



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA - PPGSCA

BJARNE LIMA FURTADO

**ARTE E INTERCULTURALIDADE: AS INTERAÇÕES
INTERCULTURAIS E AS ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA
ESTÉTICO-EXPRESSIVAS DECOLONIAIS DOS ARTISTAS VISUAIS
INSUBMISSOS NA CIDADE DE MANAUS**

Manaus

2023

BJARNE LIMA FURTADO

ARTE E INTERCULTURALIDADE: AS INTERAÇÕES INTERCULTURAIS
E AS ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA ESTÉTICO-EXPRESSIVAS
DECOLONIAIS DOS ARTISTAS VISUAIS INSUBMISSOS NA CIDADE DE
MANAUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia - PPGSCA da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, como requisito final para obtenção de título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, na linha de pesquisa Processos Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientador: Alexandre Santos de Oliveira

Manaus

2023

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

F992a	<p>Furtado, Bjarne Lima</p> <p>Arte e interculturalidade : as interações interculturais e as estratégias de resistência estético-expressivas decoloniais dos artistas visuais insubmissos na cidade de Manaus / Bjarne Lima Furtado . 2023</p> <p>104 f.: il. color; 31 cm.</p> <p>Orientador: Alexandre Santos de Oliveira Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas.</p> <p>1. Arte e Interculturalidade. 2. Cosmovisão Indígena. 3. Resistência Estético-Expressiva. 4. Decolonialidade. 5. Manifestações Socioculturais. I. Oliveira, Alexandre Santos de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título</p>
-------	--

Bjarne Lima Furtado

“Arte e interculturalidade: as interações interculturais e as estratégias de resistência estético-expressivas decoloniais dos artistas visuais insubmissos na cidade de Manaus”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia - PPGSCA da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, como requisito final para obtenção de título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Alexandre Santos de Oliveira – PPGSCA /UFAM
Orientador

Examinador Externo

Examinador Interno

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha amada esposa, Silvia Carla Furtado, cujo amor e apoio incondicional foram a minha fortaleza durante esta jornada. Aos meus filhos, Matheus, Lua Clara e Sarah Isabel, vocês são a minha inspiração e a razão pela qual eu continuo a me esforçar para ser o melhor que posso ser.

Em memória dos meus queridos pais, Alair e Jarilza Lima Furtado, que mesmo não estando mais entre nós, continuam a iluminar o meu caminho com a sua sabedoria e amor. Vocês sempre estarão em meu coração.

Ao professor Alexandre, que esteve ao meu lado em cada passo desta caminhada, compartilhando tanto os momentos de desconforto quanto as alegrias. Sua orientação e paciência foram fundamentais para a realização deste trabalho.

À minha amiga e parceira, Gheysa Moura, que incansavelmente discutiu e ponderou sobre os temas mais desafiadores deste trabalho. Sua amizade e apoio foram inestimáveis.

Este trabalho é um reflexo do amor, apoio e orientação que recebi de cada um de vocês. Agradeço de coração.

Nasci quando aprendi...
(Quase enlouqueço)
mas logo esqueci:
desconstrução é o laço que falta para o existir.
(Em pranto pude ser)
viver é um eterno passo artiloso que se vê.
Só há honra esperada no desaprender –
ato etéreo, e rebeldia tenra que se há de comer.
(Bjarne Lima Furtado)

Resumo

O presente estudo busca uma possível interpretação das experiências de interações interculturais construídas entre artistas visuais de proposição estético-expressiva insubmissa na cidade de Manaus, em que consideramos o panorama construído pelos operadores culturais em suas relações de trocas de saberes que favorecem o diálogo intercultural em uma perspectiva decolonial. Partimos da discussão das ideias de colonialidade, interculturalidade e arte em uma perspectiva decolonial no percurso artístico, social e cultural do Amazonas, particularmente no desencadeado para a constituição da cidade de Manaus. Trata-se de um estudo observacional e comparativo sobre os processos de interação sociocultural e estratégias de resistência estético-expressivas dos artistas visuais insubmissos na cidade de Manaus no ano de 2023. Inicialmente debatemos as implicações e as consequências do pensamento ocidental para a cultura da Amazônia e para a produção artística visual na cidade de Manaus. Em seguida evidenciamos as interpretações históricas da arte, principalmente, a importância da arte indígena para pensarmos em uma arte insubmissa na cidade de Manaus. Na sequência apresentamos algumas experiências de interação interculturais de artistas visuais de proposição insubmissa e suas estratégias de resistência estético-expressiva em uma perspectiva decolonial. Finalmente, ao refletir sobre a arte insubmissa como um meio de lutar pelo direito à existência, este estudo destaca a busca por esboçar um panorama que possa localizar pensamentos e práticas de uma possível arte insubmissa no contexto da cidade de Manaus.

Palavras-Chave: Arte; Interculturalidade; Cosmovisão Indígena; Resistência Estético-Expressiva; Decolonialidade; Manifestações Socioculturais.

Abstract

The present study seeks a possible interpretation of the experiences of intercultural interactions constructed between visual artists with an unsubmissive aesthetic-expressive proposition in the city of Manaus, in which we consider the panorama constructed by cultural operators in their knowledge exchange relationships that favor intercultural dialogue in a decolonial perspective. We begin by discussing the ideas of coloniality, interculturality and art in a decolonial perspective in the artistic, social and cultural trajectory of Amazonas, particularly that triggered by the constitution of the city of Manaus. This is an observational and comparative study on the processes of sociocultural interaction and the aesthetic-expressive resistance strategies of unsubmissive visual artists in the city of Manaus in the year 2023. Initially we debate the implications and consequences of Western thought for the culture of Amazon and for visual artistic production in the city of Manaus. We then highlight the historical interpretations of art, mainly the importance of indigenous art in thinking about an unsubmissive art in the city of Manaus. Next, we present some intercultural interaction experiences of visual artists proposing unsubmissive visual cultures and their aesthetic-expressive resistance strategies from a decolonial perspective. Ending with a reflection on unsubmissive art as a form of struggle for the right to existence. Finally, we hope to open paths for reflection on thoughts and practices of a possible unsubmissive art, seeking to outline a panorama to locate it in the context of the city of Manaus.

Keywords: Art; Interculturality; Indigenous Worldview; Aesthetic-Expressive Resistance; Decoloniality; Sociocultural Manifestations

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Grafismos indígenas. Elementos do grafismo e da pintura corporal Baniwa.....	53
Imagem 2 Grafismos indígenas. Sinal distintivo étnico Baniwa.....	54
Imagem 3 Grafismos indígenas. Elemento de representação do grupo familiar Walipere-dakenai.....	55
Imagem 4 Grafismos indígenas. Elemento de representação do grupo familiar da onça – Dzawinai.....	55
Imagem 5 Grafismos indígenas. Elemento do grupo familiar Cobra Sucuri.....	56
Imagem 6 Grafismos indígenas. Elementos do grafismo e da pintura corporal Tuyuka.....	57
Imagem 7 Grafismos indígenas. Bastão sonoro utilizado na dança tradicional Tuyuka Inajá.	58
Imagem 8 Grafismos indígenas. Pintura Yxy para proteção dos adolescentes Guarani Mbya	59
Imagem 9 Grafismos indígenas. Processo de pintura Yxy de proteção aos adolescentes Guarani Mbya.....	60
Imagem 10 Obra 'Entidades', de Jaider Esbell.....	69
Imagem 11 Re-Antropofagia, 2018. Denilson Baniwa/ Coleção do artista, em comodato com a Pinacoteca.....	71
Imagem 12 Sem título.....	88
Imagem 13 Sem título.....	89
Imagem 14 Sem título.....	90
Imagem 15 Sem título.....	92
Imagem 16 Sem Título	93
Imagem 17 Sem título.....	94
Imagem 18 Fluxo nº 1. Era pra ser uma cacotopia?!	96
Imagem 19 Fluxo nº 2.....	97
Imagem 20 Ensaio nº 1 - O Convite	99

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	21
1 OCIDENTE, COLONIALIDADE E INTERCULTURALIDADE	21
1.1 A tradição dicotômica ocidental	21
1.2 Colonialidade e interculturalidade	22
1.2.1. Um padrão colonial de poder que oculta verdades e inventa outras	22
1.2.2 Implicações e consequências à cultura de uma Amazônia e de uma Manaus inventadas	24
1.2.3 O projeto intercultural e a promessa de interações críticas e decoloniais	31
CAPÍTULO II	39
2. POR UMA ARTE DECOLONIAL	39
2.1 Arte: interpretações e conjuntura histórica	39
2.2 A arte, o objeto cultural e o problema das determinações.	46
2.3 Arte e Cosmovisão Indígena: implicações para uma produção artística insubmissa e decolonial	63
CAPÍTULO III	82
3. ARTISTAS VISUAIS INSUBMISSOS EM MANAUS	82
3.1 A arte visual insubmissa na cidade de Manaus	82
3.2 Relatos de experiências interculturais entre os artistas visuais de Manaus	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Enceta-se esta seção partindo do entendimento que, perscrutar as ideias de colonialidade, interculturalidade e arte em uma perspectiva decolonial é fator merecedor de zelosa atenção, porque, ao se tentar estabelecer a oportunidade de uma compreensão diferenciada das causas e consequências do percurso artístico, social e cultural do Amazonas, particularmente o desencadeado para a constituição da cidade de Manaus, todavia, poder-se-á também em ato contínuo criar as condições para a construção de um instrumento revelador dos indícios tanto das fragilidades, quanto das potencialidades desse processo.

Tendo em vista o que foi dito, compreende-se bem que, a tentativa de elaborar um projeto como esse - o qual busca compreender os meandros das relações de troca entre a arte e um específico projeto de interação chamado de interculturalidade -, se mostra tarefa difícil, dada à complexidade do tema. Em primeiro lugar, porque a interculturalidade está inscrita em uma conjuntura intelectual pré-paradigmática¹. Talvez por isso, seja indispensável ressaltar que esta, constitui campo de estudo emergente, portanto, um processo ainda em construção.

Ei-lo, contudo, a ser apresentado aqui como promessa. Como possibilidade decolonial, rumo a novos olhares a serem lançados sobre como a conjunção entre arte e interculturalidade pode impactar nos processos de elaboração estético-expressivos², na interação intercultural³ entre os artistas visuais da cidade de Manaus e nos meios de circulação das produções.

Em segundo lugar, porque a pavimentação do caminho para as propostas de relação entre arte e interculturalidade – tema central deste estudo - ainda não se sedimentou adequadamente. Assim, quando se pretende unir arte e interculturalidade - a qual se chamará também aqui de projeto intercultural -, a situação parece tomar horizontes ainda bem mais complexos, ampliando, por conseguinte, a dificuldade do tema, o que não o torna, todavia, um todo impenetrável.

¹ Trata-se de um campo de estudo que se encontra em uma fase crucial de evolução rumo a consolidar-se. Portanto, localiza-se em um período de exploração e descoberta, onde os pesquisadores buscam entender os fenômenos que estão estudando. Não há, todavia, entre os estudiosos do tema, consenso sobre quais métodos de pesquisa devem ser usados ou quais teorias devem ser aplicadas. Em vez disso, há uma variedade de abordagens e ideias concorrentes. Eventualmente, à medida que a pesquisa avança e o conhecimento se acumula, um paradigma dominante emerge e esse campo de estudo entra em uma nova fase de desenvolvimento.

² Entendemos ser os meios utilizados pelos artistas para dar forma estética às suas ideias.

³ Autores como Candau (2008; 2017), Santos (2001; 2021), Canen (2007) e Walsh (2001; 2009) tratam a interação intercultural como sendo processos que afirmam o diálogo entre diferentes sujeitos e saberes de uma maneira ativa em que a observação apenas dos fatos imbricados no movimento não é suficiente para os diálogos. Assim, deve permitir aos sujeitos integrados construir-se mutuamente em grupo, de modo que, o comportamento e a ação de cada indivíduo se tornem, em última instância, estímulo para o outro. Assim, não pode ser entendida simplesmente como a aglomeração rasa em torno de um objetivo que satisfaça apenas as condições profissionais e pessoais, mas uma união de interdependência crítica para a construção de processos comuns assentes em uma reciprocidade. Mas também uma forma de pensar e agir cotidianamente na relação com os outros.

Convém partir da compreensão que, a interculturalidade é uma espécie de abordagem multicultural que se difere das outras formas multiculturais (diferencialistas e assimilacionistas) por afirmar processos interativos a partir dos quais diferentes sujeitos e saberes podem ser reconhecidos e valorizados. Assim, um dos centros desse projeto é a afirmação da diferença. Ao focar a diferença busca afastar processos que inferiorizam saberes e sujeitos, chamando a atenção para uma maneira de superar novas formas de universalismos, dando fluência a posturas questionadoras da colonialidade (CANDAUI, 2017; 2008a, CANEN, 2007).

Walsh (2009) entende a interculturalidade como uma estratégia decolonial. Mignolo (2017), contudo, a vê como uma possibilidade entre tantas outras projeções que questionam a colonialidade. Seja como for, o seu projeto encarna processos de interação e como tal, abre a perspectiva de reconhecimento mútuo, de valorização da diferença e de se constituir proposta questionadora dos discursos coloniais dominantes (CANDAUI, 2008a; 2017; WALSH, 2009). Este, a nosso ver, parece ser o ponto central, do qual partiremos.

Compreende-se que, não se pode falar de interculturalidade sem a colonialidade. A colonialidade se afirma como um véu que a tudo encobre e que, em muito colabora para que os sujeitos colonizados tenham uma percepção obscurecida da realidade que o circunda (MIGNOLO, 2017). A colonialidade, sendo o centro do projeto de civilização da modernidade, se assume como um padrão de poder colonial que domina, explora e classifica sujeitos e saberes com o propósito de lhes criar subalternidades, conseqüentemente, apagando as suas experiências culturais, políticas, sociais e econômicas à força de uma matriz cultural hegemônica (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2017).

Basicamente no mesmo sentido, convergem outros autores que se debruçaram sobre a matéria. Candau (2017), afirma se constituir a colonialidade uma dominação cultural. Uma dominação epistemológica que incide sobre o imaginário de todos os sujeitos que foram colonizados e que, não só persiste até hoje, como vem adquirindo novas formas.

Santos (2007) examina a colonialidade como um pensamento abissal que perdura estruturalmente no imaginário ocidental moderno. Consiste, pois, num sistema de distinções visíveis e invisíveis que cria uma linha divisória entre o Norte e o Sul global. É um pensamento baseado na distinção, na diferenciação do que é produzido no ocidente e fora do centro ocidental. Produz-se pela invisibilização da realidade social que está fora da realidade social ocidental. Fundamenta-se pela exclusão. Assim, a realidade social invisível é fundamento da realidade visível.

Nesta senda, é conveniente prosseguir na compreensão de que a colonialidade instaura o alicerce sobre o qual determinada forma de representar o mundo é fixada. Essa particularidade

faz com que, de início, tal maneira de representar a realidade circundante exerça poder sobre quem a utiliza como verdade, de tal forma que, o colonizado tende a pensar a si mesmo, os outros e o mundo a partir das categorias de pensamento do colonizador. Neste ponto, entende-se que, a colonialidade se aproveita da condição de colonizado dos sujeitos para atestar seu poder de domínio. Contudo, ressalva-se, sua substância é historicamente determinada (CANDAUI, 2008a, QUIJANO, 2005).

Convém prosseguir com a ideia de que esse fenômeno de dominação epistemológica marcou todas as sociedades que foram postas à dependência do colonialismo moderno eurocentrado (QUIJANO, 2005). Sua sombra, todavia, se estendeu e, sob muitos aspectos se estende ainda, por exemplo, à realidade amazônica, da qual, evidentemente, Manaus faz parte.

Assim, os impactos de seus efeitos ainda se fazem sentir atualmente, como, por exemplo, na ideia de inferioridade cultural e racial amazônica que se sedimentou e se estende em pleno século XXI (LOUREIRO, 2022). Nesse sentido, Manaus se constitui no seu decurso histórico particular marcada por perdas e danos, dependência e abandono, expressões de eventos que, em última análise, substanciam o manto da colonialidade na região, juntamente com os mecanismos de sua modernização (OLIVEIRA, 2013; LOUREIRO, 2022; SOUZA, 2003).

