ribeirinha de Porto Velho-RO. In: X Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental: trânsitos pós-coloniais e decolonialidade de saberes e sentidos, n.º 10, 2016, Rio Branco/Acre.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 28. ed. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 2009.

MONTOIA, Gustavo Rodrigo Milaré; COSTA, Sandra Maria Fonseca da Costa. **O ribeirurbano e as cidades da Amazônia: a construção de uma antropogeografia**. Novos Cadernos NAEA. v. 22, n. 2, p.183-204, maio-agosto 2019.

NASCIMENTO SILVA, Maria das Graças Silva. **O Espaço Ribeirinho**. 1ª. ed. São Paulo: terceira margem, 2000. v. 01. 111p.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. Revista de Antropologia. São Paulo, v.39, nº1, pag. 13-37, 1996

PACHECO, Agenor Sarraf. **As Áfricas nos Marajós: visões, fugas e redes de contatos**. In: SCHAAN, Denise; MARTINS, Cristiane (Orgs). **Muito Além dos Campos: Arqueologia e História na Amazônia Marajoara**. GKNORONHA. Belém, 2010.

SILVA, Thaianne Barbosa. **A produção imagética como recurso do trabalho de campo: o cotidiano a ser retratado através da narrativa fotográfica**. Revista Visagem, v. 03, n. 01, p. 43-56, 2017.

TRINDADE JR., S-C. C.; SILVA, M. A. P.; AMARAL, M. D. B. **Das “janelas” às “portas” para os rios: compreendendo as cidades ribeirinhas da Amazônia**. In: TRINDADE JR., S-C. C.; TAVARES, M. G. C. (Orgs.). **Cidades ribeirinhas da Amazônia: mudanças e permanências**. Belém: EDUFPA. 2008. p. 27-48.



DESAPRENDIZAGENS – POR UMA ARTE/EDUCAÇÃO DISSIDENTE¹

DESAPRENDIZAJES – POR UN ARTE/EDUCACIÓN DISIDENTE

UNLEARNING - FOR A DISSIDENT ART/EDUCATION

Fábio Wosniak (UNIFAP)

Resumo: O presente artigo apresenta as reflexões do autor acerca de uma arte educação dissidente. Para compor as reflexões são apresentadas articulações entre pensamento teórico e prática docente. O autor propõe que uma arte educação dissidente propicia um caminho para abordagens mais democráticas e criativas, não exclusivamente para a prática como professor no ensino superior, mas para a própria vida. Sendo assim, é apresentado ao leitor o percurso de trabalho na construção das aulas e uma curadoria de artistas que são referências para esta proposição pedagógica.

Palavras-chave: Desaprendizagem. Arte Educação Dissidente. Decolonialidade.

Resumen: El presente artículo presenta las reflexiones del autor acerca de una educación artística disidente. Para componer las reflexiones, se presentan articulaciones entre el pensamiento teórico y la práctica docente. El autor propone que una educación artística disidente proporciona un camino hacia enfoques más democráticos y creativos, no solo para la práctica como docente en la educación superior, sino también para la propia vida. Así, se presenta al lector el recorrido del trabajo en la construcción de las clases y una curaduría de artistas que son referencias para esta propuesta pedagógica.

Palabras clave: Desaprendizaje. Educación Artística Disidente. Decolonialidad.

Abstract: The present article presents the author's reflections about a dissident art education. To compose the thought, articulations between theoretical thought and teaching practice are presented. The author proposes that a dissident art education provides a path to more democratic and creative approaches, not only for the practice as a teacher in higher education, but for life itself. As such, the reader is presented with the path of work in the construction of the classes and a curatorship of artists who are references for this pedagogical proposition

Keywords: Unlearning. Dissident Art Education. Decoloniality.

¹ Artigo publicado e apresentado no 31º Encontro Nacional da ANPAP – EXISTÊNCIAS. WOSNIAK, Fábio. DESAPRENDIZAGENS – POR UMA ARTE/EDUCAÇÃO DISSIDENTE. In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Recife (PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513529-DESAPRENDIZAGENS--POR-UMA-ARTE-EDUCACAO-DISSIDENTE>.





Figura 1. “La última cena”, 1989. Pedro Lemebel e Francisco Casas.
Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-ultima-cena-video-casa-particular/>

*Você tem medo de que se homossexualize a vida?
E não falo apenas de meter e tirar
Tirar e
meter Falo de ternura,
companheiro
O senhor não
sabe Como custa encontrar
o amor
Nestas
condições O
senhor não sabe
O que é carregar esta
lepra As pessoas guardam
distância
As pessoas compreendem e
dizem: É bicha, mas
escreve bem
É bicha, mas é um bom
amigo É um cara
super legal
Eu não sou um cara
legal Eu aceito o
mundo
Sem pedir que seja
legal Mesmo assim*



*eles riem
Tenho cicatrizes de risadas nas
costas Você acha que penso
com a bunda*

Trecho do Manifesto (Falo por minha diferença),
por Pedro Lemebel (1986).

ABRINDO OS DIÁLOGOS

Começar a pensar acerca de uma aprendizagem dissidente nas artes visuais, certamente perpassa o caminho de refletirmos sobre o que costumamos apresentar como Arte nas nossas salas de aulas, seja nas universidades ou escolas de educação básica.

Se o nosso repertório de imagens e conteúdos insistem nas apresentações das imagens de artistas conhecidamente heterossexuais ou se excluimos dos nossos debates a relevância de anunciarmos acerca da existência sobre a vida do/a artista de se tratar de um/a dissidente sexual ou de gênero, devemos começar a pensar o porque de tal omissão.

Muitos/as professores/as podem questionar: Mas qual a importância de tal revelação? Seria mesmo importante anunciar se o/a artista é um/a dissidente sexual ou de gênero? Bem, se tal questionamento chegar até estas indagações, as primeiras pistas para uma educação dissidente nas artes visuais já começam a serem anunciadas.

Mas, antes de seguir com as reflexões deste ensaio, adianto a resposta das perguntas acima com um SIM. Tendo em vista as estatísticas acerca das violências sofridas pelas populações dissidentes sexuais e de gênero em nosso país, aprender que outras experiências de vidas são possíveis e que suas humanidades devem ser respeitadas, já bastaria como justificativa.

Para tanto, precisamos instaurar uma maneira de aprender outra – desaprender. Estar em estado de *desaprendizagens*, significaria assumir uma atitude filosófico-poética diante dos conhecimentos – estar [entre]. “Erguer a Voz”, como nos ensinou bell hooks (2019), nos atrevendo a responder, retrucar, falar de



igual para igual com aqueles que se colocam como únicos detentores dos saberes. Ensinando que nossas experiências, por comumente rompermos dualismos – Vida/Arte, Vida/Pesquisa -, produzem potências epistêmicas que devem ser consideradas como propostas mais criativas, humanas de vida.

O “entrelugar”, estar [entre] já conhecemos bem. Aprendemos desde muito cedo que não habitamos e nem pertencemos a lugar algum. Somos movidos/as a criar, como forma de sobrevivência, nossos territórios. Bixas, sapatões, travestis, transexuais, bissexuais, interssexos ... e tantas outras, sejam pretas, indígenas, amarelas ou brancas. Sobrevivemos com alvos nas costas, alguns maiores outros menores. Mas, todas carregamos este alvo. Talvez, em alguns momentos, este [entre] lugar nos seja um alívio, contudo, também estes espaços não costumam escapar dos tentáculos da heteronormatividade compulsória, da colonialidade dos saberes e das existências.

Somando tantas mazelas as nossas existências, uma arte educação dissidente se faz necessária, já se anuncia esta perspectiva de ensino aprendizagem – *desaprendizagens* -, e será sobre este assunto que pretendo, um artista-professor- universitário-bixa, tratar neste artigo.

EXPERIÊNCIAS DISSIDENTES.

Muito do que tenho aprendido acerca das temáticas das dissidências sexuais e de gênero, evidentemente, nascem da minha própria existência como bixa. Mas é no ano de 2020, em plena pandemia da COVID-19 que decido apresentar um projeto para um grupo de estudos, o Apotheke em dissidência, uma versão do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, coordenado pela Profa. Dra. Jociete Lampert (UDESC). A primeira versão do Apotheke em dissidência contou com a presença de mais de 20 artistas nacionais e internacionais e culminou em uma exposição virtual – Dissidências. No mesmo ano, passo a integrar o Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos, coordenado pelo Prof. Dr. Fábio Rodrigues (URCA), na linha de pesquisa Arte/Educação para uma educação dissidente. Atualmente o Apotheke em dissidência é um projeto de extensão coordenado por mim na Universidade Federal do Amapá.

A necessidade de abordar este assunto nas aulas, ou nas pesquisas que venho realizando, nasce da procura de compreender a minha própria existência



como um dissidente sexual e de gênero. Na medida que ingresso na graduação, pós-graduação e na vida profissional como professor universitário, percebo como essas temáticas, mesmo depois de terem sido realizados alguns estudos/pesquisas na área, ainda são tabus para estes espaços.

Romper com este tabu quer dizer: ressignificar as nossas existências. A partir dos estudos de pesquisadores/as e artistas dissidentes sexuais e de gênero, tornou-se possível observar outras formas de articulações com os saberes, com o mundo e com as pessoas, parte-se do pressuposto que é possível aprender sem estarmos pautados no racismo, no sexismo, na heteronormatividade, no machismo ou na cisnormatividade. Experienciar os conhecimentos em perspectivas horizontais, suleadoras, poéticas, metafóricas, visuais... das quais ainda não estamos acostumados/as é o percurso que esses/as autores/as e artistas tem nos propiciado.

Trabalhar com artistas e autores/as que denunciam a estrutura racista e preconceituosa que é cultivada na nossa sociedade, perpassa primeiramente pela compreensão de que o alicerce da própria Educação, em todos os seus níveis e modalidades estão impregnadas de expressões que não toleram nenhuma característica humana que se revele diferente dos padrões dominantes.

Apesar de existirem documentos oficiais que apresentam a relevância do respeito pela diversidade, inclusão e a valorização étnico-racial, assistimos práticas docentes que revelam o oposto das políticas apresentadas nestes documentos (ODARA, 2020). A total intolerância e transgltfobia, violenta esses corpos, expulsando-os dos espaços educacionais, fortalecendo a dilaceração de nossas existências, nos empurrando cada vez mais para a invisibilização.

TEMPOS/ESPAÇOS PLURIVERSAIS: PERCURSOS PARA [DES]APRENDIZAGENS.

Os espaços educacionais devem ser lugares que promovam e provoquem processos de socialização e valorização das mais diversas formas de vida e cultura. Mas como seria reformular este projeto tão antigo de reprodução da norma vigente?

Primeiramente, como já anunciado, precisaríamos rever nossas atuações



como docentes. O que e como escolhemos determinados assuntos em detrimentos de outros, ou porque não abordamos em nossas aulas, de maneira profunda, crítica e que questiona a própria estrutura das instituições nas quais atuamos, seria um dos caminhos a serem pensados.

Descolonizar o conhecimento é um ensinamento de desaprendizagens, pois transgrede a regra das histórias únicas e sua perigosa narrativa (ADICHIE, 2009). Isso significa reafirmar nosso direito de abordar de múltiplas maneiras um determinado assunto: Que não existiu descoberta, que houve sequestro e genocídio de pessoas, que não se opta em ser dissidente sexual ou de gênero, que o cristianismo não foi a primeira religião do mundo... e muitas outras narrativas contadas que nos chegam como verdades absolutas.

Construir experiências de desaprendizagens perpassa mostrar para os/as nossos/as estudantes que os conhecimentos não são elaborados de forma hierárquica, e que todos nós chegamos à sala de aula portando um determinado saber, somos carregados de experiências que nos fazem chegar até aquele momento, de estarmos juntos, descobrindo coisas, isso não significa retirar do professor/a suas sistematizações, mas de encarar este/a como um provocador, um contaminador de outras camadas de saberes, que só são possíveis diante dos seus estudos e pesquisas.

Neste sentido, como nos explica hooks (2017) e Freire (2011), essas camadas de experiências – estudantes-professores/as-culturas -, se sobrepõem e justapõem e não são processos hierárquicos, mas que de forma crítico-coletiva é possível instaurar uma pedagogia da escuta, onde as narrativas são dispositivos de potência e a sala de aula um espaço democrático, a favor do aprofundamento das discussões, onde primeiro desaprendemos, para depois reorganizarmos as experiências de aprendizagens.

Isso significa pensar que precisamos ir para além dos conteúdos que nos foram apresentados em nossos próprios processos de formação inicial docente. Quantos/as de nós aprendemos em nosso percurso formativo sobre a História da África? Ou nos foram apresentados autores como: Aimé Césaire (1913-2008), Frantz Fanon (1925- 1961), Homi K. Bhabha (1949-), bell hooks (1952-2021),



Catherine Walsh (-), e tantos/as outros/as que nos ensinam a desaprender e pensar com as nossas próprias histórias e culturas.

Os caminhos da desaprendizagem perpassam por construções experimentais de conhecimento, onde nenhuma forma de vida e saber é negado, suas experiências são valorizadas, suas subjetividades são cartografias que impulsionam para articulações com os saberes produzidos pela humanidade, onde o que uma vez se apresenta como estrutura de conhecimento dominante possa ser compreendida e dar início aos processos de combate das imposições que sequestram nossas subjetividades.

É preciso desobedecer para desaprender e desaprender significa acreditar que outras formas de vida existem e resistem às estruturas dominantes. Isso significa dizer que outras epistemologias existem e que podemos chamá-las de pedagogia decolonial. O processo de compreensão destas formas de conhecimentos nos exige as desaprendizagens, pois falaremos a partir de nós: pessoas pretas/os, latinas/os, dissidentes sexuais ou de gênero, imigrantes, indígenas e tantos outros marcadores sociais que a colonialidade nos impôs.

Então, seguindo na perspectiva da construção do conhecimento de uma pedagogia decolonial, que confronta toda a invisibilização dos corpos dissidentes nos espaços educacionais, tomamos estas negações para elaborar propostas pedagógicas desobedientes que nascem a partir da perspectiva feminista decolonial apontada por autoras como: Curiel (1963 -), Gonzalez (1935 – 1994), etc.

O que as feministas decolonias nos ensinam é que devemos investir pesquisas que nos mostrem como determinadas visões de mundo nos foram impostas em detrimento das nossas experiências enquanto habitantes de um determinado contexto. E, que também, devemos compreender como se dá a manutenção de determinados grupos privilegiados, como esses discursos são construídos ao ponto de que passamos, nós mesmos, não privilegiados, a propagar tal afirmação e manutenção. Ou seja, estamos diante de uma reconstrução dos saberes.

Devemos todas essas provocações e rupturas às epistemologias dominantes aos grupos de feministas negras, aos movimentos de travestis e trans que nos



propiciaram pensamentos decoloniais, a pedagogias desobedientes que passaram a figurar questionamentos nas políticas educacionais e nos currículos excludentes que até então reproduziam uma norma cisheteronormativa.

POR UMA PRÁTICA DOCENTE DISSIDENTE: RECONSTRUINDO OS PERCURSOS DAS DESAPRENDIZAGENS.