Essa modernização ou ação modernizadora – da qual é cúmplice a colonialidade – é compreendida como um processo segundo o qual sociedades menos civilizadas são arrastadas a assumir as mesmas características das sociedades mais desenvolvidas (OLIVEIRA, 2013). Nessa dinâmica, processos socioculturais, e em particular, o campo majoritário das produções artísticas da cidade de Manaus vão se reproduzindo e se movendo na direção dos interesses das metrópoles, seguindo a lógica das sociedades consideradas mais desenvolvidas (SOUZA, 2003).

Pelo viés da arte e do artista, como forma de contribuir para possíveis respostas aos impactos da presença colonial, Souza (2003) propõe uma cuidadosa atenção à cena histórica local. Assim, o artista tem a possibilidade de refletir tudo, e, portanto, ser uma voz que reconhece e afirma a experiência particular que o povo carrega e que é a única força que reage aos valores da cultura dominante (SOUZA, 2003).

Para Souza (2003), o artista que não se submete aos caprichos do conforto e do elogio oficiais se enlaça à mudança e, restaura a tradição de forma crítica. Ele argumenta ainda que, o artista deve ser revelado pela sua coragem e pela repulsa à uma mentalidade estagnada que sempre se assume como um eco das transformações históricas. O artista, na visão de Souza (2003), é o agente que representa os valores íntimos inscritos em sua cena histórica.

Goldman (1998) não trata do artista em si, e nem da arte, mas, contribui de modo significativo para os propósitos do presente relatório de pesquisa na medida em que suscita a reflexão sobre o caráter da pessoa insubmissa, o que de certo modo, pode ser aproveitado para ampliar as possibilidades de entendimento quanto à atuação do artista insubmisso.

A autora tem no conceito de individualidade o ponto básico para pensar a liberdade. Ela argumenta que, o indivíduo, não o individualismo, como ser rebelde, não é aquele que apenas reage ou resiste aos embates sociais e políticos, mas é o sujeito humano que desenvolve um poder de agência na sociedade, que se comporta como aquele que instaura pensamento e ações libertadoras.

O indivíduo insubmisso, portanto, é aquele instaurador de ações criativas e que afirma a “diferença” contra a tendência homogeneizadora ocidental. Para a autora, a melhor muralha da autoridade é a uniformidade. Assim, pela individualidade instauradora da ação e do pensamento, não pelo individualismo que é egocêntrico, que se afirma o sujeito rebelde, insubmisso (GOLDMAN, 1998).

No mesmo sentido, Santos (1999) afirma que a ação insubmissa parte de uma subjetividade que não se rende às determinações porque é orientada a perceber a realidade como um dado mutável. Assim, segundo o autor, as determinações tendem a desestabilizar-se na medida em que predominam subjetividades voltadas a identificar possibilidades à realidade dada, e, as ampliarem para além do que é possível.

Apesar do foco dado ao indivíduo insubmisso (GOLDMAN, 1998) e às subjetividades insubmissas (SANTOS, 1999), para ilustrar a postura de romper com as barreiras das realidades naturalizadas, ressaltamos a importância de refletir o pensamento insubmisso em uma perspectiva que não pode prescindir, igualmente, das ações coletivas.

Após tais contribuições à ideia de insubmissão, voltar-se-á à arte no fito de cumprir uma agenda de complementaridade. Pois bem, conceituar, portanto, a arte constitui tarefa difícil. Diferentes concepções têm se processado ao longo do desenvolvimento do pensamento ocidental, intrigando e ocupando a preocupação de pensadores, estetas e historiadores da arte. Talvez um dos conceitos de mais difícil definição. De acordo com Dias (2020) o que hoje comumente se entende por “arte”, nunca teve uma definição ou sequer um status de caráter unívoco ao longo da história do pensamento ocidental.

Coli (2000) considera a arte uma criação de sujeitos humanos suscetível de sofrer certas impressões e, modificar-se adquirindo determinadas qualidades, dependendo do contexto no qual está inserida. Para uma compreensão da arte como movimento insubmisso, contudo, tal afirmativa engendra um problema teórico, qual seja: como a arte poderia ser insubmissa a

determinada realidade particular se é produto desta mesma realidade, portanto, sensível a ela? Não apenas isso. No caso das sociedades advindas de processos colonizatórios, a arte é parte integrante de um projeto de sociedade fundado na colonialidade, levando à oportuna tarefa de identificar o que ainda resta de insubmissão em seus processos.

Marcuse (2016) responde ponderando que a arte possui uma subjetividade libertadora que se constitui na história íntima do indivíduo, mas, que não é idêntica à sua existência social. De modo que, embora se submeta à lei do dado concreto, ao mesmo tempo reúne condições para transgredi-la.

Advoga o autor ainda que, a arte é autônoma perante as relações sociais e, política na sua forma estética quando “rompe com a consciência dominante e revoluciona a experiência” (MARCUSE, 2016, p.9). Assim, para o autor, a arte não muda a sociedade, mas é capaz de transformar a consciência daqueles que podem modificá-la.

De acordo com Duarte Júnior (1991) a arte é comumente percebida como criação de formas expressivas que são perceptíveis ao nível dos sentidos humanos. É, por conseguinte, uma tentativa de colocar os sujeitos frente a formas que concretizem qualidades do sentir humano (Duarte Júnior, 1991).

Gell (2018) e Lagrou (2009), veem a arte como uma criação humana que predominantemente é destinada à contemplação. Por outro lado, a arte tem sido projetada como um estandarte ideológico, que se fixa como argumento estético dominante em diversas versões culturais, muitas delas oriundas de processos vinculados ao colonialismo eurocentrado o que, acaba por impactar nas configurações identitárias de produções artísticas particulares, sujeitando em muitas ocasiões os agentes culturais à dependência do gênio metropolitano⁴ (SOUZA, 2003).

Neste particular, abre-se a possibilidade de prosseguir encaminhando o raciocínio de Lagrou (2009) a qual afirma que, nem todas as sociedades concebem a arte e a estética da mesma maneira. Assim, diferentemente das opções aventadas anteriormente - que localiza a arte como objeto sensível produzido para a apreciação -, muitas tradições indígenas, por exemplo, não articulam em suas culturas o conceito equivalente aos de arte e estética como pronunciados no ocidente (LAGROU, 2009).

De acordo com Gell (2018) a arte indígena desempenha um papel de agência na rede de relações sociais em que está mediando, sendo assim, ela se constitui uma ação que provoca

⁴ A metrópole aqui, é considerada a matriz cultural dominante, de onde emanam as determinações. Não é uma compreensão que se reduz simplesmente à relação entre a capital e o interior, mas remete a uma dimensão mais ampla de domínio, exógena, portanto, às condições locais e nacionais.

mudanças no mundo a partir de seu poder de agência. A arte para o autor é equivalente a uma pessoa, um ente, cujo poder age sobre os sujeitos, provocando-lhes operações cognitivas diversas e, movendo-os à ação. Argumenta ainda o autor que, a arte do ocidente, se baseia basicamente na contemplação quase que religiosa dos objetos estéticos. Nesse ponto, as razões que levam a tal culto não são universais, mas opções historicamente determinadas (LAGROU, 2009).

Para a Lagrou (2009), a arte ocidental é predominantemente apreciativa/valorativa, ainda que, a vertente conceitual contemporânea tente lhe imprimir uma outra dimensão. Para a autora, a beleza, os valores estéticos não são desprezados no fazer indígena, mas indiretamente pensados como parte integrante do processo de produção dos objetos, sendo que o valor espiritual atribuído ao objeto - não estando, portanto, vinculado à ordem apreciativo/valorativa - tem outro foco. Tudo é direcionado para o poder de agência que tais objetos exercem sobre os sujeitos (LAGROU, 2009, GELL, 20018).

Esse poder de agência não se encontra apenas em objetos específicos, mas em todos os objetos que fazem parte da vida indígena (LAGROU, 2009). De acordo com Lagrou (2009), os povos indígenas não distinguem entre artefato e arte, isto é, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, como é tradição na cultura ocidental. Os objetos produzidos pelos indígenas invocam uma integração entre os sujeitos a partir da constituição de redes de relação em torno do objeto que media tais relações sociais (GELL, 2018). Em ritmo contrário o ocidente estabelece uma divisão social de fazeres envolvendo o objeto artístico, embora sejam articulados como padrões de atividade coletiva que contribuem para a projeção da arte (BECKER, 2010).

Dito isso, foi possível observar nos meandros da temática abordada acima, as dificuldades em torno da noção de arte. Viu-se a impossibilidade de uma universalidade do termo, bem como, de se descrever uma noção pura de seu caráter insubmisso, por ser a arte tensionada pela determinação e pela superação. Neste particular, se perscrutou uma leitura ocidental desse caráter, que, nos termos de Marcuse, inevitavelmente passa pela questão da dimensão estética. É, portanto, na tensão entre a afirmação da realidade e sua contígua negação que a arte pode revolucionar a experiência (MARCUSE, 2016).

Depois se viu uma noção circunscrita à particularidade do pensar indígena sobre o tema, que foca no poder de ação, de agência da arte. Assim, enquanto a arte ocidental foca nos aspectos estéticos, a produção indígena foca na ação social que esta pode provocar por meio de seu poder de agência.

O pesquisador até aqui acredita na possibilidade de credenciar ambos os vieses de percepção. Um tipo de fazer é supervalorizado, capaz até de gerar uma indústria milionária, embora, agregue por outro lado também uma faceta insubmissa, rebelde, que instiga à ação revolucionária pela perspectiva de sua dimensão estética. O outro, encantado, é marcado como uma entidade, capaz de provocar nos sujeitos reações cognitivas e levá-los à ação, estando, por sua vez, presente no dia a dia da cultura, para ser apreciado enquanto é usado.

Desta maneira, o pesquisador espera não poder tratar o tema de modo a reduzir uma noção à outra. Apesar da distinção feita entre ambas as abordagens, se teria enorme dificuldade em resolver a problemática apresentada em termos alternativos. Nesse particular, o deslinde do impasse pela construção de um sentido de complementaridade e de convergência poderia ensejar maior segurança, considerando, entretanto, os elementos de caráter insubmisso.

Destarte, acredita-se por fim que, o essencial é não articular este processo de construção de conhecimento como receita pronta, a ponto de divagações superficiais e, por fim, cair na armadilha de ter encontrado uma solução definitiva. Talvez posicionar-se flexível a construções e reconstruções diante do mundo e, chamar a atenção para pensar este processo como ponto de partida, seja uma possibilidade.

Após observação centrada na busca de uma compreensão minuciosa sobre os propósitos de interação entre artistas manauenses, particularmente, artistas visuais, evidências foram percebidas de que existem questões ainda em aberto em relação às intenções interativas, isto é, sem respostas satisfatórias mais amplas quanto à extensão de tais propósitos, a não ser quando, as respostas se rendem para informar movimentos articulados em torno da obtenção de algum desdobramento financeiro e/ou projeção pessoal.

Assim, tanto na participação dos artistas em aproximações instigadas por programas oficiais, quanto em dinâmicas originadas no interesse desses próprios agentes, o processo de interação, em última análise, se dá em função de algum tipo de vantagem financeira, profissional ou pessoal. Mesmo entre os artistas considerados pelo pesquisador insubmissos, esta interação, quando organizada, ainda permanece com propósitos pouco definidos.

Os artistas aqui considerados pelo pesquisador como operadores culturais insubmissos são aqueles que, atuando fora do circuito oficial e do mercado, tentam provocar outras formas de relação com a arte que não sejam necessariamente institucionais e, têm na rua e logradouros públicos, a consolidação de um espaço significativo onde podem pôr em curso formas de interações diferenciadas, bem como, suas manifestações estético-expressivas, e que, de modo especialmente significativo, buscam uma independência da tutela do estado e liberdade de expressão.

São aqueles cujas subjetividades insubmissas apontam caminhos alternativos à realidade dada, por a pensarem como forma mutável e sujeita a intervenções transformativas. Outrossim, são agentes sociais que se empoderam na ideia de que buscam outra realidade, outra experiência cuja ação não é tomada por ressentimento, raiva ou medo, culminando em um movimento reacionário. Assim, em última instância é o artista insubmisso aquele que não reage a um fenômeno sociocultural que lhe instiga, portanto, não se posta contra um determinado sistema, mas, cria as condições para a possibilidade de outra realidade. Porquanto, não é contra algo que ele se reproduz, mas, estando a favor de uma outra realidade, outra experiência, se refaz como ente empoderado.

Convém neste ponto fazer uma observação. É interessante notar que a institucionalidade em suas formas tem se mostrado excludente e tais artistas percebem esta faceta excludente. De alguma forma, as instituições com seu *modus operandi* expurga as manifestações estético-expressivas insubmissas, transforma-as em dissidentes porque necessitam de um oposto de um contrário e constroem diuturnamente esses contrários como forma de diferenciação e manutenção do seu status quo.

Desta maneira, ainda em respeito às intenções de interação afirma-se que - fora dos propósitos comuns, anteriormente aludidos -, outros propósitos que, pudessem indicar aproximações diferenciadas, e de modo particularmente considerável, em uma perspectiva decolonial, por exemplo, ainda não prosperam ou se já há algum esforço nesse sentido, não estão satisfatoriamente esclarecidos.

Outra observação detida do fenômeno em causa – desta vez relacionada aos processos de construção/elaboração estético-expressivos – mostrou indícios que levaram à percepção de que os projetos criativos nas artes visuais em Manaus ainda tendem, em sua maioria, à obediência a certos padrões estéticos exógenos à cena histórica local.

Os artistas consagrados no Ocidente criaram um repertório de constâncias estilísticas que servem como modelos aos artistas locais. Assim, estilos, gêneros, paletas de cores, construções formais padronizadas, linhas, texturas, materialidades utilizadas (meios e instrumentos) são referências ocidentais buscadas nesse repertório como possibilidade expressiva. Contudo, não se pode generalizar tal fato, alguns artistas ainda experimentam, por exemplo, corantes e materiais alternativos presentes na cena histórica amazônica.

Observou-se também que, além dos hiatos presentes nos propósitos de interação e de representações estéticas, movimentos influenciadores de certos aspectos secundários orbitam o

mundo da arte manauense⁵. A indústria cultural tem desenvolvido um padrão de apresentação das obras de arte e, estimula a se (re)produzir para esse padrão. O poder da colonialidade se mostra, então, presente por essas vias.

Neste particular, são eleitas as leis do mercado e a comunidade institucional reconhecida, como sendo essas, instâncias naturais e necessárias à promoção e autorização, no circuito da agenda oficial, da entrada de artistas e de determinadas produções⁶. Esses impasses e as inquietações resultantes disso, conseqüentemente deixaram o pesquisador perplexo, instigando-o, motivando-o a questionar esses processos de interação, bem como, suas implicações na produção artística local, particularmente, em seu projeto estético-expressivo.

Para tentar responder a essas inquietações, o pesquisador assumiu o risco de perscrutar os caminhos em que estão circunscritas as noções de colonialidade, interculturalidade e arte insubmissa, na tentativa de extrair-lhes alguma vitalidade. O pesquisador partiu por esse viés, por acreditar que tais caminhos teóricos possam-lhe ensejar alguma substância em face das promessas que oferecem e que, portanto, são indicativas de possíveis rupturas com a dominância perpetrada pela lógica ocidental. Lógica esta, que está sempre a inferiorizar grupos, sujeitos e saberes que, por motivos históricos, foram vilipendiados, ficando sem voz e vez neste mundo.

Nesse sentido, embora não sejam estandartes absolutos da verdade, mesmo assim, o pesquisador confiou-lhes crédito. Nesta esteira, no que parece oportuno, deve-se dizê-lo, críticas lhes serão dirigidas para a tentativa de extrair-lhes algum vigor. Assim espera o pesquisador.

Convém ter presente que, tais temas concorrem nas agendas dos mais recentes estudos e percursos teóricos de estudiosos da contemporaneidade, em particular, dos que construíram

⁵ Becker (2010), expõe que existe um universo de saberes e práticas que, em conjunto, atuam subjacentemente para que a arte nas suas mais distintas manifestações seja possível. Portanto, assim como um pintor precisa de tinta e de um lugar - se este não sabe produzi-la - para comprá-la, o ator necessita, além de um maquiador, de outros assistentes, e assim por diante. Essa cadeia, envolvendo pessoas e interesses, sustenta a projeção da arte. Assim diz o autor: "Todo o trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte." (BECKER, 2010, p.27)

⁶ Além das interveniências do mercado, sob outros aspectos, tais movimentos oficiais são protagonizados, principalmente, pelas Secretarias de Cultura do estado e do município, em obediência às determinações de suas políticas públicas para a cultura. Assim observou o pesquisador após sistemática empiria. Todavia, no mundo da arte amazonense, outras lógicas sistemáticas, portanto, exógenas à região, ainda influenciam, por exemplo, tais políticas públicas. Os editais expedidos por essas instituições culturais incorporam logicas plasmadas nas regiões Sul e Sudeste do país, na busca de uma tentativa de uniformizar as participações e relocalizá-las em torno de um padrão geral homogeneizado.

base teórica a partir de matrizes culturais diferenciadas, principalmente, as advindas do Sul global. Assim, pretende o pesquisador, lançar mão de uma proposta que possa substanciar uma possível leitura analítica de como os artistas, de matrizes insubmissas da cidade de Manaus, estabelecem suas interações interculturais, bem como, elaboram suas estratégias de resistência estético-expressivas dentro de uma perspectiva decolonial.

Ante o exposto, depreendem-se os seguintes questionamentos: quais as experiências de interações interculturais estão sendo construídas entre artistas visuais de proposição estético-expressiva insubmissa na cidade de Manaus? Em que medida o panorama que está sendo construído por esses operadores culturais, nas relações de trocas de saberes, apresentam indícios que favorecem o diálogo intercultural em uma perspectiva decolonial? Quais as estratégias de resistência estético-expressivas desenvolvidas por esses operadores culturais?

Responder a esses questionamentos não se mostra tarefa fácil, considerando o processo de colonização da Amazônia e os impactos da colonialidade que, em última análise, recaem sobre a cultura da sociedade manauense, interferindo ainda nas escolhas contemporâneas dos sujeitos.

Nesse sentido, pretende-se um estudo observacional e comparativo sobre os processos de interação sociocultural e as estratégias de resistência estético-expressivas dos artistas visuais insubmissos na cidade de Manaus, sendo consideradas as perspectivas de gênero e identidade de gênero, e raça/etnia.

Os dados e informações coletados serão examinados sob uma lente crítica, empregando abordagens teóricas que se dedicaram profundamente ao tema em questão. Tais abordagens abrangem uma variedade de campos, incluindo estudos decoloniais, sociologia do sul global, pedagogia crítica, estudos culturais latino-americanos, teoria crítica da arte, antropologia da arte, teoria crítica da sociedade e pedagogia da diversidade. Neste contexto, nossa hipótese é de que não se pode compreender ou referir-se à arte e ao artista visual insubmissos da cidade de Manaus - frente às agendas decoloniais -, sem contextualizar essas agências (arte/artista) nos processos de desenvolvimento da colonialidade moderna.

CAPÍTULO I

1 OCIDENTE, COLONIALIDADE E INTERCULTURALIDADE

1.1 A tradição dicotômica ocidental

Não deixa de ser curioso observar uma tendência dicotômica de interpretação da realidade, presente nas formas do modo ocidental de produzir conhecimento. Diz-se isso porque ao longo da trajetória histórica do Ocidente – da antiguidade até o tempo presente – um sem-número de realidades atestaram tal tendência. Assim, já se ouviu e ainda se ouve falar no dualismo entre razão/sensibilidade, essência/aparência, desenvolvido/subdesenvolvido, avançado/atrasado, superior/inferior e assim por diante.

Nesse particular, a ocasião me parece muito adequada a tomar-se como ponto de partida o foco na cisão entre corpo e alma, por ter sido este tipo de diferenciação dicotômica o motor para justificar o domínio eurocêntrico perpetrado contra as sociedades tradicionais na América, durante o colonialismo (QUIJANO, 2005).

De acordo com Quijano (2005) o movimento de segregação desses elementos faz parte da história do mundo cristão, e é assente na ideia do primado da alma sobre o corpo. Mas, foi com Descartes, segundo o autor, que esta noção ao ser secularizada tomou rumos mais amplos, atingindo uma nova dimensão que orientou os processos de classificação social nas colônias europeias, principalmente, os baseados na ideia de raça.

Assim, de acordo com o autor a supervalorização da razão ou alma em detrimento do corpo foi fundamental para justificar a objetificação deste último, uma vez que, o sujeito/alma é a única entidade capaz de conhecimento racional e o corpo, nada além de objeto de conhecimento. “Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, “corpo” em consequência, mais próximos da “natureza” (QUIJANO, 2005, p.129). É a partir dessa perspectiva que se abre a porta para o domínio e a exploração dos sujeitos humanos colonizados.

Durante o século XVIII, esse novo dualismo radical foi amalgamado com as ideias mitificadas de “progresso” e de um estado de natureza na trajetória humana, os mitos fundacionais da versão eurocentrista da modernidade. Isto deu vazão à peculiar perspectiva histórica dualista/evolucionista. Assim todos os não-europeus puderam ser considerados, de um lado, como pré-europeus e ao mesmo tempo dispostos em certa sequência histórica e contínua do primitivo ao civilizado, do irracional ao racional, do tradicional ao moderno, do mágico-mítico ao científico (QUIJANO, 2005, p. 129).

É, portanto, no bojo dessa dinâmica que as identidades de múltiplas ordens socioculturais, de modo particularmente significativo, as identidades indígenas vêm sendo ameaçadas ao mesmo tempo em que afirmadas no século XXI como oposição à tradição ocidental homogeneizadora. Nesta esteira, de modo muito diverso à plataforma conceitual comunicada comumente no ocidente, resiste uma noção firmada a partir de versões culturais indígenas que construíram uma visão sinóptica do mundo, e de modo particularmente peculiar, de humanidade. Assim, diferentes cosmovisões indígenas propõem um modo de pensar e de agir integradores que, rechaçam o pensamento segregador inscrito na versão ocidental.

1.2 Colonialidade e interculturalidade

A interculturalidade é um fenômeno que surge quando diferentes culturas entram em contato e interagem entre si. Esta promete uma maior compreensão e apreciação da diversidade cultural, o que pode levar a uma sociedade mais inclusiva e harmoniosa. Este processo pode levar à invenção de novas realidades, pois as culturas se influenciam mutuamente e se mobilizam o tempo todo.

Por outro lado, a colonialidade é um conceito que se refere ao legado duradouro do colonialismo na sociedade contemporânea. Este legado pode ser visto na forma como certas culturas e povos são privilegiados em detrimento de outros, resultando em desigualdades sociais e econômicas. A colonialidade também inventa realidades, mas estas são frequentemente marcadas pela opressão e pela marginalização.

Portanto, enquanto a interculturalidade e a colonialidade podem ambas levar à invenção de novas realidades, as realidades que elas criam e as promessas que oferecem são, decerto, muito diferentes.

1.2.1. Um padrão colonial de poder que oculta verdades e inventa outras

A colonização marcou profundamente a dinâmica das sociedades nas quais sua ordem se estabeleceu, pois, seu advento criou uma matriz colonial de poder que submeteu sensibilidades e histórias particulares em atenção a uma lógica mercadológica global, tendo para isso que invisibilizar experiências autóctones - sociais, econômicas, políticas e culturais - e imprimir outras, que, foram paulatinamente assumidas como verdades absolutizadas (QUIJANO, 2005).

Assim, os efeitos do domínio desencadeados posteriormente à colonização, ou seja, que nasceram com a colonização, mas que ainda permanecem mesmo após a sua extinção marcam uma definição que a partir de Aníbal Quijano ficou conhecida como colonialidade.

O autor afirma que o desenvolvimento da colonialidade está relacionado ao projeto colonizador da modernidade. De acordo com Candau (2017; 2008b) este processo se consolidou em dois momentos: um primeiro, associado à invasão dos europeus na América - o que seria, de acordo com a autora, a primeira modernidade e a segunda modernidade seria posterior e mais ampla, associada, portanto, aos processos de globalização e de mundialização.

Desta forma, a colonialidade não se trata de um processo jurídico-político, mas, por meio de um processo de dominação jurídico-político (colonização) esta se constitui como dominação cultural. Uma dominação epistemológica que incide sobre o imaginário de todos os sujeitos que foram colonizados. Essa introjeção de valores e de certezas a partir de uma única matriz cultural caracteriza e evidencia um processo de colonialidade, que para muitos estudiosos do tema não só persiste até hoje, como vem adquirindo novas formas (CANDAU, 2017).

Mignolo (2017) vê a colonialidade como uma matriz colonial de poder que produz a visibilidade de determinados saberes e sujeitos ao mesmo tempo em que invisibiliza outros, considerados por essa matriz cultural, inferiores. A colonialidade, assim, se configura um véu que a tudo encobre e que apoia os sujeitos colonizados em desenvolverem uma percepção obscurecida da realidade à qual estão sujeitos. Em outras palavras, a colonialidade é a pauta oculta da modernidade. Assim, ela esconde as finalidades dos discursos dominantes, dificultando aos sujeitos colonizados a percepção de que são fundamentalmente subjetividades que fazem parte de um projeto global de domínio (MIGNOLO, 2017).

Desta maneira, como centro do projeto de civilização da modernidade, a colonialidade se assume como um padrão de poder colonial que domina, explora e classifica sujeitos e saberes com o propósito de lhes criar subalternidades. De modo que, à custa do apagamento das experiências culturais, políticas, sociais e econômicas autóctones desenvolve sua autoridade. Assim, para Mignolo (2017) não se pode falar de colonialidade sem a modernidade. Ambas compõem, por assim dizer, as duas faces de uma mesma moeda.

Assim sendo, para o autor, a modernidade é uma narrativa, uma invenção que apresenta como instrumento de domínio a colonialidade. Para Santos (2007) a colonialidade se configura uma forma de pensamento abissal que subsiste estruturalmente no imaginário ocidental moderno. Corresponde, portanto, de acordo com o autor a um sistema de distinções visíveis e invisíveis que cria um abismo entre experiências sociais produzidas no Norte de outras

produzidas no Sul global. É um pensamento baseado na diferenciação e é, por isso mesmo, capaz de invisibilizar a realidade social que está fora da realidade social ocidental. Assim, a realidade social invisível é fundamento da realidade visível. Destaca-se aqui que a tradição dicotômica ocidental mais uma vez se faz presente como regra, sem a qual não será possível o domínio.

Quijano (2005) afirma que o binômio modernidade/colonialidade nasceu durante a colonização, quando a Europa se deparou em confronto com o não europeu e o subjuguou. Assim, a modernidade europeia é a modernidade que se vincula aos processos de colonização. Para este autor a Europa fora inventada ao mesmo tempo em que o fora a América.

Nesta perspectiva, é apropriado avançar na compreensão de que a colonialidade estabelece a base sobre a qual uma certa forma de representar o mundo é consolidada. Esta característica implica que, inicialmente, tal forma de representar a realidade exerce poder sobre aqueles que a aceitam como verdade, de tal maneira que, essa realidade construída, inventada, leva o colonizado a pensar a si mesmo, os outros e o mundo a partir das categorias de pensamento do colonizador. Neste contexto, compreende-se que a colonialidade se beneficia da condição de colonizado dos indivíduos, para afirmar seu poder de dominação. No entanto, destaca-se que sua essência é historicamente determinada (CANDAUI, 2008a; QUIJANO, 2005).

Essa dominação epistemológica, como já o foi dito, marcou todas as sociedades postas à dependência do colonialismo moderno eurocentrado. Nesse particular, a sombra de seu domínio, todavia, se estendeu de maneira impactante sobre a realidade amazônica e, em última instância sobre a realidade da cidade de Manaus. Pois, ambas, nasceram do contexto do colonialismo.

1.2.2 Implicações e consequências à cultura de uma Amazônia e de uma Manaus inventadas

Partimos do pressuposto de que não se pode discutir a colonialidade de maneira adequada sem associá-la ao caráter modernizador de sua ordem e ao seu poder inventivo, que constrói realidades. De fato, sustentamos que essa matriz de poder colonial só pode existir se inventar realidades e imprimir modernidade, que a nosso ver compõem o conjunto de implicações e consequências que fundamentam sua incidência nas realidades particulares das sociedades submetidas ao seu domínio. Sob essa ótica, várias realidades foram e continuam

sendo inventadas e incorporadas no âmago das dinâmicas das sociedades subjugadas à ordem do domínio moderno.

É sob essa perspectiva que a formação da Amazônia se solidifica. Loureiro (2022) ressalta que a Amazônia foi moldada por uma série de eventos históricos qualificados por perdas e danos, dependência e abandono. Portanto, consequências do mandato colonial moderno/modernizador, conforme Souza (2003) frequentemente aponta em suas análises sobre a cidade de Manaus.

Assim, em um primeiro momento, a origem da imagem amazônica foi delineada - ao longo dos séculos que se seguiram à sua colonização - por esquemas interpretativos baseados em um romantismo edênico através do qual um paraíso ideal, harmonioso e sem conflitos é revelado juntamente com um inferno adjacente. Esta dicotomia, contudo, é comumente apresentada nas histórias dos primeiros exploradores ocidentais.

As imagens do Paraíso terrestre, a fonte da eterna juventude, a riqueza adquirida sem esforço físico, as monstruosidades corporais, as fantásticas descrições da flora e fauna, as amazonas solitárias e mesmo o reino de Preste João, em muitos casos sinônimo de Grão Khan, de uma certa maneira, acompanharam os marujos, grumetes e almirantes na travessia das fronteiras líquidas do antimundo. (GONDIM, 2019, p.53)

Mais adiante:

Mas viu também o inferno, bem próximo, atestado pela presença do belicoso canibal, bem disforme de semblante, mais que os outros até agora vistos. (op. cit., p. 55)

A Amazônia, portanto, foi inventada, isto é, concebida a partir dos mitos e histórias fictícias que viajantes e missionários trouxeram consigo. É possível argumentar com isso que essas narrativas refletem a intenção pragmática do colonizador de assimilar e reproduzir a Amazônia de uma maneira que se alinhe com suas próprias percepções e interesses.

Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída. Na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes. (GONDIM, 2019, p.13)

Esta condição de *lócus* inventado, conforme sugerido por Gondim (2019), revela, portanto, o caráter de uma imagem produzida externamente ao organismo amazônico, portanto, exógeno a este. Neste ponto, compreende-se que, se constituiu aí, uma seiva considerável, expressa por um poder de produção de imagens, isto é, de esquemas interpretativos que afetarão

sem precedentes históricos o modo de reprodução cultural, social, econômico, tecnológico e político da existência autóctone.

Num segundo momento, esse espectro exógeno também se manifesta em outros esquemas de interpretação, desta vez, fixados em uma ordem de classificação social hierarquizada – à maneira de como pensou Aníbal Quijano (2005) - que nasce com a colonização e se estende até a atualidade, modificando-se segundo as contingências necessárias para tomar feições próprias e adaptadas às condições históricas vigentes.

Nesse sentido, partimos da premissa de que a aparência deste sistema classificatório assume os contornos de uma polarização cuja natureza hierárquica se projetou durante todo o processo de colonização da Amazônia. Esta é uma expressão do poder colonial eurocêntrico que (re)posicionou no cenário social da dinâmica colonial o papel e a estatura dos agentes autóctones e mestiços da região. Esta realocização está, em última análise, também ligada à ideia de racialização, na mesma perspectiva apontada por Quijano (2005).

Uma manifestação disso pode ser vista nos estereótipos de inferioridade cultural e racial amazônicos, que continuam a marcar a região em pleno século XXI (LOUREIRO, 2022). De fato, esse movimento impactou significativamente os modos de vida e a existência dos habitantes desta região - agora circunscritos a uma hierarquia polarizada que se consolidou ao longo do tempo em torno da construção de um tipo de relação na qual houve a sistemática imobilização/invisibilização desses indivíduos pela superioridade moral imposta pelo colonizador. Isso lhes deixou o fardo de lidar com um profundo complexo de inferioridade (SOUZA, 2003).

Assim, a sombra da colonialidade modernizadora ocidental se estendeu na região amazônica, e as implicações e consequências de seu advento podem ser claramente percebidas. Por exemplo, após a capital do Amazonas perder o monopólio da borracha para plantações racionalizadas, a cidade quase não teve a oportunidade de se recuperar. A situação se agravou ainda mais quando se constatou que os lucros obtidos com a comercialização da borracha foram majoritariamente aplicados pelo governo federal no Sudeste, e não na região que os gerou (LOUREIRO, 2022). Esses fatos levaram a cidade ao abandono e, em última instância, à condição de dependência política e cultural da metrópole (SOUZA, 2003).

Acreditamos que esses são efeitos resultantes de uma arquitetura planejada por um poder colonial e por mecanismos de modernização que relegam as sociedades subjogadas à condição de abandono e dependência. Portanto, são características marcantes da incidência do manto colonial modernizador ocidental na região.