Brasil, século XXI. Parece um tanto quanto estranho, depois de um aparente avanço nas políticas sociais termos que discutir e fazer pensar algumas pessoas que o nosso país é o que mais mata dissidentes sexuais e de gênero. Algumas das linhas descritas acima, precisei parar e pensar se realmente eram necessárias, pois parece óbvio sustentar tais discussões. Mas, diante do que nos é exposto e do que ouvimos diariamente nas nossas instituições, parece que estamos em um século diferente do atual. Ouvir de pessoas que passaram pelos bancos da pós-graduação que escolhemos ser LGBTI+ ou piadinhas de colegas sobre nossos corpos e o tom das nossas peles, nos fazem questionar muito da necessidade de falarmos do óbvio. Que assim como eles, heterossexuais cristãos, temos todos/as os mesmos direitos.

Seguindo esta perspectiva, sobre abordagens dissidentes nos planos de aula, ao mesmo tempo pensando em provocar algumas movimentações no próprio curso, selecionei um conjunto de artistas dissidentes para as aulas.

Primeiro, preciso pontuar que parto de uma perspectiva do artista professor pesquisador. Construir um conhecimento em artes visuais, exige que compreendamos que se ensina aprende arte fazendo arte. Neste sentido, que o artista e sua metodologia são as bases para as pesquisas.

Como metodologia das aulas, os/as estudantes adotam um caderno de artista. Neste caderno são construídos registros diários de visualidades, teorias, práticas artísticas... tudo que interessar a pesquisa poética do/a estudante. Este dispositivo de aprendizagem deverá acompanhar o/a estudante até o último dia da disciplina. Este processo começaram os primeiros estranhamentos. As perguntas iniciais eram sobre o que eles/as deveriam selecionar para compor seus cadernos. Instaurava-se neste momento uma desconstrução do olhar, pois é preciso exercitar



ver o que não estamos acostumados a olhar. Neste caso específico, o cotidiano. Pois se tratava de um dia de performance. O problema posto foi: Como ver situações poéticas e potenciais para uma proposta artística observando o cotidiano?

Como nosso objeto de estudo é o/a artista e sua prática artística, pensado justamente em propor um pensamento decolonial e uma pedagogia desobediente, selecionei artistas que trazem em suas práticas esses questionamentos. Assim, foi possível construir junto com os/as estudantes um repertório onde eles/as pudessem refletir sobre seus contextos.

Para situar, estamos localizados na capital do Amapá, Macapá. Na Universidade Federal do Amapá, na região amazônica.

Para as primeiras aulas, foi realizado um convite para uma aula aberta com Rafael Bqueer, uma artista que nasceu em Belém/PA, que tem o corpo como suporte e pesquisa, atravessando diversas questões raciais, de gênero, e descolonização nas artes visuais, escolas de samba e cena drag-themônia da Amazônia. É artista multidisciplinar, sua produção se desdobra em performance, vídeo, fotografia, cinema e arte-educação.



Figura 2. Folder da aula aberta na disciplina de ELVIS IV – Performance. Acervo do autor.



Trazer Rafael para abrir as aulas representou um momento singular não apenas para as aulas que seguiriam, como também, para os projetos de pesquisa e extensão que estavam sendo desenhados. Mais do que apenas apresentar os artistas em vídeos ou fotos de suas obras, os/as estudantes tiveram a oportunidade de ouvir da própria artista como era constituído o seu processo de trabalho. Onde buscava suas referências, o que lia e estudava para nutrir sua prática artística.

Ainda existe no curso uma concepção de que por estarem em uma licenciatura em artes visuais, a prática artística e o pensamento visual não compõem uma parte significativa para a formação. Este também foi um obstáculo a ser superado no percurso das aulas.

Provocar que os/as acadêmicos tivessem um projeto poético teve início com a presença de Rafael como artista convidada. Pois na sua explanação estava presente a todo momento a relevância de uma arte educação dissidente.

A aula aberta mobilizada pela convidada nos colocou diante de desafios de como começar a pensar acerca dos processos de exclusão que estávamos todos envolvidos. Justamente pela nossa localização geográfica e, na sequência, com as provocações que emergiram da sua prática artística.

Passamos a estudar artistas que tematizavam questões de gênero e raça nas suas práticas, como por exemplo: Castiel Vitorino (1996 -), Lys Parayso (1994 -), Tania Bruguera (1968 -), Rosa Luz Gama (1995 -), Katia Sepúlveda (1978 -), Priscila Rezende (1985 -), Musa Michelle Mattiuzzi (1983 -) e Hija de Perra (1980 – 2014).

Os conteúdos que surgiam das pesquisas das práticas artísticas nos colocavam diante de reflexões que envolviam pensar os próprios modos de como ensinamos aprendemos artes visuais. As práticas destas artistas nos possibilitaram enxergar que a própria Educação é uma ferramenta potente para colonizar nossas existências.

Juntamente com as práticas artísticas e os escritos de Paulo Freire e bell hooks, fomos entendendo que a liberdade é um processo que devemos conquistar diariamente, que as práticas das artistas nos possibilitaram compreender que devemos, assim como a luta pela liberdade, estarmos atentos e críticos constantemente.



Como menciona hooks (2020, p. 57),

Nossa maior dificuldade é compartilhar conhecimento a partir de um ponto de vista sem preconceito e/ou descolonizado com estudantes que estão profundamente envolvidos na cultura do dominador que não se abrem a aprender novas formas de pensar e de saber (...) criar uma comunidade aberta de aprendizagem, onde estudantes possam aprender a ser pensadores críticos capazes de compreender e de reagir ao material que estivermos estudando juntos (...) ensinar de maneiras que ampliam os interesses da democracia, da justiça (...) uma vez que mentes “em busca da liberdade” ensinam a transgredir e a transformar.

A prática artística contemporânea, comprometida com as reflexões acerca das dissidências sexuais e de gênero e com as questões étnico-raciais, nos colocam diante de quebras de paradigmas institucionalizados. São, justamente os/as artistas que nos apresentam outras abordagens de pensamentos, ou como aponto neste ensaio, as práticas das artistas aqui mencionadas, nos possibilitam desaprender para aprender em outras perspectivas, reconhecendo e resistindo a saberes que narram uma única história – e essa nunca é nossa.

Vemos isto de forma muito potente quando Castiel Vitorino nos apresenta seu quarto de cura, ou quando Lys Parayso pinta as unhas dos convidados na sua intervenção de rosa, questionando o que seria a cor no universo masculino e feminino. Pensando nos processos de ensino aprendizagem, o texto de Tânia Bruguera sobre sua declaração de ensino. Ou quando vemos Rosa Luz Gama com sua imagem vestida de noiva em uma caçamba de lixo. O que estão nos dizendo essas práticas? O que Hija de Perra nos convoca a pensar quando lê seu discurso em praça pública, ao lado de duas figuras armadas?

Precisamos salientar, enquanto profissionais que atuam na formação inicial de professores de artes visuais, que os processos de colonização não perpassam apenas os nossos corpos, nos dizendo como ser homem ou como ser mulher. E que qualquer característica fora dessa “ordem” deve ser eliminada, mas que a nossa imaginação sofre o mesmo processo.

A colonização invade mente, corpo e imaginação. A estratégia é primeiro de fragmentar todas estas instâncias, para depois sequestrar e ditar as regras conforme melhor lhe convém. Porém, a imaginação e os processos criativos, são as formas



mais poderosas de resistirmos a todo esta clausura sufocante que nos é imposto pela colonialidade. As artistas elencadas para incitar estes debates nos propiciaram formas mais envolventes para experienciarmos nossos saberes.

São essas experimentações que tenho chamado de desaprendizagens. Começando pela escolha de artistas que não costumam aparecer nas aulas. Assim como os conteúdos que costumam ressoar dessas práticas: gênero, raça, ativismo, transfeminismo, corpo dissidente, filosofias africanas, pensamento mestiço, arte educação e dissidência sexual e de gênero. São conteúdos que exigem a presença de artistas e autores que não figuram no cânone da Educação ou da Arte Educação tradicional.

Percorrer travessias é o convite que nos fazem artistas comprometidos com pensamentos decoloniais, experimentar outros percursos, caminhar por rotas desconhecidas, que nos fazem conhecer a nós mesmos e a nossa condição no mundo. Ou seja, é um convite a falar com a nossa própria voz, o que para alguns pode ser muito difícil, tendo em vista que falou durante uma vida toda com a voz do outro.

PARA DESAPRENDER A FALAR COM A VOZ DO OUTRO

*Encontrar a voz é um ato de resistência
bell hooks*

Entender que a nossa voz pode ser ato de resistência, nos exige que tenhamos um poder de escuta. Para desaprender a falar com a voz do Outro é necessário que aprendamos sobre os modos discursivos daqueles que nos oprimem. Ao contrário do grito, a “voz libertadora irá necessariamente confrontar, incomodar, exigir que ouvintes até modifiquem as maneiras de ouvir e ser” (hooks, 2019, p.53).

Está na maneira como queremos ser ouvidos/as a nossa agenda de lutas. Ser ouvido/a perpassa pela compreensão de que nossas epistemologias apresentam maneiras mais democráticas e libertadoras de vida. Se trata, primeiramente, do direito de existirmos, de podermos circular nas ruas sem medo de sermos agredidos



pela nossa existência dissidente.

Uma arte educação dissidente deve estar comprometida com o direito à garantia da vida. Neste sentido que tangencia os processos de desaprendizagens, ou seja, não compactuar com conhecimentos que oprimem e negam a existência e a produção de conhecimentos de pessoas dissidentes sexuais e de gênero, considerando raça e classe. Pois entendemos que os marcadores sociais tornam alguns de nós mais suscetíveis que outros/as. Porém, o projeto do *cistema* é o da extinção de todos/as nós, não importando a cor ou a classe.

Desaprendizagens - por uma Arte/Educação dissidente, também é um convite, para que outras pedagogias possam ser experienciadas, onde o protagonismo das experiências de vidas possa protagonizar nas aulas e nos processos de criação. Onde nenhuma forma de existência seja anulada.

Parte-se do pressuposto que a docência em artes visuais é um caminho a construções emancipatórias da imaginação. Onde criar possa acontecer sem mecanismos de censura. E que a colonização das mentes-corpos-imaginação possa ser superada.

Certamente que este é um debate que muito ainda precisa ser provocado nas instituições de ensino e, principalmente nos processos de formação docente. Porém, o que apresento neste ensaio, são alguns caminhos que estão sendo construídos. Estes conteúdos perpassam as disciplinas que ministram, a extensão e a pesquisa.

Em 2022, com o meu ingresso como professor no ensino superior, criei o projeto de extensão Apotheke em dissidência, para propiciar debates e práticas referenciadas em artistas dissidentes sexuais e de gênero. Este já era um projeto que existia na forma de grupos de estudos desde 2020, que abrigou artistas professores pesquisadores nacionais e internacionais. Para contribuir nesta mesma perspectiva de estudos e pesquisas, criei o projeto de pesquisa e grupo de pesquisa com a mesma temática – Dissidências e pedagogias decolonias.

Então, o que precisamos fazer é criar cada vez mais grupos institucionalizados que tensionam as normas existentes. Pois institucionalizar Grupos de pesquisa, projetos de extensão e pesquisa com as temáticas das dissidências sexuais e de gênero é criar estratégias de re-existências. Isso significa



aprender a falar com a nossa própria voz – de bichas, latinas, trans, travestis...

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. TED talk, 2009. Disponível em:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 09 julho 2022.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

LEMEMBEL, Pedro. **Manifiesto** (Hablo por mi diferencia) por Pedro Lemebel - 1986.

Disponível em:

<https://1poesiapordia.tumblr.com/post/163379681818/lemebel-em-1986-em-foto-que-comp%C3%B4s-a-performance>. Acesso em: 09 julho 2022.

ODARA, Thiffany. **Pedagogia da desobediência**: travestilizando a educação. BA: Editora Devires, 2020.

Biografia do autor

Fábio Wosniak iniciou sua trajetória artística no início dos anos 2000, participando de cursos livres de teatro em Florianópolis, onde atuou como ator e professor de teatro. Em 2006/2012, graduou-se em Pedagogia pela UDESC e UNIP. Posteriormente, ampliou sua formação com o curso de Psicanálise, atualmente em andamento no Círculo Psicanalítico do Pará. Em 2014, deu início ao seu pós-doutorado, com a pesquisa intitulada "Entre Marés e Levantes: Insurgências na Pesquisa em Arte/Educação", na Universidade Regional do Cariri (URCA). Seu interesse pela pesquisa em artes visuais e pelo ensino o levou a realizar o Mestrado (2015) e, posteriormente, o Doutorado (2019) em Artes Visuais pela UDESC. Em 2019, mudou-se para Macapá, onde se tornou professor efetivo do Curso de Artes Visuais, Licenciatura - DEPLA/UNIFAP. Além disso, atua como Professor Colaborador do Mestrado Profissional em Artes - Prof. Artes URCA/CE. Sua atuação acadêmica inclui a coordenação do Projeto de Extensão "Apotheke em Dissidência" na UNIFAP e a liderança do Grupo de Pesquisa Experiências e



Dissidências nas Artes Visuais (UNIFAP/CNPq). Sua pesquisa também se estende a outros grupos, como o Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (URCA/CE) e o Entre Paisagens (UDESC/SC), além de integrar o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC/CNPq). No campo editorial, é Editor Gerente da Revista Encanterias e Editor Associado da Revista Apotheke, ambos periódicos online. Como associado e representante regional Norte-Macapá da ANPAP, Wosniak mantém uma presença ativa na comunidade acadêmica e artística. Sua produção intelectual e artística concentra-se em temas como ensino de arte, colagem, arte-educação, formação de professores, metodologias artísticas de pesquisa e as interseções entre arte e psicanálise.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6525393533253057>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5881-7414>



PESQUISA-CRIAÇÃO E CONHECIMENTO A PARTIR DE ESTUDOS ARTÍSTICOS. NA PISTA DA DECOLONIALIDADE ESTÉTICA.

Pedro Pablo Gómez

Introdução

Como dissemos na introdução do livro, este capítulo pode ser entendido como um estudo de caso, que mostra como é possível construir um lugar para o pensamento crítico e para as práticas estéticas decoloniais dentro de uma instituição universitária e, mais precisamente, numa faculdade de artes, onde o conhecimento artístico sente o peso e a hierarquia da epistemologia, do logos da ciência, baseado em modelos físico-matemáticos de exatidão, precisão e aplicação. Como tal, a primeira grande questão abordada é o que significa saber no campo emergente dos estudos da arte. Como sair da epistemologia do binômio sujeito/objeto colonial moderno recorrendo à uma noção ampliada de conhecimento, não apenas como noção teórica, mas como possibilidade concreta de criação de conhecimento não hierárquico, relacional e complementar. Essas abordagens, às vezes com outras palavras, estão no mesmo caminho da reconstituição epistêmica e estética delineada no primeiro capítulo de Mignolo. Uma categoria central para efeitos dos estudos artísticos é a pesquisa-criação. Esta categoria, que é ao mesmo tempo relacional e diferencial – relacional porque todo conhecimento é relacional; diferencial para tornar possível o distanciamento quando modos de relacionamento se tornam modos de opressão e subordinação – nos permite abordar, a partir das artes, uma compreensão particular do funcionamento da matriz colonial de poder, através da experiência de hierarquia, não apenas entre conhecimento e saber, mas entre o conhecimento abstrato e o conhecimento sensível particular.