Com base no que foi discutido até agora, é evidente que um aspecto distintivo da colonialidade é o seu projeto modernizador. A partir de agora, faremos um esforço para esboçar a fisionomia da modernização ancorada no projeto colonial moderno. Assim, avançaremos na noção de que na cultura de Manaus, por exemplo, a ideia de modernização está frequentemente associada a grandiosas construções arquitetônicas. De acordo com a historiografia da região, o conjunto de patrimônios arquitetônicos da cidade contribuiu para a projeção, na história do Amazonas, do período conhecido como Belle Époque Amazônica. Este período foi inspirado na cultura e na arte europeias, que impulsionaram significativamente a expansão da capital amazonense e se refletiram em grandes monumentos históricos como o Teatro Amazonas.

Neste contexto, é crucial enfatizar que a compreensão do processo de modernização e suas implicações para o Amazonas - incluindo, obviamente, a Belle Époque - vai além desta única faceta. Sustentamos que uma intervenção econômica e uma transformação arquitetônica da cidade não são suficientes para captar a essência do pensamento modernizador. Da mesma forma, a exploração da natureza e a extração de suas matérias-primas não são suficientes. Acreditamos que o cerne reside na necessidade de imprimir “civilização”, e essa impressão ocorre, a nosso ver, por meio da consolidação sistemática de um aparato simbólico construído pela modernidade europeia.

Nesse contexto, o manauense tem acolhido e venerado com certo orgulho esse aparato simbólico, embora muitas vezes negue os elementos de sua cena histórica que se baseiam em uma perspectiva indígena, por exemplo. Esta última oferece uma visão prospectiva de um futuro social, político, econômico e humano que difere da perspectiva ocidental. Além disso, a floresta, os rios e a natureza representam uma condição espiritual, epistemológica e de vida que, quando articulada socioculturalmente em paralelo à lógica modernizadora, é frequentemente reduzida ao estado de atraso.⁷

Oliveira (2013), ao refletir sobre o tema, entende a modernização “como uma instância classificatória que se refere ao conjunto de ações que tem por objetivo a transformação das formas pré-modernas ou tradicionais no padrão da modernidade ocidental” (OLIVEIRA, 2013, p.51). Assim, o autor advoga a ideia de que

A ação modernizadora tem, no seu cerne, uma visão política de submissão cultural, política e econômica. O termo pode ser definido como um conceito atual para designar o processo pelo qual as sociedades menos civilizadas são levadas a adquirir as características comuns das sociedades mais desenvolvidas. (OLIVEIRA, 2013, p. 52)

⁷ Krenak (2019), Munduruku (1999), Castro (1996; 2018) e Acosta (2016) dão testemunhos de que são percepções distintas de se perceber o mundo e a humanidade.

Desta forma, a busca pelas características comuns das sociedades modernas alimenta a ilusão de uma procura incessante por desenvolvimento baseado na noção de pujança tecnológica. Esta lógica modernizadora, conforme entendemos aqui, também funciona como um gatilho através do qual se pode avaliar se uma determinada sociedade atingiu os níveis aceitáveis de modernidade. Se não o tiver alcançado, serão necessários novos esforços nesse sentido, mesmo que para isso a sociedade em questão tenha que recorrer a mecanismos repressivos e utilizá-los em detrimento dos elementos de sua própria cena histórica, chegando ao ponto de torná-los invisíveis.

No entanto, é importante lembrar que, apesar desse movimento dominante, existe uma força local, uma expressão de resistência ao colonialismo europeu, que tensiona as amarras dominantes modernas com um pensamento centrado na natureza. E que, ao contrário da dinâmica apressada dessa modernidade ocidental, propõe um movimento cadenciado cujo ritmo se processa em sintonia com o tempo da natureza.

Essa força amazônida insurgente nasce da realidade do indígena e dos sujeitos humanos (re)espiritualizados - almas convertidas pelo espírito da floresta (caboclos (as), ribeirinhos (as), entre outros (as)) - cuja relação com a natureza se propõe orgânica, isto é, interdependente, para a possibilidade de uma reprodução sociocultural próxima ao tempo da natureza, a sua mãe, sua pachamama, e, em última análise, seu centro de expansão subjetiva e objetiva⁸.

Assim, como mencionado, temos, por um lado, uma força local expressa pela presença do indígena. Isso nos leva à tarefa complexa e um tanto presunçosa de tentar explicar sua existência e seu papel, uma empreitada, portanto, demasiado arriscada. Nesse entendimento, pode ser sensato tentar esboçar um retrato que busque aproximar-se da essência de sua existência.

Começamos por entender que o indígena, como um agente social, tem demonstrado uma presença vívida para as sociedades ocidentais desde períodos anteriores à invasão europeia no continente americano. A relação deste com a natureza cria uma interdependência harmoniosa, refletindo um tipo de pensamento particular que une corpo, razão e natureza de maneira inseparável. De fato, entendemos que o indígena é um ser que percebe/compreende o mundo através de sua presença física e sensorial (corpo), para além de uma percepção/compreensão deste mundo apenas em uma dimensão racional.

⁸Do quíchua, Pachamama é a "Mãe Terra".

Após essa explanação, talvez seja mais apropriado, em vez de tentarmos explicar a existência indígena, permitir-lhes que o façam por si mesmos. Assim, em vez de interpretá-los por meio de nossa perspectiva, seria sensato percebê-los por uma demonstração. Às vezes, em vez de tentar entender algo por meio de uma explicação racional, pode ser mais esclarecedor testemunhar esse algo diretamente.

Munduruku (1999) fornece um relato de aprendizado através da experiência com a natureza, que ilustra a essência de ser um indígena. Em um trecho de sua história com o avô Apolinário, este nos oferece uma perspectiva do que significa ser um indígena. O autor narra da seguinte maneira:

Sempre que eu vinha da cidade para a aldeia, chegava muito agitado, confuso, inquieto. O velho ficava observando meus movimentos de forma muito discreta, [...] não deixando que eu percebesse que ele acompanhava meus modos. Num determinado momento me convidou para tomar banho no igarapé que corria perto da aldeia. Fui sem atentar em nada que fosse anormal no comportamento do velho. Ao chegar ao rio, pediu que eu fosse até uma pequena queda-d'água, sentasse numa pedra e observasse todos os movimentos que o rio fazia. Não fazia ideia do que pretendia. Enquanto permaneci ali, ele não se moveu do lugar. Acocorou-se na parte baixa do rio e jogou água sobre seu corpo com as mãos em concha. Vez por outra olhava para mim e apontava para a água como se dissesse que eu também devia olhar para ela. Passaram-se muitas horas. No final, em vez de estar cansado por ter ficado muito tempo numa posição pouco cômoda, sentia uma estranha paz percorrer meu corpo. Então se levantou e me chamou, dizendo: “Hoje você aprendeu algo novo. Nunca se deixe levar pelo barulho interior. A gente tem de ser como o rio. Não há empecilho no mundo que o faça sair do seu percurso. Ele caminha lenta, mas constantemente. Ninguém consegue apressar o rio. Nunca ninguém vai dizer ao rio que ele deve andar rápido ou parar. Nunca apresse o rio interior. A natureza tem um tempo, e nós devemos seguir o mesmo tempo dela (MUNDURUKU, 1999, p.11-12)

Cumpra aí salientar que, Munduruku (1999) evoca um sentido que empresta à natureza uma espiritualidade incomum. Pelo menos, assim se o infere das formas como a noção da natureza é percebida e articulada comumente no pensamento ocidental. Pois, no Ocidente, a ausência de um sentido mais amplo e menos reificado à natureza, tem provocado o esvaziamento de seu conteúdo, levando à sua mais fácil manipulação e exploração. Para a cosmovisão indígena, contudo, a natureza é um ente espiritual, vivo, assim como também o é, o ser humano. Aliás, o ser humano aí, é menos ser humano que um ente espiritual. Em outras palavras, o ser humano é mais ente, como o são as plantas e os animais. Por conseguinte, essa espiritualidade é, antes de qualquer coisa, a expressão de um projeto existencial assente no encantamento das formas da natureza. Uma imanência que é ativa.

Julga-se importante mencionar que, o autor indígena também traz à baila um sentido que conduz inevitavelmente à compreensão de que, viver na e com a natureza é antes, um processo de libertação espiritual. Uma imersão a uma temporalidade e silêncio que funcionam

como um centro pedagógico de transcendência. Um processo por meio do qual há um despertar da sensibilidade humana para o autoconhecimento. Esse autoconhecimento é silencioso e se molda ao tempo da natureza. Um revela o outro. E nada pode perturbar esse estado de equilíbrio.

Outrossim, também parece conveniente entender que o contexto histórico particular do indígena foi marcado pelo engano. Isso começa com a invenção de um nome criado pelo Ocidente para designar uma variedade de indivíduos que, apesar de terem suas próprias características e culturas, foram reduzidos a uma categoria racial específica, como aconteceu com outros grupos humanos, como os africanos.

[...] no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cujas regiões norte ou América do Norte, colonizaram os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros (QUIJANO, 2005, p. 127).

Esperamos que, mesmo com uma abordagem superficial, tenhamos conseguido construir um possível vislumbre da imagem desse ser humano que lutou e continua lutando para garantir às futuras gerações o acesso à fonte milenar de sua cosmovisão. Sua presença histórica influenciou e ainda influencia a maneira de ser e de viver de outros indivíduos que, de forma marcante, utilizam de seu acervo ancestral de conhecimento como base para viver em harmonia com a natureza.

Neste particular está a se falar dos caboclos (filhos da mestiçagem - interioranos ou urbanos), seringueiros, ribeirinhos e de outros, que encontraram no cenário local as condições necessárias para a reprodução de sua existência espiritual e cultural. Assim, essa outra força local, anteriormente mencionada, se manifesta pela presença desses atores sociais que, como os indígenas, compartilham do espírito da floresta, dos rios, enfim, da natureza, vivendo organicamente o seu tempo (o tempo da natureza) e aprendendo com ele. São, portanto, agentes os quais foram convertidos pelo espírito da floresta e pela dinâmica da vida silenciosa da natureza, ganhando com a vivência amazônica uma nova espiritualidade. Embora, alicerçados por experiências de faceta ocidentalizada, mesmo assim, ao mergulharem tais experiências na fonte inextricável do mundo indígena, trouxeram à tona da imensidão amazônica um modo de vida ressignificado, isto é, (re) espiritualizado.

1.2.3 O projeto intercultural e a promessa de interações críticas e decoloniais

Nesta seção, pretende-se apresentar e discutir a interculturalidade, também chamada aqui de projeto intercultural, com base em algumas ideias centrais voltadas para processos de interações críticas e decoloniais que ganharam destaque na atualidade. É importante ressaltar que as concepções aqui apresentadas e discutidas não esgotam o assunto. Contudo, acreditamos que elas são oportunas para a tentativa de criar situações de reflexão que apontem para as potencialidades do projeto intercultural.

Antes de qualquer movimento, iniciaremos nosso estudo indicando algumas situações problemáticas que envolvem a interculturalidade. Em primeiro lugar, existe a impossibilidade de discutir o tema de forma isolada, isto é, sem antes associá-lo ao multiculturalismo. Isso nos leva à noção de que, para uma compreensão mais ampla da interculturalidade, é necessário primeiro situá-la no contexto do multiculturalismo, já que a interculturalidade é uma perspectiva multicultural. Portanto, ela deve ser visualizada como uma entre várias abordagens multiculturais.

Em segundo lugar, destaca-se o caráter polissêmico do termo multiculturalismo. Isso tem provocado calorosas discussões entre os estudiosos do assunto, suscitando perplexidade e desconforto (CANEN, 2007; CANDAU, 2008a; 2008b). Por último, é indispensável ressaltar que a interculturalidade constitui uma área do conhecimento emergente, portanto, um processo ainda em construção, seja como campo de estudo ou posicionamento político.

Candau (2008a) distingue entre as diferentes formas de percepção do multiculturalismo duas abordagens fundamentais: uma descritiva e outra prescritiva. A abordagem descritiva foca na compreensão de que as sociedades atuais são multiculturais. Assim, se trata de uma abordagem constatativa que assume a consciência da existência de múltiplas culturas presentes no mundo contemporâneo, sem, no entanto, ir além dessa constatação. Essa abordagem (descritiva), segundo a autora, por sua vez, se divide em duas outras perspectivas: a diferencialista e a assimilacionista (CANDAU, 2008a)⁹.

⁹ A perspectiva diferencialista é uma percepção multicultural que atesta a existência e valoriza a diversidade cultural, entretanto, pensa-a de maneira apenas constatativa, portanto, estanque. De modo a garantir-lhe o espaço para a sua manifestação, não se estendendo, além disso. É muito comum se perceber a atividade de uma percepção diferencialista na forma como a diversidade cultural é pensada nas festas juninas ou em atividades escolares. Assim, por exemplo, comemora-se o dia do índio, do negro e assim por diante, de modo que, as manifestações ocorrem de forma isolada sem qualquer indício de interação e apresentação de uma pauta crítica que pense tais culturas no contexto da colonialidade, por exemplo. É uma forma folclórica de percepção, de acordo com os termos

Santos (2001) também faz uma distinção do multiculturalismo entre as formas conservadoras e as formas progressistas, sendo esta última chamada por ele de multiculturalismo emancipatório. Para o autor, a primeira forma de multiculturalismo conservador é a colonial, que consiste, em primeiro lugar, em admitir a existência de outras culturas apenas como inferiores. Em segundo lugar, não admite a etnicidade, isto é, o particularismo da cultura dominante e, em terceiro, não admite a incompletude dessa cultura.

De acordo com o autor, desenha-se uma espécie de abordagem que contém em si mesma tudo o que de melhor foi dito ou pensado no mundo, considerando não ser mais possível ser dito ou pensado nada por outras configurações culturais. Trata-se, portanto, de uma abordagem que impõe uma política de assimilação, o que, neste aspecto, concorda muito com a perspectiva assimilacionista da abordagem descritiva, apontada anteriormente por Candau (2008a).

A abordagem prescritiva, por sua vez, entende o multiculturalismo não simplesmente como um dado da realidade, mas como uma maneira de atuar, de intervir e, portanto, de instigar à mudança na dinâmica social. Essa maneira multicultural de olhar o mundo não se satisfaz apenas com a constatação de uma realidade culturalmente plural presente nas sociedades atuais. Portanto, é uma abordagem que não reduz a realidade à condição do existente, tornando-se um meio para suscitar propostas de alternativas à realidade estabelecida. A autora também ressalta que a interculturalidade é uma perspectiva interativa e dialógica a partir da qual diferentes sujeitos e saberes podem ser reconhecidos e valorizados em sua diversidade, isto é, em sua diferença.

Nesse aspecto, a ideia de interculturalidade gira em torno da valorização da diferença. Da diferença como riqueza. Segundo Candau (2017), o mundo só é rico porque é diverso. Desta maneira, a interculturalidade, ao focar a diferença, chama a atenção para as potencialidades de culturas que, mesmo após o projeto de invisibilização trazido pelo colonialismo eurocentrado, se mantiveram firmes e resilientes. No contexto atual, essas culturas vêm se constituindo um mecanismo contra-hegemônico que tensiona o conjunto de lógicas e valores em disputa por legitimidade, apontando caminhos plurais para a superação de novas formas de universalismos.

Trata-se, pois, de uma perspectiva que busca alternativas à realidade dada, bem como alternativas ao modo de pensar sujeitos e saberes por meio de processos que afirmam interações dialógicas e críticas (CANDAU, 2008a; 2008b; CANEN, 2007; SANTOS, 2001). Nessa

utilizados por Canen (2007). A perspectiva assimilacionista, por sua vez, só considera tal diversidade quando esta última se encontra inclinada a favorecer um interesse que se posta como dominante. Assim, para ser aceita, qualquer versão cultural deve curvar-se à ordem da matriz cultural dominante. É uma percepção de tendência monoculturalizadora, isto é, as culturas são aceitas na medida de seu rendimento a uma ordem histórica particular que se pretende universal.

perspectiva, Santos (1999) afirma que pensar a realidade desta maneira é teorizá-la, o que consiste precisamente na análise crítica do que existe. Assim:

A análise crítica do que existe assenta no pressuposto de que a existência não esgota as possibilidades da existência e que, portanto, há alternativas susceptíveis de superar o que é criticável no que existe. O desconforto, o inconformismo ou a indignação perante o que existe suscitam impulso para teorizar a sua superação (SANTOS, 1999, p.197).

O autor sugere, portanto, que a realidade estabelecida é um ponto a ser criticado e que, por mais monolítica que pareça tal realidade, não se esgotam as alternativas à sua ordem. Essa ideia abre a perspectiva para a construção de caminhos opcionais de busca, vinculando a esse movimento uma atitude de indignação perante o existente. Nesse sentido, argumenta-se que a abordagem prescritiva se reveste da possibilidade de se transformar em um mecanismo crítico da realidade existente.

De acordo com Candau (2008a) na abordagem prescritiva nasce o multiculturalismo crítico ou a interculturalidade como uma perspectiva ou um projeto que, ao se acercar do entendimento de que o mundo moderno se encontra sob o jugo de uma colonialidade que se desdobrou e ainda se desdobra no planeta, mesmo com o fim do colonialismo, afirma processos dirigidos a questionar lógicas coloniais discriminatórias presentes nas práticas e nos discursos veiculados nas sociedades, de modo particularmente significativo, nas sociedades constituídas a partir do colonialismo.

Neste particular, Walsh (2009) concorda com a interculturalidade como força questionadora da realidade e da colonialidade e propõe que esta seja pensada em uma perspectiva crítica, isto é, orientada ao questionamento, transformação, intervenção, ação e criação de condições radicalmente distintas de sociedade, de conhecimento de vida, de humanidade. Em última instância, a interculturalidade deve ser tomada como uma estratégia decolonial diante dos desafios impostos pela globalização e mundialização modernas.

Para Walsh (2001), a interculturalidade é:

- Um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade.
- Uma troca que se constrói entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente distintas, buscando desenvolver um novo sentido de convivência entre esses em sua diferença.
- Um espaço de negociação e de tradução onde as desigualdades sociais, econômicas e políticas, e as relações e os conflitos de poder da sociedade não são mantidos ocultos e sim reconhecidos e confrontados.

- Uma tarefa social e política que desafia toda a sociedade, que parte de práticas e ações sociais concretas e conscientes e tenta criar formas de responsabilidade e solidariedade.
- Uma meta a alcançar (WALSH, 2001, p. 10-11, tradução nossa).

A autora sugere que se trata de um projeto que acata a perspectiva da decolonialidade para enfrentar as operações modernas de poder que ensejam a permanência de uma matriz colonial hegemônica. Desta forma, a autora dá maior ênfase à dimensão da interculturalidade que se devota como tarefa social e política a envolver não somente a sociedade ou os coletivos sociais, mas, sobretudo, as próprias pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturais diversas em um movimento de troca permanente, visando à transformação da dinâmica social e, em última análise, como sendo uma meta coletiva e individual a alcançar, uma forma de conduta, de pensar o mundo.

Nesta perspectiva, Canen (2007) propõe que o projeto intercultural seja visto como um campo híbrido. Isso significa que, enquanto se posiciona como uma postura política de ação que busca transformar a dinâmica social, também se estabelece como um campo teórico de estudo. A autora destaca o potencial de flexibilidade da interculturalidade, pois essa visão de mundo abre caminho para novas possibilidades de construção de conhecimento (como campo teórico) e de soluções a problemas (como postura política).

Finalmente, a autora concorda com Walsh (2009) em relação ao multiculturalismo crítico como uma perspectiva que procura discutir as relações desiguais de poder entre culturas diversas, questionando a construção histórica de preconceitos, discriminações e hierarquização cultural. Além disso, a autora propõe ir além do desafio aos preconceitos e busca identificar, na própria linguagem e na construção dos discursos, as maneiras pelas quais as diferenças são construídas.

Para Santos (2001) alguns pressupostos não podem ficar fora da agenda do multiculturalismo emancipatório, como a noção da incompletude cultural e o foco na dimensão política que envolve a tensão entre igualdade e diferença. Assim, defende Santos (2001) que as soluções para os problemas modernos não podem mais ser discutidos e decididos sem uma perspectiva multicultural, uma vez que, o autor ressalta a existência de um componente fundamental que deve promover e permear as relações socioculturais em tempos pós-coloniais, que é o princípio da incompletude cultural.

Isso significa dizer que, cada cultura é por si só, incompleta, portanto, particular, o que, fatalmente leva ao questionamento da imagem que se tem de que o conhecimento produzido no Ocidente, em especial no Ocidente eurocentrado, possui caráter universal e que as outras formas

de produção de conhecimento são particulares por natureza, não podendo se ampliar além de seu limite. Como extensão, entende-se com isso que a prioridade do sentido de universalidade reivindicada pelo Ocidente para si não passa de um particularismo que se tornou dominante em razão dos processos colonizatórios.

O outro pressuposto refere-se ao foco na dimensão política do multiculturalismo emancipatório que envolve um pensar crítico a respeito da tensão existente entre política de igualdade e política de diferença. Para o autor

Há a ideia de que, sendo todos iguais, é fundamental que se dê uma redistribuição social, nomeadamente ao nível econômico, e é através da redistribuição que assumimos a igualdade como princípio e como prática. Naturalmente que este princípio não reconheceu a diferença como tal. A política de igualdade, baseada na luta contra as diferenciações de classe, deixou na sombra outras formas de discriminação étnicas, de orientação sexual ou de diferença sexual, etárias e muitas outras. É a emergência das lutas contra estas formas de discriminação que veio a trazer a política da diferença. E a política da diferença não se resolve progressivamente pela redistribuição: resolve-se por reconhecimento (SANTOS, 2001, p. 21).

Diante do exposto, o autor chama a atenção para a urgência em se constituir um pensamento que seja capaz de articular política de igualdade com política de diferença. Para o autor os dois objetivos não podem colidir. Nessa esteira, entendemos que a igualdade se configura uma instância relacionada às lutas contra as diferenciações de classe, portanto, às questões dirigidas à distribuição dos bens econômico-sociais produzidos pelas sociedades.

A diferença por seu viés é substanciada pela necessidade da garantia do respeito e do reconhecimento. Diante disso, a proposição de um quadro de oposição, talvez seja oportuno. Portanto, conclui-se que, o que se opõe à igualdade é a desigualdade e, o que se opõe à diferença é a homogeneidade cultural¹⁰.

Com base na discussão apresentada, uma observação curiosa do estudo sugere que a interculturalidade se configura uma proposta de intervenção coletiva, individual e como campo de estudo que busca questionar a realidade dos discursos dominantes e coloniais, onde estereótipos discriminatórios e verdades absolutas são frequentemente propagados. Assim, a discussão sobre interculturalidade não pode ser dissociada da colonialidade.

¹⁰ Em um mundo marcadamente dividido - onde o abismo entre as desiguais classes sociais parece ser ainda intransponível - percebe-se a igualdade como sendo uma meta que não foi alcançada, portanto, um requisito comprometido com a promessa da modernidade ocidental em alcançá-la, tendo por base o desenvolvimento e o progresso tecnológico. Assim, entendemos que a quebra da continuidade em se alcançar a igualdade - se é que tal empreendimento foi realmente pensado nesses termos - impulsionou, por sua vez, a desigualdade a se tornar em última instância o maior dos desafios a serem superados pela humanidade contemporânea.

Mignolo (2017) argumenta que a colonialidade funciona como um véu que obscurece a percepção dos sujeitos colonizados sobre os processos de dominação em sua realidade. Portanto, a decolonialidade surge como uma ferramenta que os sujeitos podem utilizar, de modo particular, os pertencentes a experiências históricas subalternas, para se posicionar em seus campos de atuação social. Nesse contexto, foi possível inferir que a interculturalidade é vista como um meio de facilitar processos decoloniais.

Partimos da premissa de que esses autores contribuem para uma compreensão mais profunda da interculturalidade e do multiculturalismo, destacando a importância de abordagens críticas e decoloniais. Eles argumentam que é necessário ir além da simples constatação da diversidade cultural e trabalhar ativamente para desafiar e mudar as dinâmicas sociais existentes. Isso envolve questionar as estruturas de poder existentes e reconhecer a persistência da colonialidade no mundo moderno.

Atualmente, em um cenário mundial multifacetado, entendemos que a interculturalidade, surge entre as várias abordagens multiculturais como uma configuração diferenciada de interação sociocultural, porque reúne algumas características que favorecem à construção de meios de relação assentes no diálogo, em novas formas de convivência, apontando caminhos à resolução de problemas centrados em uma perspectiva plural.

As ideias aqui apresentadas evocam a possibilidade de reflexão acerca do articular modos de pensar alternativos frente às exigências do mundo globalizado, que nas palavras de Santos (2001) trata-se de um processo simultaneamente hegemônico e contra-hegemônico, de relação entre o local e o global.

Assim, em tempos de globalizações, que tanto influenciam as interações socioculturais, os resultados deste estudo indicam que a interculturalidade chama a atenção para as possibilidades de interações críticas e decoloniais. Isso no sentido de abrir portas para pensamentos disruptivos com vistas a tomadas de decisões, tanto individuais quanto coletivas, baseadas em posicionamentos plurais, em oposição à lógica universalista ou monocultural.

Nossos achados sugerem ainda que as posturas, práticas e modos de pensar interculturais apontam caminhos que podem impactar significativamente a rede de relações socioculturais, podendo influenciar decisões que consideram a pluralidade de saberes e sujeitos, onde a inclusão e o reconhecimento das múltiplas diferenças são mútuos.

Nesse sentido, na tentativa de seguir com a ideia de uma interculturalidade inscrita numa agenda decolonial e como proposta de interação crítica, buscou-se reunir em torno da interculturalidade as características do multiculturalismo - de modo particularmente significativo dos multiculturalismos crítico (CANDAUI, 2008 a; 2017; CANEN, 2007), pós-

moderno, pós-colonial (CANEN, 2007) e emancipatório (SANTOS, 2001), bem como, da própria ideia de interculturalidade como trazida por Walsh (2001; 2009) - que julgamos mais próximas à uma feição disruptiva, portanto, decolonial.

Na tentativa de esmiuçar o projeto intercultural, proporcionou-se uma maior aproximação com as formas críticas de sua ordem. Todavia, não esboçamos nenhuma pretensão em esgotar o assunto e, tampouco construir uma noção de interculturalidade inteiramente nova, o que seria uma presunção descabida e que fugiria, decerto, aos nossos propósitos iniciais, os quais estão assentes na ideia de extrair dos princípios interculturais alguma vitalidade.

Certos caminhos apontados pela interculturalidade podem não levar ao fim de uma jornada, mas certamente podem iniciá-la. Estamos cientes dos desafios que precisam ser superados na busca por garantir as promessas de mudança, que estão ancoradas na matriz teórica do projeto intercultural (mudanças de hábito, postura, discurso, convivência, relações políticas e etc.). No entanto, cientes também estamos das forças resistentes que emergem constantemente da realidade objetiva e atravessam esses caminhos. Estamos ainda em terreno instável, convém mencionar.

Ao reconhecer o desafio, acredita-se que a questão é mais sobre abrir uma oportunidade para destacar os aspectos distintivos do projeto intercultural, sem cair na armadilha de retificá-lo como uma solução absoluta. É importante ressaltar que a ideia de viver em um mundo ainda assombrado por uma globalização excludente e uma mundialização tendente à homogeneização cultural pode intimidar as tentativas de se adotar uma perspectiva disruptiva (intercultural/decolonial) sobre essa condição dominante. O grande medo é que a produção de conhecimentos emancipatórios possa falhar diante dessa presunção.

Apesar do risco constante de reprodução de relações coloniais, que estão sempre à espreita e ao lado de forças dominantes, o projeto intercultural abre a perspectiva de produção de alternativas insurgentes. Como Santos (2001) afirmou, a globalização é um processo simultaneamente hegemônico e contra-hegemônico e das relações entre o local e o global. Nesse sentido, é importante lembrar que os movimentos de natureza monocultural são uma proposta inscrita no início da globalização. No entanto, no tempo presente, esse impulso está perdendo cada vez mais sentido, e, nesse aspecto, a globalização, ao contrário, fez emergir a diferença e, em maior ou menor grau, a diferença como produto.

Assim, estamos diante de uma proposta que visa não só problematizar a colonialidade, mas também desconstruir o aparato sociocultural vigente de coexistência, interação, objetivos, política e atitudes para construir novos imaginários relacionais. Logo, trata-se de um projeto que se apresenta como alternativo à dinâmica dicotômica da sociedade moderna ocidental.

Dessa forma, o presente estudo é uma chance de encontrar indícios para o alcance de possíveis caminhos teórico-práticos que possam ser adotados pelos sujeitos em sua práxis cotidiana.

É, portanto, nesse caldeirão do risco constante de reprodução de relações coloniais que também se encontram a arte e o artista de faceta insubmissa. Discutir a arte nesse processo trata-se de um empreendimento por demais arriscado, mas também revelador. A perspectiva de produção estético-expressiva de alternativas insurgentes em tempos de globalização é um desafio tanto para a arte quanto para o artista, particularmente para o artista de Manaus que busca construir perspectivas de uma consciência integradora e de percepção da potência das relações entre o local e o global, entre o aceito e o diferente. Por fim, da responsabilidade que tem em posicionar-se criticamente frente à realidade dada, desconfiando de seu status de natural.

Neste particular, é oportuno anunciar a produção de artistas indígenas e não indígenas que no tempo presente já esboçam características que se lançam a dar indícios disruptivos, apontando caminhos alternativos. Estamos falando de Jaider Esbell, Denílson Baniwa, Dighetto, Gnos e Bell que buscam realizar processos decoloniais, tanto em suas obras quanto em suas relações.

CAPÍTULO II

2. POR UMA ARTE DECOLONIAL

2.1 Arte: interpretações e conjuntura histórica

Parte-se da compreensão de que conceituar a arte constitui tarefa difícil. Diversas concepções têm surgido ao longo do desenvolvimento do pensamento ocidental, intrigando e despertando a preocupação de pensadores, estetas e historiadores da arte. Assim, tem-se buscado incessantemente situar a arte em um campo de significação plausível, o que, conseqüentemente, tem se mostrado um movimento que evidencia a dificuldade do termo. Dias (2020) afirma que

Talvez um dos conceitos de mais difícil definição seja justamente o de arte. Aquilo que hoje geralmente se entende por “arte”, nunca teve uma definição (ou sequer um status) de caráter unívoco ao longo da história do pensamento ocidental. (DIAS, 2020, p.2)

Da antiguidade à contemporaneidade a arte ocidental entrou e saiu de múltiplas crises de identidade, sendo passageira de um movimento perene que oscilou da incapacidade do alcance da verdade, passando pela obediência servil aos dogmas e preceitos da igreja medieval. No Renascimento, atingiu o reconhecimento social de sua autonomia como produto da criação humana (DIAS, 2020). Abraçou a modernidade pós-iluminista como estandarte de admiração da beleza, de veneração e de prazer estético (LAGROU, 2009). Hoje, é desafiada pela vertente conceitual da própria arte que, em vez da busca pela beleza¹¹, procura provocar processos cognitivos diversos no apreciador. Esse último passa a se tornar, com isso, participante ativo na construção da obra de arte, visando a possíveis chaves de leitura sobre sua poética (LAGROU,

¹¹ O tema da beleza é de fato controverso. A busca da beleza foi percebida inicialmente como a tentativa de alcançar o prazer estético (emoção estética) a partir da apreciação dos arranjos formais, isto é, de sua distribuição em uma obra de arte que revelam harmonia, simetria, proporção, equilíbrio etc. (READ, 1978). Nesse sentido, a beleza é compreendida como um sentimento de enlevamento espiritual resultante do encontro da sensibilidade humana com o fenômeno que lhe deu causa e que reúne essas condições formais em uma determinada obra de arte. Isso, diga-se de passagem, pode tanto a imagem de uma obra de arte proporcionar quanto a imagem de um fenômeno natural. Em última análise, a beleza nesse sentido não seria exclusividade de uma obra de arte, já que ela poderia ser alcançada também a partir da apreciação de um fenômeno natural. Mas, hoje, no caso particular de uma obra de arte, se há a pretensão de expressar a fealdade (feiura), por exemplo, e de alguma forma isso foi alcançado, esse feito é, por conseguinte, considerado e chamado também de belo, portanto, de beleza. Sendo assim, passam tanto a beleza quanto a feiura a serem admitidas como critérios para o julgamento de uma obra de arte. Seria bela, portanto, a obra que alcança ou se aproxima de sua finalidade poética, se é que isso possa ser realmente possível, já que a arte depende do olhar do apreciador, que por sua vez, é circunstancial como também o é a própria arte.