II. Estudos artísticos como denominação e como espaço de práticas



Os estudos artísticos, como nome, são um espaço de conhecimento inter e transdisciplinar, criado a partir do campo das artes¹ com o claro propósito de trabalhar nos interstícios das artes disciplinadas para construir espaços mais horizontais de insurgência e conversação. É um espaço onde as ações da matriz colonial de poder podem ser diminuídas para dar origem a outra versão de poder, à sua dimensão criativa e de apoio. Consequentemente, os estudos artísticos são o resultado de práticas de nomeação epistêmica, estética, política e eticamente comprometidas, que não se esgotam nos espaços acadêmicos de uma universidade onde emergem com este nome, mas antes, têm a ver com uma forma de responder diretamente às questões ligada ao sentido da vida no mundo contemporâneo.

Estas questões estão relacionadas, em geral, com as atuais condições de um mundo em crise econômica, social, cultural, ambiental e epistêmica, em que estão em risco as próprias possibilidades de reprodução da vida no planeta; Tais condições são agravadas nestes tempos de pandemia, que colocou em xeque o sistema interestatal global, incluindo seus centros e periferias, bem como a sua própria lógica de configuração baseada no desenvolvimentismo predatório. Estas crises, claro, afetam as práticas artísticas e culturais em geral, os seus modos de fazer, os seus modelos de produção, as suas pedagogias, os seus modos de circulação, de relações e de apropriação social, além das suas capacidades na criação de subjetividades. Estas questões têm sido levantadas de diversas formas, entre outras, como sociedade de risco (Beck, 1998); crise civilizacional, ambiental e alimentar (Lander, 2014); crise sistêmica (Wallerstein, 2008); crise do capitalismo (pensamento crítico de esquerda em geral); crise das monoculturas da mente (Shiva, 2008); crise da modernidade na disputa pelo controle da matriz colonial de poder, conhecimento, ser, sentimento e natureza (Rede Modernidade/Colonialidade/Descolonialidade), lugar de enunciação de onde este texto é escrito e de onde se pensa em grande parte os estudos artísticos².

¹ Na Colômbia, correspondem precisamente às chamadas artes plásticas, nas quais estão inscritos tanto o Mestrado como o Projeto de Doutorado em Estudos Artísticos da Universidade Distrital Francisco José de Caldas, em cuja preparação participa quem escreve estas linhas.

² O grupo, rede e programa de pesquisa Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad em geral, que aborda o problema da crise da matriz colonial de poder a partir de diferentes experiências e histórias locais. No



De modo geral, a questão que atravessa o campo dos estudos artísticos tem a ver com as condições de possibilidade para que, do sul global, das periferias, dos interstícios, dos lugares dos esquecidos da história e dos condenados da terra, da emergência de outros saberes, de outros mundos, seja possível como resultado de diferentes modos de relação com os outros e com a natureza, que dão origem à novas formas de ser, de estar, de investigar, de criar e de viver. Nestes propósitos e tarefas, os estudos artísticos dialogam muito estreitamente com os estudos culturais latino-americanos ou, melhor, como Catherine Walsh os chama, com os estudos (inter)culturais latino-americanos numa perspectiva decolonial. Como tal, participam nos seus legados, entre eles o seu carácter intercultural, interepistémico e decolonial, que são fundamentais para imaginar o horizonte possível de um mundo transmoderno e pluriversal. Ao mesmo tempo, os estudos artísticos participam dos legados da inter e transdisciplinaridade, do legado da escola de Birmingham, do projeto de estudos sobre cultura e movimentos sociais. A primeira, pela sua capacidade de desafiar a disciplina baseada nas ciências naturais e pela sua racionalidade objetiva que se estabeleceu no modelo das ciências sociais, segundo a qual as humanidades e as artes criam conhecimento e não conhecimento. A segunda, porque dá nome aos estudos culturais e ao seu carácter como projeto político e prática de intervenção que torna visíveis elementos orgânicos e emancipatórios nas culturas populares. A terceira, pela sua perspectiva crítica sobre os processos de construção das identidades nacionais, a modernidade latino-americana e os estudos da cultura popular. A quarta, pelas suas práticas políticas de sensibilização, agência e lutas dos movimentos sociais, que desde as décadas de sessenta e setenta colocaram a questão das relações de poder coloniais e imperiais no centro do debate, construindo o pensamento crítico e a intervenção, e permitindo desenhar um mapa e um projeto em que o cultural, o político, o social, o ético e o epistémico estejam conectados (Gómez, 2018, pp. 8-10).

De acordo com o exposto, fica claro que a complexidade, a historicidade e a urgência das questões que nos desafiam ultrapassam os campos de atuação

âmbito desta rede, o redator destas linhas reconhece as valiosas contribuições de vários dos seus membros para a criação do programa de Doutorado em Estudos Artísticos.



das disciplinas modernas, com seus objetos de estudo, e suas configurações discursivas e metodológicas. E os objetos das artes também transbordam, com suas poéticas, estéticas e modos de fazer, bem como, saberes ancestrais e tradicionais. Assim, os projetos acadêmicos, não acadêmicos, éticos e políticos que procuram abordar estas questões têm a necessidade de ir além das disciplinas científicas, das artes e do conhecimento tradicional, para abrir espaços de convergência que possibilitem abordá-las como questões complexas de conhecimento a pesquisa, criação e mediação social sob diversas perspectivas. Uma das formas que estes espaços e projetos assumem são justamente os ateliês, que chamamos aqui de ateliês artísticos. Mas não é a partir da teoria, mas sim da prática, que o nome ganha ou perde sentido e, portanto, a partir daí as questões podem ser formuladas como problemas pensáveis através de noções, conceitos ou categorias, através dos quais podemos tornar visível o que entendemos saber, no exercício da multiplicidade de ações que projetam horizontes de sentido. Neste contexto, a investigação-criação nos ajudará a compreender o que concebemos como conhecimento dos estudos artísticos e quais os seus desafios, bem como os seus riscos e distorções, quando diz uma coisa, mas ao fazer, concretiza outra.

III. Conhecimento, uma noção ampliada

Para os estudos artísticos, a concepção de conhecimento está diretamente relacionada ao que se entende por pesquisa-criação. Por isso, a pesquisa-criação só pode ser um conjunto de práticas que adquirem as múltiplas formas de conhecimento situado. Isto ocorre como correlato direto da ação criativa e não como resultado do disciplinamento, objetificação e interrogação de um objeto mediado por dispositivos e tecnologias de controle e extração de informação.

Na verdade, se os estudos artísticos forem entendidos de forma inter e transdisciplinar, não podem partir de uma noção estreita de conhecimento como o das disciplinas, mas de uma concepção ampliada, de acordo com as múltiplas interações possíveis dos campos sociais e culturais. Nesse sentido,



sem pretender que seja definitivo, propomos a seguir uma concepção ampliada de conhecimento. Esta noção pode nos ajudar a sair do eurocentrismo das disciplinas, bem como, do binarismo das ciências e do racismo epistêmico instalado pela colonialidade, no processo de constituição da matriz colonial de poder que deixou de fora e destituiu outros conhecimentos e saberes, assim como, sujeitos que não coincidiam com as normas estabelecidas pelo logos das ciências ou pela poiesis das artes plásticas.

Em outras palavras, o conhecimento é a pluralidade de formas pelas quais a criatividade se torna sensível e se apresenta no mundo, entendida como a totalidade do que é, e a totalidade do que é ser. Nesse sentido, o conhecimento não se restringe a um determinado ser, nem aos deuses, nem a uma espécie por eles privilegiada. O conhecimento é a própria estrutura do ser, a força criativa que possibilita o seu surgimento, a passagem do possível à presença.

O conhecimento não é de forma alguma privilégio de um determinado ser, como é típico da sua concepção restrita, exclusiva, moderna e colonial, que o considera reservado aos homens brancos, aos europeus e às suas versões miméticas em outras partes do mundo. Na nossa concepção ampliada, o conhecimento não pode ser reduzido a uma singularidade exclusiva de um seletivo grupo de seres humanos particularmente dotados pela natureza ou pela sua cultura que, utilizando tecnologias sofisticadas, passam a conhecer e compreender a consistência da realidade. Pelo contrário, se o conhecimento é uma pluralidade (resultado de práticas históricas heterogêneas que ocorrem em contextos precisos), as formas desta pluralidade são difíceis de hierarquizar e reduzir a uma forma única, modelo e exemplar. O conhecimento é plural e resulta da ocorrência do sentimento-pensamento, da interação, da intercorporeidade, da colaboração, da escuta e da conversa entre as pessoas entre si e entre elas e a natureza (através do seu ambiente biofísico). Pelo exposto, o correlato do sujeito não pode ser concebido como um objeto.

Devemos mudar os termos da relação epistemológica moderna, vertical e hierárquica, base das estruturas de dominação em que se camufla a colonialidade do poder, por uma relação horizontal, ética e criativa, em que as



relações não são sinais de perigo, mas sim a própria potência de criação de conhecimentos e formas de convivência. Se assim fosse, a natureza deixaria de ser um objeto passivo, mudo, insensível, domesticável, saqueável, explorável, inflamável e uma fonte inesgotável de recursos e energia, pronta para ser conhecida pelo homem. A natureza seria sempre concebida de uma forma positiva, como um mundo corporal com pensamento senciente; substrato fundador e sensível da vida; primeira condição de direitos e sujeito de direitos; mãe senciente que fala, desafia e possibilita que a vida aconteça para, nesse acontecer, revelar seus modos de ser, de aparecer, de ser, de criar e de existir.

Estas formas de ser, de aparecer, de criar e de existir são apreensíveis e exprimíveis numa diversidade de formas, como conhecimento, que nada mais são do que a manifestação das condições e avatares através dos quais a vida aparece ao mundo, floresce e é preservada.

Assim, para os estudos artísticos, conhecer não é interrogar, violar, constranger ou ter um objeto como correlato de um sujeito que conhece. Conhecer são formas não violentas de se relacionar (fundadas numa ética biocêntrica), de criar, de falar, de ouvir, de curar, de fazer, de ser, de estar, de sentir e de pensar-com, capazes de iluminar a realidade, numa experiência social e cultural fundada na interdependência integrada do ser humano na e com a natureza.

Ora, esta concepção de conhecimento não é precisamente a que prevalece no mundo em que vivemos hoje, onde a disputa pelo conhecimento e pela sua hegemonia é um sinal de conflitos mais profundos pelo controle do poder, incluindo a prerrogativa de definição e significado do poder, do ser e o não-ser das pessoas e das coisas. Portanto, esta concepção torna-se a chave para um horizonte epistemológico diferente e decolonial. Isto se caracteriza, entre outras coisas, por um compromisso ético que visa, aos poucos, ajudar a curar as feridas históricas do ser, causadas por formas de conhecer violentas, instrumentais e coloniais. Como bem explica Mignolo na primeira parte deste texto, a hegemonia do conhecimento nas ciências tem sido relacionada à epistemologia e na arte tem sido constituída através da estética. Esta hegemonia é o que se manifesta, ensina e reproduz em locais privilegiados



como universidades, centros de investigação, *think tanks*, museus, bienais, conferências nas mais diversas áreas do conhecimento disciplinar e instituições de prestígio.

A epistemologia e a estética são fundamentais para o controle do conhecimento e também para a produção de subjetividades que, apesar de formadas e controladas pela hegemonia da epistemologia ou da estética, se consideram pertencentes a uma família melhor que outras subjetividades, por causa do prestígio provenientes da universidade ou de formação especializada que tenham recebido em centros de formação. Estes são ao mesmo tempo lugares de constituição-destituição criados pela matriz colonial onde a epistemologia e a estética são privilegiadas. Têm esta dupla dimensão porque no próprio processo de constituição deixam de lado, expulsam e descartam, num mesmo movimento, conhecimentos e ações, bem como os sujeitos produtores de saberes e expressões estéticas que não se adaptam aos critérios de validação de epistemologia e estética, da sua verdade ou da sua beleza.

Assim como existem centros de constituição-destituição, também é possível pensar na possibilidade de criar centros ou espaços de reconstituição-restituição da gnose (conhecimento em sentido amplo) e da aisthesis (o sensível além da arte), para tornar possível a decolonialidade de conhecimentos e sentimentos negados e destituídos. Sabemos que esta é uma tarefa de longo prazo, mas devemos sempre mantê-la em perspectiva. Além disso, no próprio interior dos lugares onde ocorre a hegemonia epistêmico-estética, o processo e os efeitos da colonialidade são sentidos e vividos; e é por isso que ali, nos seus interstícios, é possível a criação de lugares de resistência e de emergência. Consequentemente, nas universidades, nos centros de investigação, nos museus, nas academias, nas escolas de artes, entre outros, podem ser organizados espaços para criar, pensar e conhecer de outras formas que não obedecem necessariamente aos cânones disciplinares e aos regimes da arte. O Doutorado em Estudos Artísticos é um desses espaços dentro da universidade, para abrir outras possibilidades de criar, conhecer e saber desobedientes à epistemologia e à



estética.

Sabemos bem que estas formas de conhecimento, epistemológicas e estéticas, durante mais de cinco séculos têm sido surdas tanto às palavras como aos gritos dos sujeitos objetificados, violados, naturalizados, racializados, generificados, sexualizados, classificados, e muito mais, de formas de subordinação e dominação em que a colonialidade do poder se manifesta. Mas esses sujeitos historicamente objetivados, além de resistirem à imposição da colonialidade do poder e à inscrição indelével de suas marcas em seus corpos pensantes e em sua inteligência sentimental, têm buscado, incessantemente, formas de escapar de sua condição imposta para sejam eles mesmos. Ao fazer isso, têm aberto os termos e condições de um conhecimento diferente e heterogêneo através do qual podem surgir outros mundos e formas alternativas de ser e existir. Neste percurso histórico e nesta história de resistência, os estudos artísticos emergem para valorizá-lo e, na medida do possível, fazer uma transição da resistência para a reconstituição de modos de produção de vida não coloniais e modernos.

Esta problematização conduz às abordagens que seguem a seguir, no que diz respeito ao caráter diferenciado da pesquisa e da pesquisa criativa no campo dos estudos artísticos. Essa diferenciação ocorre de acordo com as possíveis relações da pesquisa com a formação, a criação e a projeção social no campo da arte; num segundo nível, com suas relações com as práticas de conhecimento de outros campos disciplinares e não disciplinados pela academia.

IV. Um lugar para a criação na Universidade com relação à pesquisa, a formação e a projeção social.

Vejamos brevemente como ocorreu um processo de abertura dentro da Universidade Distrital Francisco José de Caldas para criar um lugar para as artes em um espaço tradicionalmente reservado às ciências. Uma vez ali instaladas, as artes plásticas, performativas e musicais poderiam dialogar em termos de investigação e criação com as ciências sociais e humanas, e ao



mesmo tempo iniciariam processos de autocrítica e reflexão sobre a disciplinaridade das artes, a sua colonialidade, bem como, a possibilidade de estabelecer outro tipo de conversa com obras e realizadores que não pertencem à arte ou às suas escolas e academias e que, portanto, não se regem pelos parâmetros da estética ou pelos do sistema de circulação do mercado da arte da arte.