2009). Assim, é importante ressaltar que todos esses processos são recepcionados e consubstanciam o que hoje, no Ocidente, podemos chamar de arte.

Assim, a arte, de modo geral no pensamento ocidental, é percebida entre os sujeitos humanos como um canal para a atividade da emoção, do espanto, da intuição, das associações, das evocações e das seduções (COLI, 2000). Na antiguidade clássica, no entanto, era caracterizada como um saber/fazer comum entre muitos outros tipos (DIAS, 2020). Conseqüentemente, as hierarquias e dicotomias no saber/fazer social que se seguiram, derivadas principalmente do pensamento platônico, levaram à separação definitiva do estatuto da arte do estatuto de outros objetos de uso comum.

Em cada tempo e em cada espaço, novas proposições e novas dicotomias vão assumindo o domínio das mentes ocidentais. Dias (2020) afirma que o Ocidente empreendeu a primeira tentativa de sistematização da noção de arte por via das classificações elaboradas pelo filósofo Platão.

A lógica desse pensador, segundo a autora, interferiu sobremaneira na concepção/classificação da arte ocidental. Justamente porque criou os meios para o estabelecimento de uma relação hierárquica entre todos os saberes e fazeres inscritos em sua sociedade. Platão dividiu a realidade em dois níveis: o mundo sensível, considerado o nível conhecido pelos sentidos, portanto, ilusório e enganoso, e o mundo ideal ou inteligível, o nível alcançado apenas racionalmente e, por isso mesmo, o nível da verdadeira realidade (DIAS, 2020).

Assim, em decorrência desta cisão, passam a existir, por exemplo, as artes inferiores e as artes superiores. As artes inferiores são formas de saber/fazer consideradas incapazes de atingir a verdade, ou seja, a razão prometida pelo mundo das ideias ou nível inteligível da realidade. Geralmente, isso se aplicava a trabalhos que se dirigissem a imitar a realidade, como a pintura, por exemplo.

A filosofia, contudo, era considerada por Platão um saber/fazer superior, pois seria a única forma de arte capaz de levar à verdade (DIAS, 2020). Assim, a cisão que o pensamento platônico ajudou a imprimir na noção da realidade, também se estende à outras realidades, promovendo relações hierárquicas em todos os níveis do saber e do fazer.

A autora evoca as origens da palavra arte. Assim, ela revela que, o termo deriva do latim *Ars*, o qual está relacionado à habilidade de fazer alguma coisa, incorporando toda espécie de atividade humana sujeita a regras, procedimentos técnicos, detendo, em sentido lato, o significado de habilidade, destreza e, em sentido estrito, de instrumento, ofício, ciência. Dias

(2020) revela ainda que, *Ars* foi a tradução latina da *Techne* grega, que também se referia a um saber fazer.

Finalmente, após uma jornada que se estende da antiguidade aos tempos contemporâneos, brevemente delineada aqui, a arte foi elevada a um patamar de superioridade, uma condição que foi gradualmente naturalizada. Atualmente, portanto, a arte é vista como um objeto venerado, ocupando um lugar de destaque, de privilégio em relação a outros objetos, mesmo em sua vertente conceitual. Assim, foi arrancada do domínio do trivial e elevada ao da supervalorização, muitas vezes percebida e experimentada até mesmo dentro de um discurso que não distingue somente classes sociais¹².

Dessa forma, entendemos ainda que a arte, sobretudo nas sociedades modernas, é vista como manifestação de ideais estéticos criados pelos indivíduos para se comunicarem com outros indivíduos através de objetos ou intervenções artísticas. Um produto da criação humana, destinado de alguma forma a ser socializado. Por conseguinte, um produto inserido em um contexto culturalmente determinado.

Neste ponto, reconhecemos que, como a arte está intimamente ligada à cultura e sua atividade pressupõe conexões socioculturais e compartilhamentos, o acesso a ela em muitas metrópoles ocidentais, ou quase todas, é tensionado por questões econômico-sociais não tão democráticas. Nesse sentido, ao se referir a essa condição no Brasil, Coli (2000) afirma que:

As poucas manifestações artísticas de algum interesse neste país são pouco frequentes, em geral muito caras e sempre se localizam nas grandes capitais. Quantos podemos ir ao teatro, à ópera, ao concerto, mesmo ao cinema? As aparições dos Baryshnikovs, dos Béjarts, as representações suntuosas de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os pingados espetáculos de prestígio a preços astronômicos não são certamente capazes de preencher as enormes lacunas culturais que vivemos (COLI, 2000, p.127).

O autor está correto em muitos desses aspectos, o que frequentemente demonstra o descaso do poder público em construir políticas públicas que movimentem as cidades e atraiam mais produções e espetáculos artísticos para o acesso público. Mesmo que isso implique para o Estado a necessidade de investir uma quantia significativa de dinheiro, como quase sempre ocorre.

¹² Coli (2000), ao examinar este aspecto, declara que: “Lembremos apenas que nossa cultura atribui à arte um papel "superior", elitizante. Tocar piano era, não faz muito tempo, parte integrante da educação das moças de "boa família", como ainda hoje é enviá-las ao balé: o álibi do aprimoramento artístico esconde a afirmação de classe” (p.103). Na visão deste autor, esse pretexto de aprimoramento artístico que oculta a afirmação de classe, em nossa opinião, pode se estender para além disso, isto é, da distinção de classe, abrangendo também afirmações discriminatórias de outras naturezas, como étnicas, raciais, de orientação sexual e outras.

No entanto, o autor parece focar em uma certa faceta letárgica da questão, em um certo adormecimento cultural. Ele parece preocupado com o fato de que, além do preço astronômico dos “pingados espetáculos de prestígio”, existe a ausência de frequência das “manifestações de algum interesse” público.

Ao considerar a ideia do autor de que essas situações predominam no caso em questão, podemos questionar, em primeiro lugar, se a ideia de “prestígio” e de “algum interesse” estaria direcionada exatamente a quem, ou a que público? A totalidade da sociedade brasileira? Ou a uma parte dela que se dedica à diletância artística?

A imagem que temos das palavras do autor é uma seta que aponta uma direção que vai de cima para baixo. No entanto, não conseguimos visualizar a base dessa deficiência. Qual seria a base dessa deficiência então? Seria a falha do Estado em permitir que as “manifestações de pouco interesse” sejam pouco frequentes? Seria a sociedade que é muito desinteressada - salvo alguns “gatos pingados” que, talvez para manter um status embranquecido, se dedicam diletantemente à apreciação dessas manifestações -, ou a sociedade em sua maioria se interessa por outra coisa? Seria a falta de dinheiro, que assombra quase toda a população, o que sempre a deixa à margem do acesso aos bens culturais de suposto valor reconhecido? Ou tudo isso junto?

Embora não pretendamos fornecer uma resposta definitiva às questões levantadas acima - para não desviar o foco da noção de arte ocidental - estamos interessados, neste momento, apenas em propor algumas reflexões sobre esses problemas, que são desdobramentos que surgem fortuitamente da conjuntura histórica na qual a arte está inserida, e que se transformam em noções naturalizadas de gosto e interesse.

No entanto, ao considerar a ideia do autor, nota-se que sua intenção é permeada por uma preocupação com as questões relacionadas à distribuição dos bens culturais, ou seja, com a política de democratização do acesso à cultura e à arte particularmente. No entanto, fica igualmente evidente nas entrelinhas que o autor em questão não critica a arte em si, ou o mundo técnico, físico-financeiro e produtivo que a envolve (o mundo da arte). Em vez disso, há uma crítica subjacente que aponta para o processo social, político e econômico que impede as "outras classes" de terem acesso à cultura, à arte.

A arte, contudo, continua em seu pedestal. É, portanto, o Estado que deve se mobilizar para levar aos centros consagrados da cultura e da arte o público, não que não deva fazê-lo. Há também a possibilidade de se inferir do exposto que se trata de um processo de formação inadequada de plateia, que faz com que não haja público “suficiente” e “esclarecido” para a apreciação dessas manifestações.

Todavia, ao observarmos mais de perto a situação, podemos ter outras percepções e, assim, questionar se existe a possibilidade de que as pessoas, principalmente as mais modestas pertencentes à maior parte da população, não conseguem se reconhecer dentro de certos espaços institucionais de reprodução cultural, particularmente daqueles em que a elite dominante costuma frequentar.

Será que as pessoas não conseguem mais reconhecer esses espaços como seus próprios espaços de reprodução existencial e estética e, por isso, buscam outros espaços, outras formas de convivência para acessar manifestações estético-expressivas de seu interesse que estejam mais acessíveis, mais alinhadas à sua identidade cultural, portanto, que estejam mais próximas de sua cena histórica, de seu cotidiano particular? Será que o problema não parte também de baixo e não apenas de cima?

Por um lado, são questões que, a nosso ver, precisam ser discutidas e respondidas por artistas, instituições culturais do Estado, representantes da sociedade civil organizada, academia e o próprio mundo que envolve a arte em busca, se possível, de respostas mais inclusivas.

Por outro lado, atualmente, diferentes coletivos (indígenas, de hip hop, de lambe-lambistas, grafítistas e etc.) e comunidades artísticas periféricas das cidades vêm se evidenciando. E que, encontrando cada vez mais participantes e apreciadores em busca do reconhecimento de suas práticas socioculturais, acabam por tensionar o campo de atuação artístico e cultural, questionando práticas culturalmente consagradas e, apontando para outras possibilidades de convívio, aproximações e de fruição.

Pausando brevemente a situação mencionada anteriormente, continuamos a discussão sobre a arte. Segundo Duarte Júnior (1991), a arte é um produto da criação humana que se destina a ser socialmente compartilhado de alguma maneira. Assim, é essencial destacar que a arte está intrinsecamente ligada à cultura. A criação artística isolada, sem levar em conta os diálogos culturais existentes, pode resultar em uma produção infrutífera. Nesse cenário, muitos estudiosos, incluindo Duarte Júnior (1991), consideram a arte como um meio para estabelecer um diálogo com o mundo.

Particularmente, o autor enxerga a arte como uma potencialidade expressivo-comunicativa em relação ao mundo. No entanto, ele posiciona cuidadosamente essa noção de comunicação, buscando diferenciar a arte da linguagem. Assim, ao abordar a impossibilidade de a arte se confundir com a linguagem, o autor assevera:

Contudo, pode-se ser tentado a considerar a arte como um símbolo idêntico aos símbolos linguísticos. Se as palavras significam coisas e eventos, por que não se pensar que a arte *signifique* os sentimentos? Por que não se pensar na arte como uma forma de linguagem, que *transmita significados* (o que é, aliás, uma crença usual)? Esta é uma maneira errônea de se pensar na arte, pois ela não é uma linguagem: não transmite significados conceituais. *Arte não é linguagem*, pelo seguinte motivo principal:

Porque suas formas não podem ser consideradas símbolos, como são as palavras. A palavra é um símbolo *convencionado* para significar um conceito, uma ideia, uma coisa, ou uma relação. A palavra portuguesa CÃO, por exemplo, significa uma determinada espécie de animal. Este conceito pode, inclusive, ser comunicado através de símbolos diversos, em línguas diferentes: “cachorro”, “dog”, “perro”, “chien”, etc. O significado dos símbolos linguísticos reside fora deles; as palavras são um *meio*, para a comunicação de conceitos. Escrevendo CÃO (em maiúsculas) ou cão (em minúsculas), muda a *forma* do símbolo, mas tal alteração não interfere no significado, no conceito que ele transmite: em ambos os casos o significado é o mesmo.

Na arte, por outro lado, não há convenções explicitamente formuladas. As formas da arte não são propriamente símbolos convencionais. O sentido expresso por uma obra de arte reside nela mesma, e não fora, como se ela fosse apenas um suporte para transportar um significado determinado. Não se pode, por exemplo, traduzir uma obra de arte em outra, encontrando-lhe “sinônimos”, como se faz com a linguagem. Não se pode “traduzir” uma sinfonia em outra, como se buscássemos um “sinônimo” para a primeira. Isto porque o sentido da arte reside em suas formas, que, se forem alteradas, implicam, conseqüentemente, numa alteração do seu sentido. (DUARTE JÚNIOR, 1991, p.44-45)

Convém comentar, a partir de agora, um aspecto importante do conteúdo acima exposto. Trata-se da maneira específica segundo a qual a cultura ocidental vê a arte como instrumento comunicativo. Assim, a arte se determina como suporte de comunicação expressiva, isto é, como manifestação que busca dar forma aos sentimentos, às impressões culturais da emoção, do espanto, da intuição, das associações, imprimindo uma realidade que só pode ser fruída e comunicada a partir de si mesma. Ela não explica, ela mostra a si mesma.

Neste ponto, acreditamos ser possível fazer uma observação. Embora o autor sugira uma certa dicotomia entre arte e linguagem, podemos argumentar que tal posicionamento é, em última análise, uma construção determinada historicamente. Assim, notamos que essa fragmentação (arte, linguagem, comunicação, expressão, realidade) constitui artifícios modernos para separar os objetos e processos de sua unicidade. Se em algum momento essa fragmentação fez sentido e contribuiu para uma melhor compreensão do objeto, hoje parece exigir uma abordagem mais inclusiva, mais holística e mais dialogal.

Em resumo, após toda a discussão, foi possível sintetizar a ideia de que a arte, conforme comumente concebida no Ocidente, busca representar uma realidade que só pode ser apreciada a partir de si mesma, portanto, revelando essa realidade em vez de explicá-la. Sua estrutura narrativo-expressiva vai além do processo comum de comunicação. É um canal para a atividade da emoção, do espanto, da intuição, das associações, das evocações e das seduções.

Portanto, a arte é geralmente percebida como um símbolo de admiração e prazer estético, um objeto venerado que detém uma posição privilegiada em comparação com outros objetos. Isso ocorre mesmo quando sua vertente conceitual - que busca interações perceptivas não baseadas apenas na apreciação - desafia essa visão no tempo presente. É importante lembrar que, na tradição dicotômica ocidental, a arte é apenas mais um dos seus elementos fragmentados. Foi dessa maneira que ela foi elevada a um nível de superioridade, uma condição que foi gradualmente naturalizada. Assim, essa é a maneira predominante pela qual o pensamento ocidental interpreta ou percebe esse saber/fazer específico.

Convém, neste ponto, argumentar que a nosso ver essas construções sobre o lugar da arte no concerto da teoria e prática ocidentais corrobora esta perspectiva de construir um lugar, um espaço, um cercadinho para essas “coisas” do indizível. Todavia, para entendê-las, para apreciá-las faz-se necessário acessar uma gramática, um modo de saber e de apreciar estrategicamente construído por uma colonialidade do saber/poder.

Considerando o percurso que desenvolvemos até aqui, na busca de alcançar o objetivo proposto para a conclusão de nossa síntese, é pertinente argumentar que, por ser uma construção historicamente determinada, a arte está sujeita inevitavelmente à desconstrução e à reconstrução.

Nesse sentido, apresentam-se correntes alternativas, movimentos e práticas estéticas e expressivas que de alguma maneira não se conformam com a estrutura, com o padrão estabelecido pelo Ocidente e estão, a todo momento, buscando rupturas e novas/outras formas de expressão no intento de, sob uma ótica não mais fragmentária, reconstruí-la dos escombros deixados pela presunção e altivez. Para sermos mais precisos, estamos falando de formas de expressão integradoras, uma alternativa à lógica dicotômica que moldou a arte ocidental.

Aqui, por exemplo, podemos citar a arte indígena contemporânea que busca integrar a referência cosmológica indígena presente na concepção de seus objetos culturais com a referência contida na ideia de arte como compreendida no Ocidente. A questão é que, apesar de se autodenominarem “arte”, “artistas” ou criadores de “arte”, percebemos que estão na contramão do instituído. E isso, inevitavelmente nos faz pensar, investigar e questionar se tais práticas e seus artistas emergem agora ou se sempre vaguearam nas periferias da modernidade, realizando o trabalho insubmisso e disruptivo que caminhou ou tem caminhado em paralelo, e que o Ocidente ao se cegar foi incapaz de visualizar.

Assim, tijolo por tijolo, pedaço por pedaço, caixa por caixa, como em uma casa em construção, aos poucos se delineou a fisionomia da arte. Parece que sempre existiu. Que sempre foi assim, natural. Deu-lhe vida uma estrutura monolítica encorajada pela história de sociedades

e de sujeitos humanos que brincaram de deuses ao definirem o estatuto de sua ordem. Essa estrutura, composta por múltiplas caixas bem delimitadas e definidas que separam canais por onde as vidas fluem, na verdade cria um campo de verdades transitórias que estão sempre a vibrar como se fossem naturalmente destinadas a sair de suas frequências naturais, portanto, de sua zona inicial de conforto para alimentar o absurdo, o incognoscível, talvez até mesmo o espectro de sua própria destruição. É um pedaço da alma humana que pode libertar tanto quanto pode aprisionar. É um campo que enquadra ao mesmo tempo em que é outro, que é enquadrado. Assim, a nosso ver, é nessa tensão, entre o que está fora e o que está dentro, que flui a existência daquilo que podemos chamar de arte.

2.2 A arte, o objeto cultural e o problema das determinações.

Nesta seção, pretendemos abordar, primeiramente, algumas ideias que norteiam a arte e o objeto cultural - termo que usaremos para se referir aos objetos produzidos em culturas não ocidentais, de modo particularmente significativo o objeto cultural indígena, considerando que nem todas as culturas concebem a arte e a estética da mesma forma que a cultura ocidental. Por fim, apresentaremos esses objetos matério-espirituais (arte e objeto cultural) como expressões da criação humana intrinsecamente ligadas à cultura e, portanto, como manifestações materiais sujeitas a determinações sócio-históricas específicas.

Em primeiro lugar, nosso estudo se inicia com a arte, buscando delinear algumas situações problemáticas que a envolvem. Já foi mencionado que o objeto artístico, tal como concebido no Ocidente atualmente, é considerado um meio de comunicação expressiva distinto da linguagem comum, que busca dar forma aos sentimentos e às impressões culturais da emoção, do espanto, da intuição e das associações. Este se encontra em um patamar de superioridade em relação a outros objetos de uso cotidiano. Assim também, é visto como um objeto estético que está intrinsecamente ligado à cultura e é, em última instância, considerado um símbolo de admiração e prazer estético - um objeto venerado.

Nessa perspectiva, partiremos da premissa de que é impossível discutir a arte de forma isolada, ou seja, sem antes associá-la aos elementos externos a ela. Isso nos leva à noção de que, para uma percepção mais ampla da arte, é necessário levar em consideração o contexto dos elementos que instauram sua ordem no mundo ocidental. Dessa forma, neste estudo, focamos na arte como uma construção historicamente determinada. Seu objeto será visto como produto de uma organização cultural, regido por determinações sócio-históricas particulares que lhe atribuem funções específicas convencionalmente consagradas.

Em segundo lugar, tentaremos destacar a maneira como são interpretados os objetos culturais, com ênfase particular nos objetos indígenas que fazem parte do universo das manifestações materiais não ocidentais. Neste aspecto, é importante enfatizar a impossibilidade de classificar todos os objetos culturais produzidos pelas sociedades como 'arte'. Isso se deve ao fato de que nem todas as culturas concebem a arte e a estética da mesma maneira que a cultura ocidental, como já mencionado anteriormente. Esta perspectiva pode causar um certo desconforto inicialmente, principalmente porque no Ocidente construiu-se o hábito de pensar a arte como algo extraordinário e universal. Além disso, a cultura ocidental tende a ser universalizante em relação ao acolhimento de objetos produzidos fora de seu âmbito, impondo que estes sigam a lógica de um tipo de criação destinada à apreciação, à exibição pública.

Nesse sentido, por estarem às vezes expostos em museus, os artefatos indígenas, por exemplo, acabam muitas vezes sendo considerados objetos de arte como qualquer outro produzido dentro da lógica ocidental de criação de objetos artísticos. Isso pode levar a uma falta de atenção ao fato de que esses objetos culturais fazem parte de um contexto inteiramente distinto, exigindo uma perspectiva diferenciada sobre a natureza do contexto cultural e das interações sociais que os cercam. Estes, em última instância, são determinados por condições histórico-sociais particulares. Assim, perde-se a oportunidade de explorar a riqueza de outras possibilidades matério-espirituais (criações humanas de caráter simultaneamente material e espiritual) que não são necessariamente arte, mas que ainda assim possuem graça, beleza e uma ordem espiritual expressivo-comunicativa.

Partimos do pressuposto de que a complexidade em definir a arte inevitavelmente levou a cultura ocidental a construir meios para de alguma forma apreendê-la, com a intenção de conter sua fluidez. Coli (2000) afirma que responder com uma definição que parta da “natureza” da arte é tarefa vã. Mas, se não podemos encontrar critérios a partir do interior mesmo da noção de obra de arte, talvez possamos descobri-los fora dela” (COLI, 2000, p.10). Assim, o autor sugere falar sobre ela de uma perspectiva externa, portanto, falando por fora dela, para melhor situá-la e compreendê-la, na tentativa de uma objetivação semelhante à científica.

Coli (2000) argumenta ainda que, a despeito de todo o esforço empreendido nesse sentido, ao longo da história da arte ocidental, tal tarefa tem se apresentado insatisfatória. Pois, se trata a arte de um produto indissociavelmente ligado à cultura e que, portanto, depende do olhar dos sujeitos humanos o que a torna, por conseguinte, circunstancial, como o são a cultura e o próprio olhar dos sujeitos. De fato, entendemos que diante disso é impossível discutir a arte de forma isolada, isto é, sem situá-la no contexto dos elementos externos que instauram sua ordem no mundo ocidental.

Assim, a arte se estabelece no mundo, isto é, passa a existir como construção humana associada a aspectos externos a ela, entre os quais àquilo que Coli (2000) denomina de instrumentos da instauração da arte, que se evidenciam pela atividade da crítica, da história da arte, dos museus, das galerias, das revistas especializadas e etc. Esses instrumentos instauradores da arte, portanto, selecionam o objeto artístico, apresentam-no ou tentam compreendê-lo e, como a arte, são específicos e indissociáveis da cultura (COLI, 2000)¹³.

Para o autor, a noção de que existe uma essência artística é, antes, uma projeção de nós mesmos e dos determinantes circunscritos à realidade cultural condicionante. Assim, a ideia de um valor em si, portanto, intrínseco e imanente à arte, que garantiria o ser da obra de arte, perene e vista como manifestação superior da natureza humana, não passa de uma construção historicamente determinada. Desta forma, como observado, a definição de arte é passível de sofrer certas impressões, modificações ou adquirir determinadas qualidades, dependendo do contexto no qual está inserida e das formas como os seus elementos instauradores se relacionam com ela.

Desta maneira, é possível perceber que sua concepção empresta da realidade objetiva sua existência. É produto do conhecimento humano, sensível às diversidades e às formas de organização cultural. Portanto, é em condições históricas que se autodetermina e determina o meio de forma dialética.

A intrincada relação entre arte e cultura — cultura que a engendra e que dialoga incessantemente com ela — determina a crítica das noções de "sensibilidade inata", "fruição espontânea". Os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela (COLI, 2000, p. 118).

Com base no que foi exposto, é importante continuar a entender que é dentro da cultura e das interações sociais que o fazer artístico adquire sentido. Duarte Júnior (1991) sugere uma noção de relação, ao afirmar que a arte é um meio de expressar, através da forma, o sentir humano. Portanto, ele a entende como um fenômeno ligado às experiências e vivências de sujeitos humanos concretos em relação. A afirmação do autor implica que a arte é uma plataforma de diálogo, um meio para expressar algo a alguém, sendo o apreciador o outro lado

¹³ A relação entre a arte e seus elementos externos é um tópico complexo que é frequentemente debatido e interpretado de maneiras diferentes por diferentes pessoas. Coli argumenta que esses elementos externos desempenham um papel crucial na determinação de como a arte é percebida e valorizada. Eles ajudam a moldar a compreensão pública do que é considerado arte e quem é considerado um artista. Além disso, eles também influenciam a maneira como a arte é produzida, distribuída e consumida no mundo ocidental.

da concretização artística. Talvez seja a arte por isso mesmo, um fenômeno essencialmente social, por conseguinte, intrinsecamente ligado à cultura.

Dito isso, observamos a complexidade que envolve a natureza dos objetos que o Ocidente ousa chamar de arte. Apesar de tudo que foi mencionado acima, daqui para frente, nos esforçaremos para sintetizar alguns pontos ligados à arte - derivados de toda a discussão apresentada também na seção anterior sobre as possíveis interpretações de sua ordem - que consideramos centrais. Isso ajudará a situar o objeto cultural não ocidental, em particular o indígena, de uma maneira mais adequada para o propósito desta seção em nosso estudo subsequente.

Como prometido, destacamos alguns aspectos da arte dos quais queremos partir neste processo de contextualização. Um aspecto que nos chama atenção é a dimensão da arte vista como um objeto separado de outras categorias de objetos de uso comum, com base em valores socioculturais que lhes são atribuídos, ocupando assim uma posição privilegiada em comparação com estes últimos. Outro aspecto diz respeito ao fato de que a arte é percebida como um objeto de admiração, veneração e prazer estético destinado à contemplação. Isso resultou na construção de um hábito no pensamento ocidental de defender a existência de uma universalidade estética que submete todos os outros objetos culturais não ocidentais, independentemente do contexto em que estão inseridos.

Neste ponto, parece crucial começarmos nossa jornada admitindo um contraponto. Assim, com base nas contribuições de Coli (2000), é importante lembrar que a concepção de arte não é universal para todas as culturas.

Quando nos referimos à arte africana, quando dizemos arte Ekoi, Batshioko ou Wobé, remetemos a esculturas, máscaras realizadas por tribos africanas da Nigéria, Angola ou da Costa do Marfim: isto é, selecionamos algumas manifestações materiais dessas tribos e damos a elas uma denominação desconhecida dos homens que as produziram. Esses objetos culturais não são para os Ekoi, Batshioko, Wobé, objetos de arte. Para eles, não teria sentido conservá-los em museu, rastrear constantes estilísticas ou compor análises formais, como nós fazemos, porque são instrumentos de culto, de rituais, de magia, de encantação. Para elas não são arte. Para nós, sim (COLI, 2000, p.64).

Diante do exposto, percebe-se que é comum no Ocidente a percepção de que os objetos artísticos são muitas vezes destinados à exibição em museus e galerias, como forma de valorização do aspecto apreciativo-valorativo de uma obra de arte (LAGROU, 2009). No entanto, ao procurar aproximações que envolvam as noções de arte e objeto cultural, entre as várias manifestações materiais possíveis no mundo, é essencial ter cuidado para não se incorrer no erro de comparações, generalizações.

Coli (2000), ao afirmar que a concepção de arte não é universal a todas as culturas, distingue, por meio do exemplo acima citado, o objeto cultural africano do objeto artístico pelos seus aspectos ritualístico, de culto, magia e de encantação. Em relação à ideia de separação que o mundo ocidental impõe aos objetos, como forma de sacralizar o objeto artístico, Lagrou (2009) contrapõe com uma noção integradora, inscrita na forma indígena de pensar o mundo e os artefatos. Para a autora

[...] a grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós [...] (LAGROU, 2009, p.14).

No exposto, observa-se de forma subjacente que o objeto cultural indígena, em última análise, é uma unidade que abriga os valores da forma – estéticos (quando a autora se refere à arte) - e da eficácia de seu uso (quando a autora se refere ao artefato). Ora, isso nos leva à conclusão de que é impossível compreender o objeto cultural indígena sem se atentar à importância da eficácia de seu uso. Consequentemente, segundo esta autora, objetos inúteis não são produzidos (LAGROU, 2009). A autora também chama à atenção o fato de que essa distinção entre os objetos nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós. Desta forma, a própria vertente conceitual da arte contemporânea permanece em seu contexto de um modo geral ainda como instrumento de apreciação e valorização.

De acordo com Lagrou (2009) o mundo ocidental encontra-se dividido entre dois posicionamentos, entre duas opções de escolha. Em um lado, se encontra uma forma de pensar a arte assente na importância da busca pela beleza, modo adquirido no iluminismo do século XVIII, que tornou a arte um objeto de veneração quase religiosa - atitude valorativa/apreciativa/contemplativa - predominante ainda nos tempos atuais.

Do outro lado, se contrapõe um modelo de arte provocativa, que questiona essa busca pelo belo, que desafia esta atitude valorativa/apreciativa/contemplativa. Esse modelo de arte problematiza a definição da arte como instrumento apenas para ser contemplado, evocando a possibilidade de pensar a arte como um meio de provocar processos cognitivos e reflexivos, que façam o apreciador participar da criação da obra de arte, à procura de possíveis chaves de leituras presentes na estrutura expressiva do objeto artístico – a chamada arte conceitual.

Mesmo assim, esta última tendência, parece ser insuficiente segundo a autora, por ser nutrida ainda do mesmo alimento que dá sentido a um certo e apreciado isolamento a que a arte ocidental tradicionalmente tem sido vítima. Assim, avançamos na ideia de que tal proposta

conceitual da arte foi incapaz de atingir o núcleo do problema, qual seja, aquele que envolve a natureza dicotômica da arte.

Portanto, mesmo com o advento de sua vertente conceitual, a arte continua a ser um objeto predominantemente de apreciação, separada, portanto, de outros objetos de uso comum. A distinção ontológica que lhe é atribuída, permanece. Esse ponto é importante aqui em nossa discussão porque nos leva inevitavelmente a imergir no universo do objeto cultural indígena, onde essa separação é impossível, justamente porque o sentido espiritual do objeto está intimamente ligado à sua função, a seu uso.

Convém neste ponto prosseguir observando que tornar a arte objeto de apreciação atende de forma exemplar tanto à ideia de modernidade e suas dicotomias (útil/inútil; belo/feio; arte/não arte; artista/diletante; erudito/popular), também encontra morada na divisão social do trabalho entre os que pensam e os que fazem, colocando os que pensam num ugar de distinção semelhante (não igual) aos cientistas e sábios que trabalham com o pensamento, especialmente com o cálculo. Também atende à colonialidade pois reforça as matrizes anteriores e retira dos povos colonizados sua potência, contribuindo para a negação do status de humanidade desses povos.

Neste particular, é importante, contudo, ressaltar que, o tratamento dado ao objeto cultural indígena, a nosso ver, inevitavelmente ainda passa pelo constrangimento de movimentos operados em função da comparação e distinção deste com a arte, tendo por base a obediência a princípios estéticos ocidentais e a negação de outros atributos socioculturalmente valorizados internamente. Esse, em nossa opinião, é o ponto crucial, de onde partiremos para a nossa discussão e posterior reflexão sobre o tema aqui proposto.

Neste momento, se torna inevitável recorrer a uma tentativa de apresentação do sentido do objeto cultural indígena. Todavia, ressalta-se que esse empreendimento é já na própria tentativa, uma atitude arriscada, dada a dificuldade do tema. Contudo, além dos autores ocidentais que ciosamente se debruçaram sobre a matéria, utilizaremos experiências indígenas propriamente ditas para apoiar nossas conclusões, na busca de uma aproximação plausível.

Gell (2018) ao introduzir as noções de agência e eficácia na tentativa de superar a clássica oposição entre arte e artefato revela que os objetos culturais indígenas fazem parte de uma complexa rede de relações e interações nas quais concorrem múltiplas agências que relacionam tal objeto coma a vida em sociedade.

Assim, existe um poder de agência exercido pelo ente (dono sobrenatural ou natural do objeto) sobre o objeto que lhe “representa” e também, um poder de agência do objeto sobre os indivíduos que lhes são sujeitos, levando-os à ação no interior de suas relações socioculturais

de acordo com os direcionamentos espirituais demandados pelo objeto/ente. A arte para Gell (2018) na forma indígena de pensar, seria, portanto, um ente, um espírito, enfim, uma pessoa. Ela é viva tanto quanto são vivos, a natureza, os corpos indígenas e as entidades. Tudo é vivo e, a “arte”, ou melhor, o objeto cultural também o é.

Dito isso, partimos da premissa de que um objeto feito para cumprir uma função específica de modo eficiente, poderia representar melhor, do ponto de vista da eficácia, os seres e ancestrais (donos espirituais do objeto) do que uma simples imagem que não fosse útil ou eficaz. Por exemplo, uma imagem feita apenas para ser apreciada, sem uma relação direta com a função prático-espiritual do objeto. Entre as cosmologias indígenas brasileiras, especialmente, a imagem precisa ser tão eficaz quanto a função do objeto (LAGROU, 2009).