No projeto da Faculdade de Letras ASAB foi desenvolvido um plano de relacionamento, em que as três funções missionárias “clássicas” de ensino, pesquisa e extensão se encontraram com a criação para formar um quadrado categórico que nos permite pensar horizontalmente na diferenciação de práticas, processos e projetos resultantes de suas possíveis interações. Neste exercício questiona-se a centralidade de algumas das funções, para visualizar correlações e aberturas mais horizontais entre as práticas de ensino, pesquisa, criação e projeção social; também propiciou “el desarrollo de comunidades académicas y artísticas hacia la realización de prácticas artísticas y culturales, asumidas desde cada una de las funciones universitarias” (Universidad Distrital, 2005, p. 20).



Diagrama de las dinámicas académicas de la Facultad
Propuesta metodológica



Tabla 1. Diagrama de interrelación horizontal de las funciones universitarias en la Facultad de Artes ASAB.

Fuente: Proyecto de Facultad de Artes ASAB

Tabela 1. Diagrama de interações horizontal das funções universitárias na Facultad de Artes ASAB



Como se pode verificar na Tabela 1, pensar a partir da pesquisa em relação à criação, ao ensino ou à projeção social não será o mesmo que pensar a partir destas com relação à primeira. Assim, os projetos possíveis, quando pensados a partir da pesquisa em relação às demais funções da universidade, serão: pesquisa-criação, pesquisa pedagógica e de formação, bem como, pesquisas em programas e atividades de extensão. Por sua vez, a partir da criação serão propostos projetos de criação baseados em pesquisas, criação de formas de ensino e projetos de criação a partir de programas e/ou atividades de extensão. A mesma coisa acontece se pensarmos em ensino e extensão. De qualquer forma, cabe aqui esclarecer que, ao pensar a relação a partir de um dos termos, não estamos tentando repetir a estratégia epistemológica colonial em que o primeiro termo da estrutura subordina o segundo, como acontece no sujeito/relação objeto, significado/significativo, homem/mulher, cultura/natureza, conhecimento/conhecimento, branco/cor, oeste/leste, norte/sul, bem/mal, bonito/feio, entre muitos outros. Não se trata aqui de considerar o que significa ver desde diferentes perspectivas e enriquecer o sentido dos dois termos da relação, ao contrário de uma economia de signos em que o sentido de um termo se enriquece pelo esvaziamento de sentido do outro, numa relação que poderíamos chamar de extrativismo semiológico, de forma análoga ao extrativismo mineiro destrutivo e à economia da espoliação.

Esta diferenciação entre funções, projetos e programas tem permitido integrar a Faculdade de Letras ASAB no contexto da universidade, problematizar e enriquecer as suas práticas de criação artística com questões de pesquisa, dialogar com outras comunidades acadêmicas e, ao mesmo tempo, fortalecer os programas de formação de graduação e planejar uma formação pós-graduada que culmine no nível de doutorado com o Doutorado em Estudos Artísticos, a partir de onde estamos pensando essas linhas.

Tudo isto, sem esquecer que os problemas da criação, da pesquisa, da formação e da projeção social adquirem uma particular “cor local” quando colocados a partir do campo da arte, ao contrário daqueles propostos pelas ciências sociais ou pelas humanidades, das quais a arte é muitas vezes objeto



de pesquisa. No entanto, não se consegue a menos que estejamos pensando na arte como um campo fechado e nas comunidades artísticas como reclusas nesse campo. Pelo contrário, trata-se de reconhecer a relacionalidade dos campos, funções e práticas missionárias, como base do campo de formação transdisciplinar que chamamos de estudos artísticos, a partir de onde pensamos uma relacionalidade não colonial e damos passos em direção a diferentes termos de conversação.

Assim, com esse horizonte, vemos a necessidade de abertura dos campos, o que se torna evidente quando as questões, pela sua complexidade e dimensões, ultrapassam os limites de uma disciplina ou de um campo específico. No caso da arte, quando as questões ultrapassam os limites da estética, da história, da teoria ou da filosofia da arte, o próprio poder da questão e a complexidade das exigências sociais que elas implicam tornam-se uma exigência que abre o campo da arte a outros possíveis campos de relacionamento. E esse poder nos faz ver a necessidade de cruzar e tornar porosas as suas margens. Esta é uma das tarefas da formação investigativa dos estudos artísticos: configurar um campo transdisciplinar a partir da arte, mas para além da arte, capaz de dar conta da crise em que entram as artes particulares (que é análoga à crise das disciplinas científicas) quando elas enfrentam problemas complexos com dimensões sociais, éticas, políticas e epistêmicas que vão além das artes particulares.

Precisamente neste contexto é que se abrem outras possibilidades de relacionamento, uma exposição de pensamento para abordar, entre outros, os seguintes problemas complexos: a) o diálogo entre as artes; b) interdisciplinaridade, como diálogo entre as artes e as ciências, ambas entendidas como saberes acadêmicos disciplinados e disciplinares; c) transdisciplinaridade, como o diálogo horizontal entre o conhecimento acadêmico disciplinar e o conhecimento indisciplinado e não disciplinar e o conhecimento que se produz fora da academia no amplo campo do social; d) interculturalidade, diálogo entre culturas que abrem um amplo horizonte político de intervenção nas realidades sociais.



Pesquisa-criação: chave relacional-diferencial dos estudos artísticos.

Para os estudos artísticos, a pesquisa-criação é uma categoria relacional e diferencial por excelência. O equilíbrio sugerido pelo carácter relacional-diferencial depende não só da pesquisa criativa mas também de todas as categorias relacionais, pois não esquecemos que o poder nada mais é do que um espaço de relações, como bem expressa o pensador decolonial Aníbal Quijano:

Tal como lo conocemos históricamente, a escala societal el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la “naturaleza” y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios. (Quijano, 2000, p. 345).

A concepção de poder de Quijano não é apenas outra conceituação de poder, mas antes, a concepção da colonialidade do poder: do poder como categoria relacional. Em outras palavras, ao conceituar desta forma a colonialidade do poder, como motor da modernidade capitalista, Quijano coloca ao mesmo tempo um desafio: conceituar a possibilidade da decolonialidade do poder, que sem dúvida, é outra forma de compreender a relacionalidade em geral. Assim, a colonialidade, como relação, atravessa todas as áreas da existência, incluindo a subjetividade, a intersubjetividade e o conhecimento³.

Uma forma de fazê-lo é a partir do conhecimento, que faz parte do âmbito da subjetividade, produto dela. O conhecimento, com as suas estratégias de classificação e subordinação, tem sido um instrumento eficaz para facilitar as relações de dominação, em primeiro lugar, e em segundo lugar, como consequência da subordinação, a exploração do subordinado, com pleno direito do superior sobre o inferior.

³ Será necessário, num outro lugar, ampliar as consequências da concepção de poder de Quijano, da colonialidade do poder como categoria relacional que funda relações de exploração, dominação e conflito.



Daí surge um alerta sobre as categorias puramente relacionais que escondem a dimensão diferencial de toda relação, o que possibilita a naturalização dos laços tecidos pela colonialidade, para torná-los permanentes, sólidos e inflexíveis ou, nos termos de Stuart Hall (2010), a intenção do regime racializado de representação não é outra senão fixar e naturalizar o significado para manter imóveis as estruturas e hierarquias coloniais. Felizmente, sabemos que os significados não podem ser fixados de uma vez por todas. E como o poder é um espaço de conflito, além de ser uma rede de relações de exploração e dominação, a significação está sempre em jogo e é quando se torna possível reconstruir relações e significação para que o poder nem sempre seja capacidade de sujeição, mas de libertação e criação.

É por isso que, quando pensamos em pesquisa-criação, o fazemos de forma relacional e ao mesmo tempo diferencial, para não cair na armadilha colonial da naturalização. Por ser relacional, a pesquisa-criação possibilita os encontros dos agentes e das práticas de pesquisa com suas contrapartes de criação. Em contextos acadêmicos, promove o diálogo entre comunidades e instituições de artes e ciências, dando origem à opção de formação universitária de alto nível para pesquisadores-criadores inter e transdisciplinares. Como categoria diferencial, possibilita a afirmação dos espaços, práticas, agentes e instituições que se relacionam sem confiná-los a continentes isolados; Pelo contrário, a sua força relacional alerta-nos para o fato de que a afirmação, mais do que ser o resultado de práticas de essencialização, isolamento e atomização, é o resultado de trocas e de colaboração criativa.

Pesquisa-criação, como categoria relacional, não tem a forma de uma dicotomia em que o primeiro termo subordina o segundo; É uma categoria dinâmica que facilita relacionamentos horizontais em vez de hierarquias. Quando estes últimos aparecem, é fundamental tanto para a sua visibilidade como para a análise das formas de poder que entram em jogo e para o trabalho teórico-prático de dissolução das hierarquias que quase sempre ocorrem.



Como consequência do exposto, nos estudos artísticos, na pesquisa-criação, a criação não está subordinada à pesquisa, como costuma fazer uma determinada tendência acadêmica que instala metodologias, lógicas e assim por diante no campo das artes. Pesquisas que determinam as práticas artísticas, mas que devem levar à criação de obras de arte. Pelo contrário, nos estudos artísticos é possível incorporar, sem subordinar, a pesquisa às práticas de criação. E se o resultado for um trabalho, este não será um adjetivo de pesquisa, mas sim a forma particular de manifestação do pensamento e do conhecimento sensível. Nessa lógica, o processo de uma tese de estudos artísticos, como resultado da pesquisa-criação, pode assumir a forma de uma tese escrita ou de um trabalho teórico-prático, com o correspondente suporte escrito da sua concepção, processo de investigação, diálogos entre modos de fazer e metodologias, bem como, a montagem e inserção contextual e discursiva no campo fronteiro dos estudos artísticos.

Além disso, a pesquisa criativa é implantada em diversas direções. Por um lado, está relacionada com a formação e permite configurar uma diversidade de espaços para que possa ser abordada nos vários níveis de formação. Por outro lado, se projeta para além dos campos das ciências e das artes e dos seus próprios lugares (universidades, academias e institutos de pesquisa), a pesquisa-criação é fundamental para abrir as possibilidades da transdisciplinaridade. Esta última implica o reconhecimento de territórios mais amplos de produção de conhecimento, para além das artes e das ciências; Ao mesmo tempo, exige o reconhecimento da investigação e da criação como capacidades humanas que não se restringem a especialistas e acadêmicos.

Dimensão formativa da pesquisa-criação

Como já dissemos, os estudos artísticos são um espaço onde é possível a criação e a geração heterogênea de conhecimento, fruto do encontro das artes, das ciências, dos saberes e dos saberes culturais. Neste campo, a pesquisa-criação desenvolve a sua dimensão formativa, para investigar as diversas formas pela qual o conhecimento é criado, ensinado, circulado,



aprendido, apropriado e combinado para abordar as questões mais profundas da existência humana. Dada a complexidade e a urgência do atual ataque da realidade, as respostas disciplinares não são suficientes. Perspectivas puramente interdisciplinares também não são suficientes, embora ponham em causa a fragmentação e a limitação das disciplinas, que muitas vezes restringem o espaço dialógico à conversa entre especialistas. Esses pares acadêmicos de diversas disciplinas se reúnem estrategicamente para resolver os problemas de suas disciplinas e frequentemente propõem soluções para problemas sociais em termos de mais ciência e mais tecnologia, sem ouvir outras alternativas provenientes de conhecimentos e experiências culturais e culturais que estão além da academia, das comunidades.

Conseqüentemente, é evidente que, no e a partir do campo dos estudos artísticos, a formação em pesquisa adquire um carácter complexo e diferenciado. Nesse sentido, questiona tanto a natureza formativa de toda a pesquisa, a sua apreensão, a sua ensinabilidade (pesquisa formativa), bem como a formulação de projetos de pesquisa centrados em problemas pedagógicos e de formação (formação em pesquisa). Portanto, a formação em pesquisa, bem como as práticas de pesquisa, criação e projeção social, com suas múltiplas interrelações, devem ser pensadas sob a orientação de princípios de natureza ética, para orientar as práticas epistêmicas, políticas e estéticas. O que foi dito acima é necessário porque o conhecimento pode ser usado para a reprodução não colonial da vida, a decolonialidade do conhecimento, do poder, do ser e da natureza, mas também pode ser capturado como instrumentos para manter e perpetuar hierarquias sociais, a subordinação histórica e a produção de sujeitos subalternos e coloniais.

A pesquisa-criação abre amplos horizontes e ao mesmo tempo coloca desafios aos pesquisadores-criadores no campo dos estudos artísticos e nas artes. Algumas delas são: repensar a criação artística, para além da estética e do campo da arte moderna; reconhecer a criação estética, ampliando o campo da criação e o reconhecimento dos criadores para além do campo da arte; descolonizar as artes dos logotipos da ciência e do controle do mercado.



Criação artística.

Para os estudos artísticos, a criação artística é uma forma legítima de conhecer e pensar, que a partir do particular se torna determinante do universal. É pensado de forma sensível, um acúmulo de sensações, que se articulam por lógicas não conceituais e por “linguagens” simbólicas particulares, fruto de modos irruptivos de fazer que, em sua ocorrência, escapam às regularidades, regulações e metodologias repetitivas. A criação artística dá conta dos processos históricos das comunidades do chamado campo da arte, que têm se preocupado com a construção de um território próprio de práticas, experiências sensíveis, conceituais e existenciais, diferenciado de outros campos constituintes da sociedade e da cultura, como ciência, filosofia ou política. Além disso, devido à natureza não cumulativa da arte, cujos desdobramentos não tornam obsoletos os arranjos anteriores, nem outras formas de criação, com as respectivas poéticas, normativas e estéticas, a criação artística assume-se como uma multiplicidade de processos que atualizam permanentemente os modos de fazer, a elaboração de objetos e a criação de significantes e significados; todos eles como mediações para a projeção de horizontes de sentido para a existência humana.

Agora, talvez se possa dizer que a criação artística está para a arte assim como a pesquisa científica está para a ciência. Esse tipo de pertencimento categórico a um determinado campo pode ser útil ao se tratar de estabelecer especificidades, territórios e domínios específicos. Tal diferenciação é possível a partir de uma concepção particular de modernidade cultural, como “a separação da razão substantiva, expressa na religião e na metafísica, em três esferas autônomas: ciência, moralidade e arte, que foram diferenciadas porque as visões de mundo unificadas da religião e da metafísica se dividiram” (Habermas, 1989, pp. 137-138). Nesta divisão, também hierárquica, a arte – como modo de conhecimento sensível – foi subordinada à ciência como conhecimento racional; mas, ao mesmo tempo, a arte, como poiesis especial, subordinou a poiesis geral, estabelecendo barreiras no que diz respeito ao artesanato, à produção mecânica industrial e a outras atividades



sensíveis. Do nosso ponto de vista, esta diferenciação e hierarquização histórica é o resultado da ação da matriz colonial de poder (Quijano, 2000, p. 345) e, como temos insistido com Mignolo, da constituição-destituição da epistemologia e da modernidade/estética colonial. Daí a necessidade da decolonização do conhecimento em todas as suas dimensões, incluindo a criação artística, para que não fique limitada ou reduzida à noção ocidental de arte.

Criação estética.

Um dos desafios dos estudos artísticos é eliminar fronteiras para alcançar visibilidade e reconhecimento da capacidade criativa do ser humano e da natureza, para além dos campos da ciência e da arte. Esta tarefa é mais um desdobramento da pesquisa-criação, através do diálogo entre artistas, cientistas, artesãos e fabricantes em geral. Para tanto, deve-se levar em conta que a matriz colonial de poder na modernidade é reproduzida espacial e temporalmente em uma série de hierarquias, que juntas constituem a heterarquia de dimensões da atividade humana, desde as relações entre estados, até as relações entre pessoas, saberes, ações e instituições. Nesta interação de hierarquias é possível perceber como a ciência é historicamente colonizada pelo poder imperial, pelo poder estatal e, por fim, pelo poder econômico empresarial e pelo neoliberalismo. Numa outra hierarquia, o conhecimento científico, enquanto capacidade criativa da ciência, coloniza a arte (como subordinação da estética à epistemologia, da poiesis à objetividade, do sentimento à razão), o que facilita o seu controle pela colonialidade do conhecimento. Por outras palavras, a criação científica (como pesquisa) coloniza a criação artística (como criação não científica). Num nível seguinte, a arte coloniza o artesanato, na sua diferenciação constitui-o como tal, como os fazeres e sentimentos não artísticos que se realizam no campo da cultura não alfabetizada, na cidade real de que nos falou o teórico Ángel Rama (1998).

Este último é entendido como a subordinação do fazer repetitivo ao fazer original, mediado pela estética, reduzido à filosofia da arte ocidental moderna



que, na constituição do seu objeto, afasta os demais fazeres estéticos que não habitam a casa da beleza ocidental. Escusado será dizer que este desdobramento da matriz colonial de poder implica, ao mesmo tempo, a classificação social e a hierarquização das pessoas que realizam cada uma das actividades nomeadas, numa operação em que a divisão internacional do trabalho se complementa com a colonialidade do conhecimento, do ser e do sentir, da subjetividade e da autoridade. Consequentemente, o potencial da criação estética é enorme, uma vez que ao decolonizar o mundo dos vivos (os sensíveis e sencientes) é liberada a capacidade criativa da maioria dos seres humanos, criadores, mas não artistas eurocêntricos. Além disso, a natureza também é liberada da opressão do antropocentrismo para que a vida possa florescer de outras formas. Neste ponto poderíamos dizer que, ao liberar a estética e a natureza, o verdadeiro criativo seria a natureza ou a Pachamama que cria os criadores em geral, distribuindo os poderes criativos para a conservação da vida e não tanto criando gênios para dar regras à arte através de suas capacidades inexplicáveis.

Decolonizar as artes.

A criação de pesquisa é fundamental para abordar o problema da decolonização das artes, que pode ser pensada numa perspectiva global ou de um lugar preciso, como a Colômbia. O filósofo e genealogista colombiano Santiago Castro-Gómez (2014) explica como as artes foram historicamente colonizadas em nosso país. Organizadas no *trivium* e no *quadrivium*, as artes foram colonizadas na universidade colonial de Nova Granada pela teologia. No século XVIII, já numa universidade sujeita ao controle do Estado imperial e aos seus objetivos de desenvolvimento econômico, as artes liberais deram lugar aos ofícios mecânicos que por sua vez foram colonizados pelas ciências físico-matemáticas. No final do século XIX, já não como artes e ofícios, mas como artes plásticas, as artes configuraram uma das faculdades da Universidade Nacional da Colômbia, como instrumento de um projeto civilizatório e de uma história da nação. Atualmente, inseridas na instituição



universitária, as artes permanecem subordinadas no que diz respeito às ciências “duras”, impelidas a considerar as ciências como modelos de arte, a investigar, a preparar e a circular artigos em revistas científicas, indexadas e classificadas. Além disso, as artes são forçadas a tornar-se lucrativas, como é o caso das ciências aplicadas no contexto da chamada “sociedade do conhecimento”. Atualmente, no contexto da economia neoliberal, as artes assistem a uma rápida redução do apoio do Estado, o que as apresenta como uma alternativa para entrar na lógica da autosustentabilidade e na chamada economia laranja, que engloba toda uma série de atividades que desenvolvem talentos criativos para fins comerciais.

Assim, as artes precisam ser decolonizadas para deixarem de ser monitorizadas por uma “razão de Estado” que sucumbe à lógica do mercado, numa clara atitude reocidentalizante – entendida como a tentativa de manter a verdade do Ocidente e do neoliberalismo. O eurocentrismo, como único critério de validade universal – que mantém técnicas neoliberais de governo, das quais fazem parte os programas de desenvolvimento que enquadram, por sua vez, alguns programas estatais de ciência, tecnologia, inovação e indústrias criativos.

A decolonização das artes, se for possível, envolve o diálogo, por assim dizer, entre as artes colonizadas e as ciências sociais, também colonizadas pelo logos das ciências naturais, e as práticas artísticas culturais, também colonizadas. Pelo contrário, a diversidade da pesquisa e a decolonialidade de alguns conhecimentos em detrimento de outros nada mais é do que a democratização efetiva de uma sociedade em que não existe uma forma única de responder às necessidades sociais e nem uma forma única de compreender o que elas são: conhecimento que ela deve produzir, ensinar e aprender.

Pesquisa criativa

Quando questionamos o papel da arte como conhecimento, no quadro problemático da sociedade do século XXI, percebemos que a luta pelo controle do conhecimento é fundamental na atual era de globalização da economia, de



desenvolvimento ontológico, ecológico, epistêmico, sistêmico e crises civilizacionais, mas ao mesmo tempo, desafios globais. Neste horizonte, os encontros que se propõem nos estudos artísticos, como abertura do campo da arte, e os conhecimentos que aí emergem fazem parte das respostas com que as comunidades acadêmicas e não acadêmicas podem confrontar as formas contemporâneas de controle do conhecimento que atravessam as artes, as ciências e a universidade como instituição.

De acordo com o exposto, a pesquisa-criativa é uma estratégia para nomear de forma relacional a atividade criativa dos criadores em geral e não apenas dos artistas e cientistas; A atividade criativa é então realizada dentro e fora da universidade, dentro e fora de instituições e laboratórios. Nesta perspectiva, a criatividade é entendida como a chave para a reprodução não colonial da vida, num horizonte mais amplo que o da lógica do capitalismo, do Estado e do mercado. A criatividade recupera a dimensão crítica da ciência humana (também subordinada pelas ciências “duras”, como explicado acima), mas não o seu eurocentrismo, para colocá-la em diálogo com outras vias e projetos de pensamento que realizam críticas não internas à ciência humana: a modernidade a partir das fronteiras epistêmica e ontológica, produzida pela colonialidade do conhecimento euro-americano. A pesquisa criativa não renuncia às dimensões éticas, críticas, sociais e imaginativas do conhecimento e, pelo contrário, capacita-os a desmascarar e denunciar as ciências e artes neoliberais, a promover respostas às necessidades deste tempo e a projetar horizontes comunitários de vida, desvinculado da lógica do desenvolvimento, da organização corporativa e do pensamento único. Tudo isto porque no século XXI o mundo já não pode ser projetado unilateralmente, e o conhecimento especializado das ciências e das artes deve reconhecer suas limitações e “pontos cegos” para dialogar com outros sujeitos conhecedores que foram historicamente considerados ignorantes, mas que, no entanto, preservaram uma diversidade de conhecimentos fundamentais para pensar em soluções para as demandas da época e os diálogos transdisciplinares que estamos pensando aqui.



A pesquisa criativa, por sua vez, será fundamental para pensar a regulamentação universitária no século XXI, e a partir daí propor outras regras ao Estado e ao mercado, para descolonizá-las. Nesse horizonte, a pesquisa-criativa pode ser vista como complementar à criação-pesquisa (cuja perspectiva se projeta a partir das artes e do sensível) para ampliar o campo de sentido, as perspectivas e possibilidades de criação de mundos. Isto também nos permite projetar o horizonte das artes criativas, para além das artes plásticas. As artes criativas estão geográfica, estética e epistemicamente localizadas, eticamente fundamentadas, e as suas abordagens são críticas e decoloniais; A sua projeção é social, pluriversal e comunitária. Assim, a pesquisa-criativa e a criação-pesquisa, de que se falou antes, não são redutíveis às artes plásticas, produzidas por sujeitos especiais e reconhecidos pela modernidade ocidental no seu restrito campo de produção, pela alta cultura e como meio para distinção social.

Pelo contrário, tal como, as ciências rompem com o seu euro-EUA-centrismo para reconhecer que a arte ocidental é, como o seu nome indica, apenas uma das possíveis manifestações da criatividade humana, a configuração de uma perspectiva cultural válida, mas não universal. Consequentemente, as artes criativas são as manifestações criativas, estéticas, dos seres humanos de todos os tempos e lugares, cujos percursos históricos diferenciados, com diferentes locais de origem, geralmente coincidem na sua compreensão do mundo do sensível e das suas práticas (não necessariamente chamada de arte), o gosto, o prazer, o fazer, o pensar e o acreditar como dimensões indissociáveis da vida, da sua diversidade e variedade, mas não como instrumentos de hierarquização. Quando isto ocorre, é porque a criatividade foi capturada e colocada ao serviço de políticas de dominação ou da colonialidade do poder. Em suma, as artes criativas têm um pleroma, noção ampla de criatividade humana e, mais do que construir um mundo único, são criadoras de condições de possibilidade de um pluriverso, um mundo em que cabem muitos mundos, uma pluriversidade em que há muitos modos de saber-fazer e de fazer-saber.



V. Tese em perspectiva decolonial

Para finalizar este texto, gostaria de fazer, a seguir, uma referência a alguns dos projetos de tese de Doutorado em Estudos Artísticos em andamento na sua primeira geração. Nestes, cada um dos autores dialoga e põe em prática, em maior ou menor grau, aspectos de reconstituição estética e de pesquisa-criação que apresentamos anteriormente. Esta é a abordagem geral ⁴das teses a partir da apresentação que os alunos fizeram no início de um dos seminários do segundo semestre de 2020. Desta forma, se sustenta a nossa abordagem ao Doutorado em Estudos Artísticos como um desses espaços dentro da universidade onde é possível abrir outras possibilidades de criar, e de conhecer, desobedientes à epistemologia e à estética moderna e colonial.



Imagem 1. *Mantos de Mampujan*, realizados por mulheres tecelãs de Mampujan. Sala Memoria y Nación, Museo Nacional de Colombia.

⁴ Como autor deste texto, sou responsável por quaisquer distorções que minha interpretação sintética das abordagens e ideias gerais dessas teses possam ter.





Imagem 2. *Mantos de Mampujan*, realizados por mulheres tecelãs tejedoras de Mampujan. Sala Memoria y Nación, Museo Nacional de Colombia.

A tese intitulada *La visualidad y el campo expandido de las imágenes*, de Sonia Patricia Vargas, tem como objetivo questionar linguagens e formas canônicas, curatoriais e expositivas, utilizadas em três espaços museológicos da cidade de Bogotá: a Sala Memoria y Nación del Museo Nacional de Colômbia; a exposição “El testigo”, de Jesús Abad Colorado, localizada no Claustro de San Agustín, y Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria e Fragmentos. Desde uma perspectiva decolonial, trata-se de compreender as exposições como uma tecnologia que opera de forma interseccional, em termos de gênero, raça, classe e etnia, como determinantes nas relações de desigualdade, bem como na construção de alteridade quase sempre feminizada. Nas representações destas três exposições que serão analisadas, a vítima é referida como feminizada e como minoria em termos de etnia e classe. Nesta tese, os contributos do feminismo serão fundamentais, porque o gênero não pode ser entendido apenas como uma categoria de relações desiguais de poder, que opera entre homens e mulheres, mas também entre mulheres, como é muito claro em muitas áreas; É também fundamental para compreender as intersecções das categorias sociais e relacionais no campo das representações visuais (representações das vítimas), e também nas práticas e no exame das relações sociais e da realidade em que vivemos.





Imagem 3. Imagens da exposição “Você para transformar a Colômbia”. Centro Nacional de Memória Histórica (2018)



Imagem 4. Imagens da exposição “Você para transformar a Colômbia”. Centro Nacional de Memória Histórica (2018)

A tese de Lorena Luengas, *Memoria, museos y proyectos sociales*, tem como ponto de partida o contexto histórico da Colômbia, um país em guerra há mais de sessenta anos, num conflito que não terminou e que se baseia numa estrutura de poder colonial, o que permitiu o agravamento de diferentes formas de violência estrutural e o surgimento de novas. Neste quadro, o museu, os lugares de memória e as exposições surgem como possibilidade de apontar a ferida colonial e de produzir estéticas decoloniais, que permitem ouvir e curar as pessoas que vivenciaram a vitimização no contexto desta guerra. A tese,



como projeto de cocriação, busca propor outras formas de pensar e sentir na cena pública, investigando o que significam esses processos serem realizados por meio de um museu estatal, como o Museu Nacional de la Memoria (MNM), e do Centro Nacional de Memória Histórica (CNMH), bem como sua abrangência e limitações. Tendo em conta a importância do pensamento crítico relativamente à própria prática, surgem questões sobre a prática curatorial, que o autor também exerce, especificamente a construção curatorial com pessoas.

É muito relevante para este projecto localizar o conflito colombiano em relação à matriz colonial de poder para compreender o conflito e a sua violência como dimensões da ferida colonial que deve ser curada.



Imagem 5. “Translocadas”. Assumpión/PY-2019. Fotografia de Dani González.





Imagem 6. “Translocadas”. Assumpción/PY-2019. Fotografia de Dani González

Aline Vallim de Melo, em sua tese *Miradas translocadas y fronteras: por unas prácticas decoloniales en danza*, questiona sobre o processo de criação em dança que pode operar como impulso decolonial do corpo e da cena na contemporaneidade. Esta questão surge da constatação de que continuamos a atacar e obedecer a lógicas e discursos que não parecem se conectar com as nossas realidades. Para Vallim, a dança é um campo fértil para se desligar de fórmulas homogêneas e conservadoras, pois, como um tipo de ação que vem da experiência, estabelece em tempo real os acordos entre as informações que configura e, portanto, tem a possibilidade de transgredir lógicas e normas disciplinares de comportamento e existência. Em vez de propor um caminho único e fechado, o que seria incoerente com a própria luta decolonial, pretende-se provocar um posicionamento contínuo de transgressão, testando no corpo possibilidades de configuração na dança que privilegiam elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados estéticos impostos e naturalizados pela condição colonial. Consequentemente, esta tese dialoga com os feminismos decoloniais porque eles não separam raça de gênero e classe, mas sim, pensam e abordam isso de forma interseccional.

La representación de la anomia en la novela de crímenes en Colombia y la búsqueda del relato histórico ficcional como memoria narrativa e identidad



cultural é o título da tese de John Eric Cabra, na qual pesquisa as diferentes formas de representar modulações da anomia nos romances de crimes em Colômbia. Isto como um contributo para a reflexão sobre a construção de uma memória narrativa e simbólica reparadora das vítimas de um Estado anômico na sua reconfiguração histórica não oficial. Entre outras categorias, o sujeito *cultural colonial* está sendo construído para fazer um mapeamento histórico na história da literatura, a fim de revelar um sistema plurissistêmico, ideológico e semiótico-discursivo no corpus do romance obscuro-criminal colombiano, baseado no temporário, a partir da teoria da anomia. Trata-se de analisar como o sujeito cultural colonial se refere a mecanismos de sujeição e subjetivação que designam um eu onde há um lugar de tensão entre dominação e resistência. Nesta análise, as categorias de *ideosema* e *idelogema* serão fundamentais, a primeira para a análise do como e a segunda para a análise do quê, ou seja, do conteúdo.

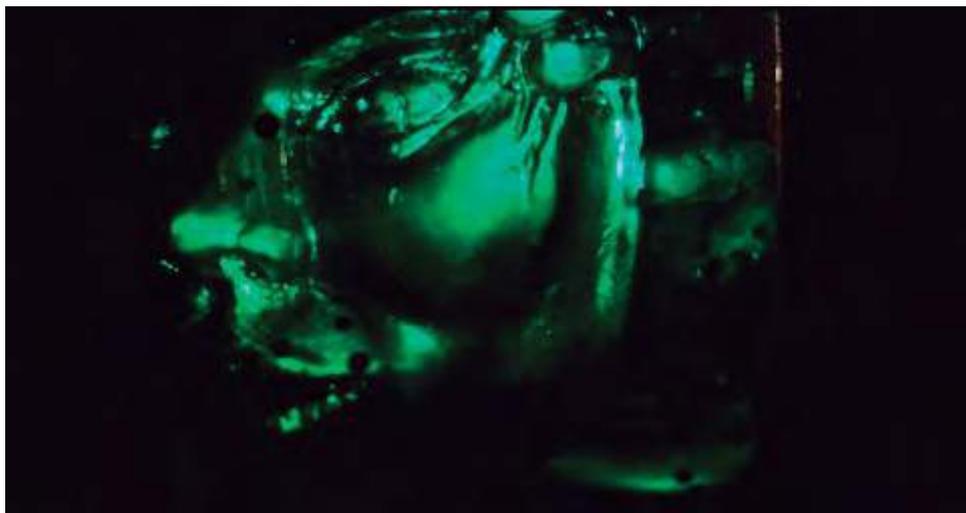


Imagem 7. Imagens da “Exploración con hologramas. ‘Holocinética’”. Holografía de volume con láser verde. Diego Aguilar.





Imagem 8. Imagens da “Exploración con hologramas. ‘Holocinética’”. Holografía de volume com láser verde. Diego Aguilar

A tese de Diego Aguilar, *Descolonizar las pantallas en el espectro tecnológico de la América profunda*, desenvolve-se num território crítico e mostra como as tecnologias estão envolvidas e embebidas na contemporaneidade, em nossas vidas comuns, no prosaico de nossa existência. Além disso, questiona como, a partir dessas práticas totalmente colonizadoras, ações de resistência e ativação de novas possibilidades tecnológicas podem ser estabelecidas a partir da tela. Esta descolonização das telas é apoiada por um conceito de Enrique Dussel, *la tecnología de la liberación*, e um campo de diálogo começa a se abrir com outros autores, como Rodolfo Kush, Armando Poratti e Juan Acha, para entrelaçar perspectivas decoloniais, científicas e culturais. O tema será abordado a partir de quatro campos de atuação: 1) criação escritural generativa, para propor um texto coerente com o pensamento na tela; 2) uma proposta de categorias, baseada na análise, na práxis, no diálogo, para ajudar a criar a nossa própria tecnologia no nosso continente, que sirva tanto para a vida quotidiana das pessoas como para fins acadêmicos; 3) estabelecimento em espaços de práxis, de trabalho com telas, de experimentação de materiais, de pesquisa de técnicas, meios, saberes e tarefas; 4) uma pesquisa direta com a comunidade científica, para que essa implementação seja real e verdadeira nos espaços, o que não seja apenas um posicionamento político, mas uma inserção de práxis ativa. Dar



importância ao mínimo, ao molecular, às partículas, ao elétron, dos fótons às relações sociais, incluindo as relações com a natureza, em sentido amplo, é o propósito desta tese.



Imagem 9. *Chacana de protección y Sembrado telúrico*. Gary Gari Muriel (2019).



Imagem 10. *Chacana de protección y Sembrado telúrico*. Gary Gari Muriel (2019).



A tese de Gary Gari Muriel, intitulada *Artes de la Madre Tierra en clave de la creación telúrica, para fortalecer los procesos creativos con la comunidad educativa rural do Instituto Técnico de Oriente (Ubaque, Cundinamarca)*, propõe construir propostas criativas telúricas comunitárias na perspectiva das artes da mãe terra, com a comunidade educativa rural do Instituto Técnico de Oriente, em Ubaque, Cundinamarca. Nesta tese, a categoria de criação telúrica será assumida, de forma ampla, como criação comunal e como um conjunto de processos em torno da gestão dos elementos naturais, utilizados respeitosamente em ações de gratidão com a natureza, como fazem os povos originários, particularmente o *gunadule*. Isto permitirá o desenvolvimento de processos que não estejam exclusivamente centrados na criação plástica, mas sim, que visem expandir o componente criativo em outras direções.

REFERÊNCIAS

BECK, Ulrich. La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad. Barcelona: Paidós, 1998.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Historicidad de los saberes. Estudios culturales y transdisciplinariedad. Reflexiones desde América Latina. In: FLÓREZ, A.; MILLÁN, C. (org.). Los retos de la transdisciplinariedad. Bogotá: CEJA; Instituto Pensar, 2002. p. 166-186.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Descolonizar las artes: una genealogía del modelo universidad-empresa en Colombia. In: UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO DE BOGOTÁ (org.). Creación, pedagogías y políticas del conocimiento. Segundo encuentro. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano / Alcaldía de Bogotá, 2014. p. 197-212.

DUSSEL, Enrique D. 1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad. La Paz: Plural Editores; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, s.d.

DUSSEL, Enrique D. Filosofía de la liberación. Bogotá: Nueva América, 1996.

ESCOBAR, Arturo. Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.



EZE, Chukwudi. El color de la razón: la idea de “raza” en la antropología de Kant. In: MIGNOLO, Walter (org.). Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. p. 201-252.

FABIAN, Johannes. Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object. New York: Columbia University Press, 1983.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. La filosofía intercultural. In: DUSSEL, E.; MENDIETA, E.; BOHÓRQUEZ, C. (org.). El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300–2000). México: Crefal; Siglo Veintiuno, 2009. p. 639-646.

GÓMEZ, Pedro Pablo. La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte, v. 4, n. 4, p. 26-38, 2011. DOI: [10.14483/21450706.1225](https://doi.org/10.14483/21450706.1225).

GÓMEZ, Pedro Pablo. Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial. Bogotá: Universidad Distrital FJDC / Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.

GÓMEZ, Pedro Pablo. HD: Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Lugares de encuentro y colaboración entre los estudios culturales y los estudios artísticos. In: GÓMEZ, Pedro Pablo (org.). Aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018. p. 71-102.

GÓMEZ, Pedro Pablo. La investigación creación: pensando lo relacional y diferencial. Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte, v. 14, n. 26, p. 250-253, 2019a. DOI: [10.14483/21450706.15001](https://doi.org/10.14483/21450706.15001).

GÓMEZ, Pedro Pablo. Para decolonizar las geopolíticas del sentir. Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora, v. 5, n. 7, p. 154-156, 2019b. DOI: [10.14483/25009311.14984](https://doi.org/10.14483/25009311.14984).

GONZÁLEZ VÁSQUEZ, A.; FERREIRA ZACARÍAS, G.; GÓMEZ, P. Estética(s) decolonial(es): entrevista a Pedro Pablo Gómez. Estudios Artísticos, v. 2, n. 2, p. 120-131, 2016. DOI: [10.14483/25009311.11531](https://doi.org/10.14483/25009311.11531).

HALL, Stuart. El trabajo de la representación. In: RESTREPO, E.; VICH, V.; WALSH, C. (org.). Sin garantías: trayectorias en estudios culturales. Quito: Envión Editores; Instituto Pensar / Pontificia Universidad Javeriana; UASB, 2010.

HEGEL, G. W. F. Filosofía de la historia universal. Madrid: Revista de Occidente, 1928.

HINKELAMMERT, Franz. Hacia una crítica de la razón mítica: el laberinto de la modernidad. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2009.



- KANT, Immanuel. Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral. Madrid: Espasa-Calpe, 1932. (Obra original publicada em 1764).
- KANT, Immanuel. Crítica del juicio. Madrid: Espasa, 1977. (Obra original publicada em 1790).
- KANT, Immanuel. Antropología en el sentido pragmático. Madrid: Akal, 1991.
- LANDER, Edgardo. Crisis civilizatoria, límites del planeta, asaltos a la democracia y pueblos en resistencia. In: BORSANI, M. E.; QUINTERO, P. (org.). Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo. Neuquén: Educo; Universidad Nacional de Comahue, 2014. p. 79-122.
- LEWIS, Gail. Decadencia disciplinaria: pensamiento vivo en tiempos difíciles. Quito: Abya Yala, 2013.
- MIGNOLO, Walter. The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization. Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- MIGNOLO, Walter. Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- MIGNOLO, Walter. El fin de la universidad como la conocemos: foros epistémicos mundiales hacia futuros comunales y horizontes decoloniales de vida. In: GÓMEZ, Pedro Pablo (org.). Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer. Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015. p. 333-348.
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer. Quito: Abya Yala / La Gran Comarca; Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012a.
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo (org.). Estéticas y opción decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012b.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. Journal of World-systems Research, v. 6, n. 2, p. 342-386, 2000.
- RAMA, Ángel. La ciudad letrada. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.
- RICHARD, Nelly. Globalización académica, estudios culturales, crítica latinoamericana. In: MATO, Daniel (org.). Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 455-470.
- SANTOS, Boaventura de Sousa.** Crítica de la razão indolente. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.



SHIVA, Vandana. *Abrazar la vida: mujer, ecología y desarrollo*. Madrid: Horas y Horas, 1995.

SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Barcelona: Icaria, 1997.

SHIVA, Vandana. *Los monocultivos de la mente*. Buenos Aires: Editorial Fineo, 2008.

TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Madrid: Tecnos, 2001.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS. *Proyecto de Facultad de Artes ASAB*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005. Versão digital.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS. *Maestría en Estudios Artísticos. Documento de Registro Calificado*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2008.

WALLERSTEIN, Immanuel. *La cultura como campo de batalla ideológico del sistema mundo moderno*. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GUARDIOLA-RIVERA, Ó.; MILLÁN DE BENAVIDES, C. (org.). *Pensar en los intersticios*. Bogotá: Instituto Pensar / Pontificia Universidad Javeriana, 1999. p. 163-188.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Historia y dilemas de los movimientos antisistémicos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2008.

WALSH, Catherine. *Entrevista a Walter Mignolo: Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder*. In: SCHIWY, F.; CASTRO-GÓMEZ, S.; WALSH, C. (org.). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala, 2008. p. 17-43.

WALSH, Catherine. *Estudios (inter)culturales en clave decolonial*. In: WALSH, C. (org.). *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: ensayos desde Abya Yala*. Quito: Abya Yala; Icci; Ary, 2012. p. 197-217.

WALSH, Catherine; SCHIWY, E.; LAMP, F.; CASTRO-GÓMEZ, S. *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas de lo andino*. 1. ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala, 2002.



ANTROMA/BIOMA

ANTROMA/BIOMA

ANTROME/BIOME

Helga Corrêa (UFSM)

Resumo: Este ensaio visual é parte integrante de uma investigação artística que culminou na exposição ANTROMA/BIOMA realizada na Biblioteca Municipal de Marxalenes – Joanot Martorell situada na cidade de Valencia Espanha em janeiro de 2023. As discussões que envolveram a instalação artística montada no espaço físico, o qual historicamente foi uma casa de campo do século XV, abordavam o contínuo exercício de cultivo e sementeira que acompanha a história da cidade até os dias atuais. A pluralidade de espécies coletadas e expostas, também teve o intuito de sensibilizar os espectadores à noção de Bioma e Antroma, conceitos que abordam em grande parte questões sobre nossa continuidade existencial em associação com o meio ambiente.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Instalação. Ecologia. Antroma. Bioma.

Resumen: Este ensayo visual es parte integrante de una investigación artística que culminó en la exposición ANTROMA/BIOMA realizada en la Biblioteca Municipal de Marxalenes – Joanot Martorell, situada en la ciudad de Valencia, España, en enero de 2023. Las discusiones que rodearon la instalación artística montada en el espacio físico, que históricamente fue una casa de campo del siglo XV, abordaron el continuo ejercicio de cultivo y siembra que acompaña la historia de la ciudad hasta los días actuales. La pluralidad de especies recolectadas y expuestas también tuvo el propósito de sensibilizar a los espectadores sobre la noción de Bioma y Antroma, conceptos que en gran medida abordan cuestiones sobre nuestra continuidad existencial en asociación con el medio ambiente.

Palabras clave: Arte contemporáneo. Instalación. Ecología. Antroma. Bioma.

Abstract: This visual essay is an integral part of an artistic investigation that culminated in the ANTROMA/BIOME exhibition held at the Municipal Library of Marxalenes – Joanot Martorell, located in the city of Valencia, Spain, in January 2023. The discussions surrounding the artistic installation set up in the physical space, which historically was a 15th-century country house, addressed the ongoing exercise of cultivation and sowing that accompanies the city's history up to the present day. The plurality of species collected and exhibited also aimed to sensitize spectators to the notion of Biome and Antrome, concepts that largely address questions about our existential continuity in association with the environment.



Keywords: Contemporary art. Installation. Ecology. Antrome. Biome.

Ir à cidade de Valência e me aprofundar e fazer uma pesquisa em arte foi uma oportunidade única, que devo ao intercâmbio internacional estabelecido entre a Universidade Federal de Santa Maria RS/Brasil e Universidade Politécnica de Valência/Espanha através do Programa CAPES PRINT. Esta experiência em terras valencianas permitiu-me redimensionar numerosos aspectos relativos ao trabalho que vinha desenvolvendo, especialmente aqueles sob o conceito de proteção e transformação que fundamentam os conceitos de bioma e antroma.

A principal diferença entre bioma e antroma está na sua origem: os biomas, ainda presentes no Brasil, são ecossistemas naturais que evoluíram ao longo de milhares de anos, enquanto os antromas são o resultado da intervenção humana no meio ambiente, ou seja, referem-se a áreas modificadas pelo homem.

Com esta premissa fiz excursões por todos os jardins da cidade de Valência, visitei parques de conservação natural na Comunidade Valenciana e realizei um mapeamento sensível dos principais exemplares que foram plantados em parques públicos. Ao longo destas excursões pelos parques e jardins da cidade tive encontros com uma flora bastante diversificada, o que me fez voltar a prática coletora. Os elementos naturais que compuseram essa coleção – uma taxonomia particular em forma de arte - foram fortuitos, inesperados e às vezes surpreendentes. Inicialmente foram as palmeiras, que me levaram à infância, aos poucos fui ampliando meu acervo pessoal, e à medida que o acervo foi se expandindo com os diversos exemplares encontrados no antroma, as composições que constituía ficavam mais complexas. Enquanto isso, refletia sobre o quão imperceptível era a existência das interações entre/nesta exuberante variedade de indivíduos com o ambiente abiótico onde, como nós, através de processos de predação, parasitismo, competição, cooperação, simbiose, a vida se transforma e resiste, neste caso, graças às dimensões da proteção e cuidados resultantes da intervenção humana.

E o tempo, como sempre, foi imperativo.



Fragmentos da vida cotidiana foram misturados, interpostos com o trabalho, as reflexões sobre e no tempo vivido foram amalgamadas com o antroma coletado. O tempo que passava entre as estações, o tempo de maturação, de elaboração, reflexão, a dimensão subjetiva da pesquisa em arte, que nos possibilita apreender e valorizar a dimensão da experiência, permitindo a expansão na transitoriedade do vivido.











Revi







Helga Corrêa





Revista Encanterias, Macapá, v. 01, n. 01./ p. 154-170 abril de 2025.. ANTROMA/BIOMA.
Helga Corrêa













Biografia do/a autor/a

Doutorado na Universitat de Barcelona - Espanha (2012 / Bolsista Doutorado Pleno Exterior CAPES), Mestrado Universidade Federal de Santa Maria RS (2000 / Bolsista CAPES) Graduação Comunicação Visual Universidade Federal de Santa Maria RS (1988). Professora Associada do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria RS. Professora credenciada no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado e Doutorado (PPGART / CAL / UFSM), na Linha de Pesquisa: Arte e Transversalidade. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Impressa e Ecologia CNPq. Integrante do Proyecto de I + D +i Humanidades ecológicas y transiciones ecosociales. Propuestas éticas, estéticas y pedagógicas para el Antropoceno / Espanha. Integrante do Programa CAPES/Print UFSM Programa Institucional de Internacionalização CAPESPRINT1032860P UFSM/ Subprojeto Memória e Tecnologias. Desenvolve pesquisas com ênfase em Arte e Ecologia, Gravura e Ensino em arte.10 Prêmio Açorianos - Destaque em Projeto Alternativo de Produção Plástica - Livro Interferido II, PoA. Brasil (2016) .Menção Honrosa - VI Biennale Europea per l'Incisione - Acqui Termi, Itália. Professora Visitante no Exterior - Universitat Politècnica de València Espanha (2023/2024).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4382607878188343>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2450-8242>



**IMAGEM, MEMÓRIA E DISSIDÊNCIA NA POÉTICA DE BENEDITO FERREIRA.
ENTREVISTA COM BENEDITO FERREIRA**

**IMAGEN, MEMORIA Y DISIDENCIA EN LA POÉTICA DE BENEDITO FERREIRA.
ENTREVISTA CON BENEDITO FERREIRA**

**IMAGE, MEMORY, AND DISSIDENCE IN BENEDITO FERREIRA'S POETICS.
INTERVIEW WITH BENEDITO FERREIRA**

Emilliano Alves de Freitas Nogueira (UFG)

RESUMO: Nesta entrevista, o artista visual e pesquisador Benedito Ferreira, que valoriza em seus trabalhos a experiência prática e a imersão criativa, enfatiza a importância dos arquivos em suas pesquisas. Ele investiga a memória coletiva e a montagem como ato curatorial capaz de desestabilizar narrativas estabelecidas, desenvolvendo a criação de novas historiografias. Ao utilizar imagens capturadas ou colecionadas em contextos cotidianos e festivos, particularmente no Centro-Oeste brasileiro e na comunidade LGBTQIAPN+, evidencia-se a força política e poética da memória. Em seus filmes, o pesquisador aborda sexualidades dissidentes e suas subjetividades, produzindo trabalhos que exploram as territorialidades e afetividades. Produzindo obras ricas em lirismo e transgressão, Benedito Ferreira trata a memória como um poder de transformação e expressão.

Palavras-chaves: arte contemporânea; memória; dissidência

ABSTRACT: In this interview, visual artist and researcher Benedito Ferreira, who values practical experience and creative immersion in his work, highlights the importance of archives in his research. He investigates collective memory and montage as a curatorial act capable of destabilizing established narratives, fostering the creation of new historiographies. By utilizing images captured or collected in everyday and festive contexts, particularly in Brazil's Midwest and the LGBTQIAPN+ community, the political and expressive power of memory becomes evident. In his films, the researcher addresses dissident sexualities and their subjectivities, producing works that explore territorialities and affectivities. Creating works rich in lyricism and transgression, Benedito Ferreira approaches memory as a source of transformative and expressive potential.

Keywords: contemporary art; memory; dissidence.

RESUMEN: En esta entrevista, el artista visual e investigador Benedito Ferreira, que valora en sus trabajos la experiencia práctica y la inmersión creativa, enfatiza la importancia de los archivos en sus investigaciones. Él explora la memoria colectiva y el montaje como un acto curatorial capaz de desestabilizar narrativas establecidas, desarrollando la creación de nuevas historiografías. Al utilizar imágenes capturadas o colecionadas en contextos cotidianos y festivos, particularmente en el Centro-Oeste brasileño y en la comunidad LGBTQIAPN+, se evidencia la fuerza política y poética de la memoria. En sus películas, el



investigador aborda sexualidades disidentes y sus subjetividades, produciendo trabajos que exploran territorialidades y afectividades. Con obras ricas en lirismo y transgresión, Benedito Ferreira trata la memoria como un poder de transformación y expresión.

Palabras clave: arte contemporáneo; memoria; disidencia

ENTREVISTA REALIZADA EM 21 JANEIRO DE 2025.

Benedito Ferreira [Itapuranga (GO), 1989. Vive e trabalha em Goiânia (GO)] é artista visual e pesquisador, com investigações que exploram a imagem como escrita, a poética dos arquivos e as montagens que borram os limites entre *documento* e *ficção*. É Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Entrevistador (E): Sua trajetória artística é marcada pelo trânsito e diálogo entre diferentes linguagens, como audiovisual, cenografia, objetos e fotografia, sem hierarquias. De que forma suas experiências e formações nessas áreas contribuíram para a construção de sua poética? Como se dão as fronteiras entre essas linguagens? Como essas linguagens se conectam durante a produção de trabalhos em diferentes meios?

Benedito Ferreira (BM): Acredito que cada campo mencionado por você oferece ferramentas específicas, mas, sobretudo, perspectivas que se complementam e dialogam. Minha formação e experiência em cinema e direção de arte, por exemplo, moldaram, no primeiro momento, meu olhar para a composição e a materialidade da cena, enquanto a fotografia me ajudou a transitar pela cidade e a constituir um grande arquivo. Digo que é uma abordagem sem hierarquias porque fui descobrindo meus interesses conforme fui me aproximando de projetos que impuseram novos aprendizados e maneiras de estar dentro da arte. Prefiro estar dentro do que estar diante da imagem, por exemplo. Não tenho predileção por cinema ou fotografia, apenas acredito que cada projeto vai dando pistas da linguagem a ser empreendida. Gosto de ser vencido por meus projetos, de sair exaurido dos processos criativos. Essas experiências alimentam minha poética ao permitir que eu explore diferentes camadas de significado nos trabalhos. As



instalações têm me sensibilizado para a espacialidade e a relação entre os corpos e os objetos, enquanto o cinema sempre ofereceu o entendimento mais dinâmico da dilatação do tempo e da importância do trabalho em equipe. Já os objetos e as fotografias, ao se colocarem como memórias adquiridas em antiquários, feiras livres, mercados de pulgas e leilões on-line, permitem a descoberta de um outro tipo de vestígio, uma outra maneira de colecionar as coisas ao meu redor.

(E) Já que você citou os arquivos, gostaria de lembrar que os mesmos têm um papel central em sua produção artística. Como você enxerga a potência poética e política desses materiais na construção de narrativas artísticas?

(BM): Mais do que os próprios arquivos, acredito que o ato de colecionar me instiga ainda mais. Sempre fotografei obsessivamente Goiânia, movido pela convicção de que estava diante de uma cidade ainda pouco fotografada. Com o tempo, percebi que as imagens produzidas formavam uma coleção complexa e multifacetada do centro da cidade, o que chegou a me fazer ser reconhecido nas ruas pelos fotografados. Essa prática criativa conduziu à constituição de um arquivo próprio, em que grande parte das imagens dialoga com a ideia de espontaneidade e com a zona limítrofe entre documento e ficção, questões que são amplamente debatidas na história da imagem e do cinema. As imagens produzidas ao longo dos anos evocam a convocação do coletivo, ora em circunstâncias generosas, ora de maneira invasiva. Na prática da montagem dessa coleção, as combinações surgem como estratégias para desestabilizar o presente. Talvez o que realmente me mova seja a criação de um grande arquivo de Goiânia, pensado para ser apresentado e difundido em espaços expositivos, cênicos, virtuais, editoriais, coletivos, educativos, espaços sobretudo acolhedores. A montagem, nesse contexto, assume um papel central, associando-se a uma atitude curatorial que busca narrar outras histórias da arte e propor novas historiografias, com relevos que podem ou não seguir um percurso teleológico.



(E) E politicamente? Como os arquivos agem?

(BM): Politicamente, os arquivos representam a disputa por memória e poder. Foi esse aspecto que despertou meu interesse quando tive acesso à coleção do artista goiano Samuel Costa, doada por sua família ao Museu da Imagem e do Som de Goiás. A coleção é composta por correspondências, livros, periódicos, diários, cartazes, catálogos de arte, ampliações fotográficas em preto e branco e em cores, cartões postais, gravuras, xilogravuras, suportes filmicos como negativos e diapositivos, além de objetos pessoais e profissionais, como discos, portfólio, coleção de moedas e selos. Todos esses elementos, em sua multiplicidade, dialogavam diretamente com o meu arquivo fotográfico, possibilitando conexões inéditas entre o que produzi e o que Samuel Costa deixou como legado. Quer dizer, pensei que seria interessante colocar a minha produção em diálogo com a de Samuel, artista que passou parte significativa de sua vida em Paris. Para mim, o arquivo só alcança sua força plena quando circula por meio da montagem, da combinação. Entendo a montagem como um gesto curatorial por excelência, e dela extraio três conceitos fundamentais. O primeiro, chamo de a dúvida dor, que rompe com os limites estabelecidos entre ficção e documentário. O segundo, que é a frustração espectral, oferece uma montagem que busca desestabilizar as expectativas de acolhimento do espectador. Sempre considero que o espectador deve atuar como montador, em parceria com o artista. E o último é a profusão labiríntica, em que a montagem desafia os apagamentos deliberados presentes nos arquivos. Além disso, uso a ficção como uma tática imaginativa de futuros, explorando a entrevista, a maleabilidade entre texto e fotografia e a interação entre lirismo e trivialidade. A montagem se torna o primeiro ato capaz de desestabilizar a ideia de arquivo como algo fixo ou definitivo, transformando-o em um território dinâmico, que conecta temporalidades discordantes.



(E) No álbum *Debí tirar más fotos*, o artista portoriquenho Bad Bunny canta a ideia de fotografias que não foram feitas. Na contemporaneidade, em que a criação de imagens é massiva e frequentemente efêmera, como você percebe o papel das mesmas na preservação da memória e na construção de significados? É possível pensar na produção de imagens como uma forma de demarcação de poder? Como essa dinâmica influencia ou desafia a maneira como você constrói suas próprias imagens?

(BM): Às vezes, gostaria de destituir o poder das imagens que encontro, coleciono ou produzo, mas sei que isso exige uma postura de ruptura diante delas. A verdade é que não posso fazer outra coisa além de capturar essas imagens. Sei que a efemeridade das imagens parece, à primeira vista, ir contra a noção de preservação ou mesmo de arquivo. No entanto, tenho afirmado que posso constituir imagens e, deliberadamente, destruí-las. É o que acontece no projeto *Cavalo Sem Nome*, no qual destruo as imagens que eu produzi em 2014, durante uma das maiores cavalgadas do Brasil, que partia de Goiânia com destino ao município de Aruanã, na região noroeste de Goiás. Essa cavalgada percorreu mais de 300 quilômetros ao longo de 10 dias, quase inteiramente por estradas de terra, atravessando um Goiás pouco conhecido, profundamente rural e tradicional. O trajeto começou na segunda semana de julho daquele ano, saindo de Goiânia e passando por Goianira, Avelinópolis, Americano do Brasil, Goiás, Buenolândia e, finalmente, Aruanã, cidade banhada pelo Rio Araguaia. Anos depois, ao revisar as mais de 20 horas de material produzido, percebi padrões nos enquadramentos das paisagens e na repetição de certas artimanhas na apresentação do entra e sai de cavalos e cavaleiros em cena. As imagens também capturavam os campos de soja que consomem a paisagem do cerrado e os detalhes da arquitetura de casebres e pontes empoeiradas. Esse material compõe o filme *Cavalo Sem Nome*, projeto que se transforma a cada exibição. Assim, a cada convite para mostras ou exposições, realizo um novo corte do material. Após o período de exibição em espaços institucionais, os arquivos utilizados e até mesmo a versão exibida são



permanentemente deletados do único HD em que estavam armazenados. Essa curadoria deliberada visa aniquilar os arquivos, criando um processo contínuo de recomeço, como um filme sem fim que desafia os artifícios narrativos tradicionais dos *road movies*. Cito esse exemplo para mostrar que a efemeridade também tem seu valor na construção poética. De certo modo, é possível apreendê-la e integrá-la como parte do processo criativo. A dinâmica de produzir e destruir, de arquivar e desarquivar, exemplifica o poder abrangente que envolve não apenas o ato de criação, mas também a forma como nos relacionamos com o que temos produzido.

(E) Sua produção de imagens em Goiânia abrange desde o cotidiano no centro da cidade até corpos dissidentes em festas LGBTQIAPN+. Você utiliza uma expressão bonita para descrever o seu trabalho que é colocar o seu corpo em situação de ateliê, sugerindo uma imersão/relação direta com o ambiente e os corpos que retrata. Como é tornar-se parte da cena que você documenta? Como essa prática de imersão influencia o modo de abordar e representar esses corpos e contextos em seu trabalho artístico?

(BM): Certa vez, ao fotografar as festas que se concentram majoritariamente no centro de Goiânia, notei que o público passou a me reconhecer. Eu era "o cara estranho com a câmera", embora desejasse me assemelhar à imagem do fotógrafo moderno, completamente integrado à rua, à procura do tão almejado "instante decisivo" (risos). Acontece que fui apelidado de "o fotógrafo da festa", como se tivesse sido contratado por alguém (risos). Era difícil explicar que não, que eu estava ali por vontade própria, porque aquele lugar e aquelas pessoas me interessavam profundamente. No início, o apelido me incomodava, mas, com o tempo, aprendi a me divertir com ele e a fazer jus ao título. Passei a criar laços com muitos dos fotografados, devolvendo a eles as fotos realizadas.

(E) Existe uma dimensão cultural muito forte na imagem da festa?



(BM): Sem dúvida. Georges Bataille explorou a ideia de festa como um momento de excesso e transgressão, defendendo que as festas permitem romper normas sociais e expressar paixões de maneira intensa. Para mim, no contexto da comunidade LGBTQIAPN+, as festas desempenham um papel ainda mais profundo. Elas tornam-se espaços de liberdade, onde as pessoas podem se libertar das expectativas sociais e celebrar suas identidades de gênero e sexualidade. São momentos de catarse coletiva, em que emoções reprimidas encontram expressão em uma celebração conjunta. Lembro-me, nesse contexto, do impacto que tive quando descobri, ainda durante a faculdade, as fotografias de Madalena Schwartz e Peter Hujar. Suas obras são referências fundamentais para a cultura da noite e a documentação das pessoas que compõem essa realidade. Gosto de refletir que as imagens não apenas revelam corpos em liberdade, mas também criam espaços de acolhimento, em que a intromissão no cotidiano das pessoas retratadas não é leviana, mas cuidadosa, sem arestas. Depois de tantos anos fotografando as festas, percebi que elas funcionam como um escudo e, ao mesmo tempo, uma força motriz do desejo, da convivialidade. São espaços que ajudam a lidar com o preconceito e possibilitam o encontro com um outro tipo de família que nasce na noite, no compartilhamento de experiências com seus pares, e na irmandade forjada nessas relações. Um corpo que se propõe a fotografar esses eventos precisa, antes de tudo, frequentá-los. A fotografia, nesse caso, só faz sentido quando sou capaz de colocar o meu corpo em situação de ateliê. A diferença está em assumir um risco. Não sou um artista de escritório.

(E) Realmente, você não é. Basta lembrarmos dos seus dois filmes. Em *A Última Imagem* e *GRANADA*, você traz figuras principais que são homens gays, representados em contextos marcados pela dissidência, como a cegueira e a velhice?

(BM): *A Última Imagem* e *GRANADA* foram realizados de forma concomitante. Aconteceu assim, sem muito planejamento. Embora tenham surgido



em contextos distintos — em países e momentos diferentes —, o processo de filmagem e montagem de ambos os filmes esteve interligado, de modo que algumas questões abordadas em um acabam reverberando no outro. *A Última Imagem*, meu primeiro longa-metragem, foi concebido com o intuito de acompanhar o cotidiano de um amigo e poeta brasileiro que vive na França com seu marido. A diferença de idade entre eles me chamava a atenção. O que nos uniu de imediato foi o nome em comum. Éramos dois Beneditos em um jantar de Natal em Paris. As primeiras imagens do meu amigo dançando *Like a Virgin* foram realizadas em uma estação de metrô no centro da capital francesa. Depois, Benedito ensaia tocar flauta, Benedito exhibe a fechadura de um dos quartos, Benedito acaricia seu gato. Benedito passeia no parque de diversões, cruza uma rua movimentada, dança com duas amigas. Uma fotografia no zoológico da cidade, quatro fotografias de seu casamento. De costas para a câmera, filmei o casal comentando a importância dos registros. Em outro momento, o poeta cego decide que dois arquivos precisam ser refilmados para garantir um aspecto de alta definição que não comprometa o resultado do filme, que se constrói à medida que os acordos de montagem são expostos ao espectador. Busquei dar agência aos personagens sobre o que podia ser executado. A deficiência visual, por exemplo, não é o foco principal, mas sim a frustração de tentar realizar um filme que, por vezes, se torna inviável pela incompatibilidade de interesses entre quem filma e quem é filmado. Quero que o espectador saiba parcialmente dos acordos, que tenha pistas das negociações. Em uma das cenas mais marcantes, o casal dança e se beija apaixonadamente. A ação não é interrompida pela montagem; dura o tempo necessário. Para mim, a literalidade é uma das formas mais desestimulantes de se fazer arte. Ela impede que o espectador alimente sua própria subjetividade. Muitos trabalhos de artistas LGBTQIAPN+ caem nesse literalismo. São obras legendadas, verborrágicas, que não permitem a subjetividade de um outro.





Fig. 01. Frame de *A Última Imagem* (2021). Fonte: Arquivo de Benedito Ferreira

(E) Seus filmes se encerram de diferentes maneiras. Em *A Última Imagem* acontece a cena do protagonista circulando descalço no interior do esqueleto de uma serpente marítima e *GRANADA* finaliza com a sequência do flamenco, com o personagem ocupando o centro do enquadramento. Ele parece reivindicar a própria presença por meio das castanholas?

(BM): Em *A Última Imagem*, descobrimos a escultura da Serpente do Oceano, uma obra monumental do artista sino-francês Huang Yong Ping, inaugurada em 2012 e instalada em Saint-Brevin-les-Pins, no norte da França. Naquela porção de terra, o estuário marca o encontro de dois tipos de água, doce e salgada, uma fusão de forças opostas que se complementam. Como disse, somos dois Beneditos em cena. Para mim, o poeta cego vence os obstáculos quando finalmente derrota o animal que emerge das profundezas. Ele é alguém que, enfim, pode seguir sua vida. É um discurso vitorioso, que revisita o passado. Já em *GRANADA*, a sequência final nasce de um rompante, de um convite espontâneo



que faço ao personagem: "Vamos fazer uma cena lá fora?". Decido dar forma ao grande espetáculo que ele sempre sonhou. Ele é alguém que pertence a uma geração diferente da minha, com outros anseios e expectativas. Chamo essa cena de *A Batalha das Castanholas*. É a única que ele pediu para assistir assim que foi concluída, e ali ele se realiza. Para ele, aquele momento é mais que uma performance. É a concretização de um desejo adormecido, uma catarse.

(E) Em GRANADA você procurou recuperar alguma questão presente em *A Última Imagem*? Como essas narrativas dialogam com as questões de sexualidade dissidente e que reflexões você busca provocar ao estimular essas vivências em seus trabalhos?

(BM): Em *GRANADA* proponho outra abordagem. O filme acontece em ambientes internos, vai pouco para a rua. A montagem está estruturada em quatro blocos, correspondentes a quatro encontros em diferentes casas em Goiânia e em cidades próximas. São as casas que o bailarino goiano Dom habitou ao longo do processo de realização do filme. Este dispositivo foi descoberto intuitivamente, eu apenas fui filmando despretensiosamente. Só fui assistir a todo o material quando, de fato, iniciamos a etapa de montagem. No primeiro encontro com Dom, procurei abrandar a conversa inicial, evitando avançar em temas que pudessem intimidá-lo futuramente, quando a câmera chegasse. Ele falava sobre as armadilhas da solidão em uma cidade homofóbica como Goiânia e o amor que sentia pelo teatro glamoroso que sempre o perseguiu. Ele relembra suas viagens a São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Natal, Rio Branco e uma passagem por São Francisco, nos Estados Unidos, no auge da epidemia da AIDS. Essa estratégia só foi possível porque o filme é movido por tensões e recusa imperativos clássicos, permitindo uma experiência que alterna entre o concreto e o simbólico. Aprendi com Dom a realizar o filme possível, que não é nem o filme que ele queria, nem o que eu queria — é simplesmente o que pôde ser feito. Fomos atravessados pela violência da pandemia. Em ambos os filmes, opto pela ficcionalização da minha presença, seja



no condão do enquadramento ou na ação premeditada de ser colocado à margem pela câmera. Isso ocorre, por exemplo, quando me torno diretor, personagem e espectro, vestido de suéter vermelho nos arredores dos pontos turísticos de Paris, no corredor espelhado da estação de Châtelet, ou na passagem em que estou sentado ao lado de Dom, em sua cama, prestes a mostrar-lhe a imagem da velhice que ele resiste em aceitar... *GRANADA* só poderia acabar com a imagem do cerrado, o terreno descampado e o sol rarefeito. É um filme de Centro-Oeste.

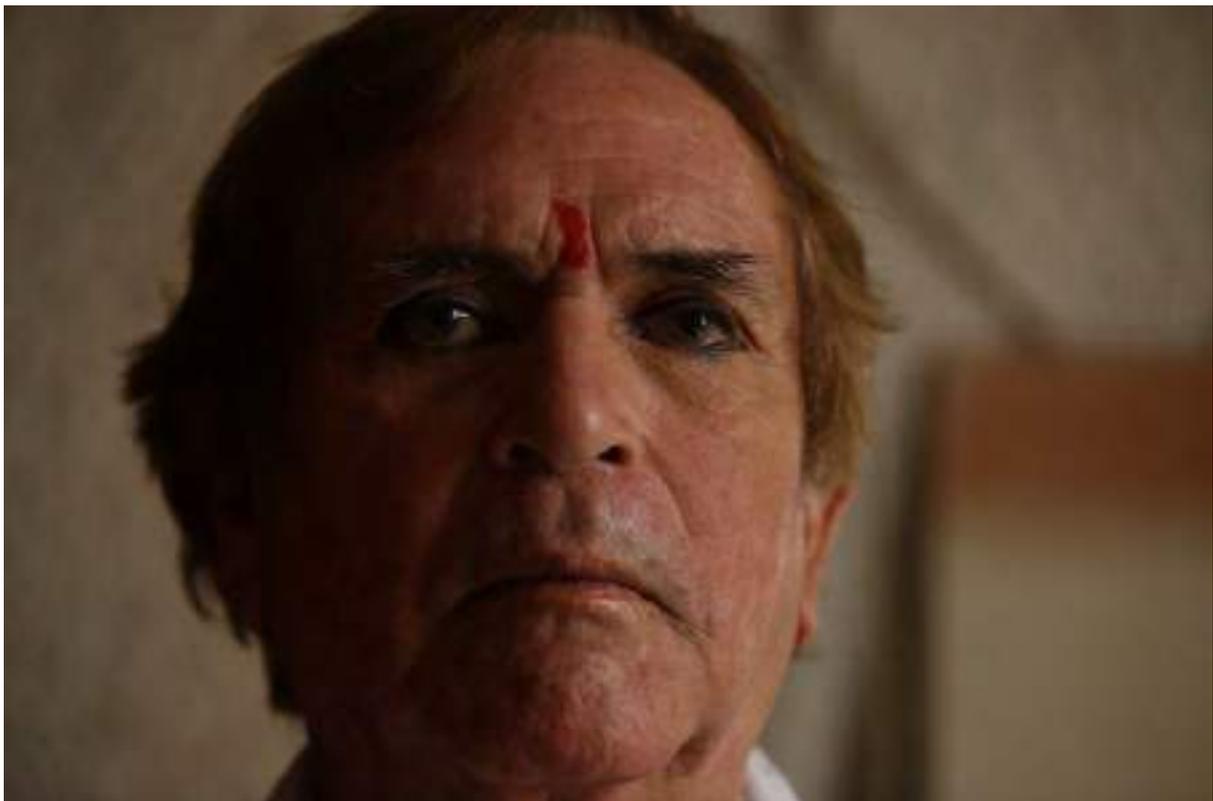


Fig. 01. Frame de GRANADA (2023). Fonte: Arquivo de Benedito Ferreira.

(E) Você é um artista que vive e trabalha no Centro-Oeste brasileiro, uma região rica em diversidade cultural e simbólica, mas que frequentemente ocupa uma posição periférica dentro dos sistemas de arte contemporânea. Como as especificidades dessa territorialidade influenciam suas obras e as



narrativas que você cria? De que forma você explora essas conexões em sua produção artística?

(BM): Esse é um ponto central na minha prática artística. Goiânia, com sua diversidade cultural, acaba se tornando terreno fértil de contrastes que constantemente alimentam a minha produção artística. Ao mesmo tempo, sua posição periférica dentro dos sistemas tradicionais da arte contemporânea exige uma postura crítica em relação às narrativas hegemônicas que tendem a invisibilizar territórios como o nosso. Estar em Goiânia influencia minha produção artística ao trazer para o centro do debate questões que se conectam à paisagem, às relações humanas e aos símbolos locais. É uma tentativa de dialogar com a memória coletiva e individual de um lugar que, apesar de muitas vezes ser visto como “interior”, “isolado”, “caipira” ou “de gente menor”, carrega uma vastidão criativa. Exploro essas conexões ao adotar uma abordagem que mistura o documental e o ficcional, costurando imagens, objetos e narrativas que refletem a complexidade e os personagens que vão cruzando a minha rotina. Seja ao filmar paisagens que exemplificam os impactos do agronegócio no cerrado, ao investigar práticas culturais como as festas de eletrofunk, ou ao tensionar os significados da música sertaneja, procuro evidenciar a relação entre o local e o global. Afinal, por que o trabalho de um artista carioca é sobre o Brasil e o meu não? Reafirmo, com todas as letras, que sim, estou discutindo o Brasil a partir de Goiás. Meu ponto de partida é o Centro-Oeste, mas as questões que abordo atravessam fronteiras regionais e se colocam como reflexões amplas sobre o país. O Brasil é um país infinitamente complexo e Goiás, com suas especificidades, pode ser um espelho que reflete as contradições e complexidades como um todo. Goiânia me desafia a construir uma poética que resista à tentação de exotificar o lugar de onde venho.

(E) A música sertaneja, com o qual você estabelece um diálogo em sua produção, é frequentemente vista como um gênero musical marginalizado pela crítica e pela academia. Como você enxerga essa resistência em relação



ao sertanejo e de que forma sua obra propõe relacionar-se com esse estilo musical, considerando suas complexidades culturais e sociais?

(BM): A resistência ao gênero demonstra o imenso preconceito. O sertanejo é o ritmo mais ouvido no Brasil. Desde 2017, com a realização do filme *Algo do que fica*, a minha produção tem discutido a música sertaneja como elemento cultural do Centro-Oeste brasileiro. Mais do que uma expressão musical, as músicas sublinham as dinâmicas sociais e econômicas que são fundamentais para entender a identidade de Goiás. Em minhas obras, procuro investigar as camadas do eu-lírico presentes nessas músicas, muitas vezes explorando aspectos que transcendem os estereótipos associados ao gênero. Desejo alcançar uma abordagem que permita revisitar as narrativas populares, revelando tensões entre o rural e o urbano, o tradicional e o contemporâneo. Muitos museus dedicam um olhar apurado a exposições sobre o samba e o funk carioca, mas por que não o sertanejo? Qual é o impacto dessa produção musical na subjetividade das pessoas? Quem é arte e quem não é? Essas são questões que têm permeado meu pensamento cotidiano e que quero trazer cada vez mais para o meu trabalho. O sertanejo, especialmente no contexto de Goiás, é um fenômeno cultural profundamente enraizado, que dialoga tanto com a memória afetiva quanto com as transformações sociais e econômicas do Brasil. Goiás, por sua vez, vive um momento interessante no campo do cinema e das artes visuais, com produções que estão conquistando cada vez mais espaços de destaque nacional e internacional. Toda essa efervescência cultural me inspira a continuar explorando as conexões entre este território e os modos de vida que nele habitam, como se sentem e se expressam nesse espaço que é também muito contraditório.

(E) Para encerrar, como você enxerga as práticas artísticas na articulação de diálogos e reflexões sobre dissidências dentro dos contextos sociais e culturais do Brasil hoje?



(BM): Enxergo as práticas artísticas como espaços fundamentais para articular diálogos sobre dissidências. A arte tem a capacidade de desestabilizar normas, questionar hegemonias e abrir caminhos para perspectivas que muitas vezes são invisibilizadas e silenciadas. Muitos artistas têm produzido seguindo esses caminhos de enfrentamento. Eles têm reconhecido que as práticas artísticas são como lugares de resistência e reinvenção, capazes de refletir a complexidade de um país marcado por desigualdades. Ao trabalhar com temas como identidade, gênero, sexualidade, raça e territorialidade, muitos artistas não apenas ampliam o repertório de questões debatidas na esfera pública, mas também criam espaços de acolhimento para aqueles que se reconhecem nas dissidências. Para mim, o que mais chama a atenção é que essas formas de expressão não estão se esquivando do debate, elas estão em busca de um futuro mais inclusivo. O avanço das políticas conservadoras demonstra que a batalha é incessante.

Biografia do entrevistador

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (Sub-área: Artes Cênicas). Possui Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC/MG (2012) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Uberlândia (2007). Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Goiás - Regional Goiás. Atuou como cenógrafo do Curso de Teatro Universidade Federal de Uberlândia de 2010 a 2016. Foi professor no curso de Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário do Cerrado Patrocínio em 2015. É membro do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: ações coletivas urbanas, arte contemporânea e cenografia.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2799743573693187>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3261-0447>