De fato, entendemos que por isso mesmo, ela, a imagem, não pode ser produzida aleatoriamente ou sofrer interferências individuais assentes em um gosto, ou preferência particular sem que seu produtor (artista) - por meio da imitação dos modos como os seres produzem ou operam a sua existência no mundo – tenha alcançado a essência do espírito de seu dono espiritual/sobrenatural¹⁴ (LAGROU, 2009). De fato, agora entendemos que o “artista” aí, é o tradutor dos mundos dos seres invisíveis. Estes, lhe emprestam uma forma, a forma que se manifesta em suas criações.

Assim, a inovação estilística da arte, por exemplo, defendida pelo Ocidente é impensável aqui neste contexto. Portanto, o objeto é considerado em última instância o próprio ser (sobrenatural ou natural) que se mostra presente pela eficácia do objeto, estando inseparavelmente ligado à sua imagem.

Desta forma, a imagem de um determinado artefato ganha sentido na medida em que funcione a contento, garanta a eficácia. Assim, uma relação forte entre o uso (eficácia) e a imagem do ser - sobrenatural ou mesmo natural que é “dono” do objeto - é estabelecida. “Deste modo, entre os Wayana, o *tipiti*, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe que nem a cobra” (LAGROU, 2009, p.37). Ela (a imagem de um artefato) por assim dizer é a síntese dos elementos que caracterizam a maneira como funciona o modelo (a cobra) que é o dono espiritual do objeto. Este modelo tem agência sobre o objeto e faz com que, em última instância, o próprio objeto haja igualmente sobre os indivíduos que lhes estão sujeitos.

¹⁴ O japim, além de ser um pássaro tecelão, é também aquele que imita o maior número de cantos de outros pássaros e animais. [...] entre os Kaxinawa (grupo pano, Acre) [...] A capacidade mimética musical, procurada e emulada pelos cantores da aldeia, que absorvem as qualidades desse pássaro no rito de consagração do novo líder de canto, importa antes por causa do seu valor ‘produtivo’ do que ‘representativo’. O canto masculino torna possível a caça: ao imitar o canto dos animais, o caçador os chama para perto de si, os seduz para poder captura-los (LAGROU, p.18).

Omawalieni Baniwa¹⁵ antes de apresentar o sentido do grafismo em algumas produções de sua etnia adverte sobre a incompreensão da maioria das pessoas sobre o papel do grafismo indígena.

[...] só pra mencionar que para muitas pessoas que não entendem sobre grafismo, elas acham que ela, é só apenas um desenho, só que não, para a gente ela tem um significado muito importante. Ela é valorizado, e **vem sendo ensinado para a gente desde criança até adulto** [...] (2021, grifo nosso).

O exposto revela o caráter do respeito às informações culturais recebidas e transmitidas de geração a geração. Informações estas que, em última análise, são concretizadas na forma de conhecimentos orientados para a valorização da memória e ancestralidade.

Omawalieni explica da seguinte maneira como funciona o pensamento Baniwa em relação ao que produzem “artisticamente”. Ela esclarece que o grafismo tem várias funções (imagem 1). É utilizado como elemento de pintura corporal para quando se vai à floresta, ou quando se vai realizar ou estar em uma festa (Dabucuri), bem como, quando se vai receber pessoas de outras comunidades, de outros povos.

Imagem 1 Grafismos indígenas. Elementos do grafismo e da pintura corporal Baniwa



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

No entanto, não é usado sempre, mas apenas nessas ocasiões. Segundo Omawalieni, o grafismo serve mais para mulheres e meninos, porque aos mais velhos - ela dá como exemplo o seu avô – são reservados outros tipos de pintura para diferenciá-los dos demais membros. Assim, de um modo geral, o grafismo serve para diferenciar a idade das pessoas. Ou seja:

¹⁵SESC Registro. **Grafismos Indígenas.** Disponível em <https://youtu.be/FH-8IsaAVj8?si=8BMhgSxRGcm5VGk5>. Acesso em 10 de outubro de 2023.

[...] através da pintura a gente pode perceber que aquele pessoa não pode ir tão longe, ou seja, por exemplo, como eu falei, que a gente usa quando vai no mato, assim tem que estar pintado. Se a criança, ou seja, essa pessoa não tem condição de ir, aí os mais velhos eles não deixam ele ir na frente, só para trás. Isso significa que ele não vai aguentar ainda, aquele trabalho, porque aquele trabalho vai ser pesado para ele (2021).

Diante do exposto, observa-se o comprometimento da pintura, do grafismo com as ações do dia a dia, com a função do fazer, de sua eficácia. Além da diferenciação entre gênero e idade que o grafismo Baniwa pode imprimir, Omawalieni apresenta outra função que este desempenha como sinal distintivo étnico (imagem 2).

Imagem 2 Grafismos indígenas. Sinal distintivo étnico Baniwa.



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

[...] eu trouxe esse desenho aqui para mostrar, esse daqui ele representa arte da gente, a arte do povo Baniwa. É uma, como se fosse uma sigla, assim, uma representação para a gente. Para a gente saber identificar quais são do povo Baniwa, quais são do de outros povos. Esse, é uma representação, é um grafismo que representa isso (2021).

No exposto, Omawalieni sugere que a identidade dos corpos constitui um fenômeno importante para os Baniwa. Nesse sentido, prosseguimos na compreensão de que a identificação pela identificação não responde adequadamente ao sentido de uma existência assente em uma cosmologia milenar e que represente de fato o pensamento Baniwa. Seria reduzir à condição de uma atitude exótica, sem sentido. Contudo, de modo contrário os corpos identificados determinam a presença total dos seres humanos neste planeta, como promessa de pensar o mundo de uma forma total, integrada, holística. A pintura, o grafismo é um sinal dessa promessa. No nosso entendimento trata-se de reforçar a maneira pela qual o indígena Baniwa,

o ser humano em última instância percebe o mundo, com seu corpo, sua mente, seu espírito, em uma integração sem a qual não se pode entendê-los em sua plenitude.

As próximas imagens ilustram a particularidade dentro da particularidade. Assim, são mostrados exemplos que tratam da classificação dos clãs ou como Omawalieni diz, das famílias, entre os Baniwa. Assim, as imagens respectivamente abaixo (imagens 3 e 4) representam - as estrelas - refere ao grupo familiar *Walipere-dakenai* e o grupo familiar da onça – *Dzawinai*.

Imagem 3 Grafismos indígenas. Elemento de representação do grupo familiar Walipere-dakenai.



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

Imagem 4 Grafismos indígenas. Elemento de representação do grupo familiar da onça – Dzawinai.



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

Entre os Baniwa há grupos distintos de famílias (clãs). Omawalieni Baniwa do Amazonas, pertence à família da cobra Sucuri. Ao relatar a história de seu clã, Omawalieni sintetiza o significado da imagem “artística” de sua família (imagem 5). Ela afirma que é a partir do ser do animal, do modo como opera na natureza, que representa a família, que os nomes indígenas são criados. Assim, se valoriza o respeito ao ser deste animal, que passa a ser compreendido em sua ordem material e espiritual, inseparavelmente ligado aos sujeitos humanos que dela emprestam o nome.

Imagem 5 Grafismos indígenas. Elemento do grupo familiar Cobra Sucuri



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

No mesmo sentido, afirma Omawalieni, outros clãs se devotam ao respeito a seus “representantes espirituais” - seres que possuem poder de agência sobre as pessoas. Desta forma, seria impensável, por exemplo, que algum membro de sua família pudesse matar esse animal. E não o fazem justamente por acreditar que, se o fizessem, estariam se prejudicando e, em última instância, matando a si próprios. Segundo ela a onça (*Dzawinai*), as estrelas (*Walipere-dakenai*) e outros representantes sobrenaturais fazem parte da vida e, tudo que almejam e sonham como projeto de vida, vem deles, no caso particular de Omawalieni tudo vem da cobra Sucuri. Assim, os artefatos e imagens estão ligados ao ser desses representantes espirituais. Ela, a cobra, é importante para a vida do clã e valorizada no interior da aldeia (2021).

Entre os Tuyuka do Noroeste amazônico, Mahsakura Ñorõ afirma que cada povo indígena tem sua tradição, seu costume em mostrar pinturas e grafismos. Na tradição Tuyuka, segundo Mahsakura não é costume utilizar-se da pintura corporal todo o tempo e o dia inteiro.

Nem ter o hábito de usar cocar todos os dias, pois, não tem como utilizá-lo ao mesmo tempo em que se tem de ir para o centro da floresta caçar, por exemplo.

Além do mais, o grafismo e a pintura corporal se produzem geralmente antes das cerimônias e de grandes danças. “A pintura que eu vou mostrar no rosto é como se fosse protetor solar, a gente pinta no rosto quando a gente vai trabalhar na roça, a gente pinta porque ele meio que protege o nosso rosto” (2021). A pintura¹⁶ no rosto de Mahsakura se assemelha a um louva-deus, por causa da aproximação do grafismo com as garras desse inseto. Outrossim, deve a pintura realçar bem as bochechas, para que estas apareçam “bem bonitas” na execução instrumental, diz Mahsakura Ñorõ durante a cerimônia da flauta sagrada (imagem 6).

Imagem 6 Grafismos indígenas. Elementos do grafismo e da pintura corporal Tuyuka.



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

Na dança tradicional dos povos Tuyuka chamada de *Ihkiga* - dança de Inajá, outro tipo de grafismo é utilizado para ornar o instrumento sonoro utilizado. Assim, é utilizado um tipo de bastão sonoro (geralmente feito de embaúba) que acompanha a dança de Inajá, ritual esse que serve para o oferecimento de alimentos - peixe, carne de caça - para outro povo (imagem. 7).

¹⁶ Para a pintura corporal apresentada na imagem (imagem 6), utilizou-se um corante feito à base da planta Carajuru.

Imagem 7 Grafismos indígenas. Bastão sonoro utilizado na dança tradicional Tuyuka Inajá.



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

Em um passado distante, afirma Mahsakura que as pessoas faziam suas oferendas para os sogros, irmãos ou outro grupo étnico da mesma região que com os Tuyuka costumavam caçar e pescar por longo tempo. Depois do sucesso da caçada, iam oferecer a caça para a outra comunidade. Para este ritual de oferenda, utilizavam esse tipo de bastão sonoro. De acordo com Mahsakura, o bastão sonoro, era ornado com figuras triangulares coloridas. O resultado do grafismo era a construção de uma imagem com motivos geométricos (imagem 7), entre os Tuyuka, chamados de Momorõa sawiri que, ao final ganhava a aparência de “borboletinhas” (2021).

Antes da cerimônia da dança *Ihkiga* produz-se o bastão sonoro que é usado como instrumento “musical” durante a cerimônia, quando são oferecidos alimentos (carne de caça, peixe moqueado). O bastão então, é pintado antes do dia principal em que ocorrerá a dança de oferecimento da comida para outro povo, cunhado ou sogro, etc. Mahsakura Ñorõ afirma que o povo Tuyuka não tem costume de saber qual o significado da pintura ou do grafismo que fazem no bastão. Isso porque, tradicionalmente, de acordo com Mahsakura Ñorõ, os seus antepassados tinham o costume de beber ayahuasca - Kahpi como articulado no idioma Tuyuka – durante a pintura do bastão.

Desta maneira, esses antepassados, sob o efeito da bebida eram tomados por aquilo que Mahsakura Ñorõ chama de “mirações” que os habilitavam a produzir imagens por meio da pintura e do grafismo, semelhantes à pintura executada por Ñorõ, evidenciada na imagem aqui apresentada (imagem 7). Essas pinturas e grafismos são postos também nas casas e na entrada

de cada oca, em especial, nas maiores. A imagem desse grafismo, de acordo com Ñorõ, expressa em última instância as visões que os ancestrais “traziam da mente” (2021).

Entre os Guarani Nhande'i va'e (conhecidos como Mbya Guarani pelos não-indígenas), o Cacique Verá Tupã Popygua começa a falar da pintura corporal comum em sua etnia, contando uma história. Assim, o Cacique narra que, no começo do mundo, quando Nhanderu criou esta terra –*Yvyrupa* -, esse mundo, esse universo, deixou o conhecimento de pintar o corpo para o povo utilizar.

Timóteo Verá Tupã Popygua prefere usar o termo pintura espiritual em vez de grafismo, porque Nhanderu deixou essas pinturas para os jovens, crianças que estão em trânsito para a fase que, no Ocidente, é chamada de adolescência. Essa pintura é chamada entre os Guarani Mbya, de Yxy. Seu corante é feito à base de mel jataí misturado com a folha da Taquara, e também cipó. A imagem dessas pinturas (imagens 8 e 9) indicam proteção para os jovens, meninos e meninas que estão em crescimento.

Imagem 8 Grafismos indígenas. Pintura Yxy para proteção dos adolescentes Guarani Mbya



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

Imagem 9 Grafismos indígenas. Processo de pintura Yxy de proteção aos adolescentes Guarani Mbya



Fonte: Sesc Registro (YouTube), 2021.

É uma pintura feita nas articulações. No pulso, principalmente. No tornozelo e no meio do pé. Tem, portanto, o significado de proteção. Segundo Timóteo

[...] esses jovens, essas jovens pode ir pro rio, descer pro rio, banhar no rio, então vai ter toda essa proteção através desse grafismo, que nós chamamos de Ojagua. Também quando o adolescente vai consumir alguma carne da mata, de uma caça, é necessário que passe por esse ritual. É um rito de passagem pra esse jovem, essa criança (2021).

Também tal pintura pode ser feita na testa da criança para que esta, não possa ser assolada por doença como a tontura, dor de cabeça, por exemplo. Assim, nesse ritual, se usa esse conhecimento deixado por Nhanderu que segundo o Cacique é milenar.

a criança pra nossa cultura, jovens de 10 até 15, até 20 anos não devem sentir ainda dor de cabeça, dor no corpo, porque tem esse rito de passagem tem uma cerimônia pra fazer isso. Os jovens já sente dor de cabeça e isso não é normal pra nós [...] Quando nasce uma criança, irmãos ou irmãs menores, todas as pessoas que fazem parte da família se utilizam essa pintura [...] Tem que fazer antes de consumir principalmente carne, peixe [...] Esse ritual é pra proteção do corpo. A partir do momento que essa pessoa vai consumir após o nascimento desta criança, após 40 dias, o irmão ou irmãos pode já consumir a carne, tranquilamente que essa carne não vai fazer efeito colateral pros seus irmãos. Esse ritual é feito também depois da menina se tornar mocinha, digamos assim, principalmente, quando a partir da primeira e segunda menstruação [...] utiliza essa pintura do rosto (2021).

Assim, de acordo com Timóteo esse estado experimentado pelas meninas alerta os familiares, que já sabem que outro tratamento deverá ser empregado, e

[...] que ela está no período de reclusão [...] que não pode fazer comida, esquentar água pra que os homens possam consumir, isso também vai fazer mal pro seus irmãos [...] As pinturas na articulação é pra não ter essa dor, não sentir dor [...] porque ao passar do tempo o nosso corpo acaba envelhecendo. Mas a partir do momento que vai utilizar esse ritual nas articulações até mesmo na coluna [...] os guaranis antigamente alcançavam 150 anos por exemplo através desse ritual[...] também pra saúde, traz essa força física [...]. não é uma pintura corporal cem por cento do corpo, mas sim em algumas articulações. [...] Cada povo tem o sentido desse grafismo, o sentido dessa pintura corporal. [...] Não é simplesmente usar essa pintura pra festa. Não tem nada a ver com festas. Nossa cultura é muito peculiar. [...]

Diante do exposto observamos que o saber/fazer material (pintura corporal e grafismo) se conjuga necessariamente a aspectos transcendentais, unindo dois mundos. Neste ponto, é conveniente expor que, a tradição dicotômica ocidental se torna mais evidente quanto mais próximas costumam chegar intencionalidades integradoras. Assim, a separação entre “arte” (na perspectiva do uso dos elementos visuais, linha, cor e et.) e artefato (que representa a unicidade entre função/eficácia e obediência à agencia do dono espiritual) é impensável entre os sistemas indígenas de pensamento. Esse caráter integrador é proposto no sentido de uma unicidade espiritual. A proteção aos meninos e meninas só é possível se a “arte” cumprir seu papel integrador na perspectiva de uma unicidade arte/artefato.

Convém neste ponto, prosseguir no entendimento de que todas essas questões associadas às manifestações estético-expressivas e ao modo de pensar dos povos indígenas, decididamente, não podem ser reduzidas ao verbete da “arte” ocidental.

Até agora, exploramos os caminhos da arte e do objeto cultural indígena. Observamos as complexidades que envolvem ambas as formas matério-espirituais. Nesse contexto, destacamos como a tradição dicotômica ocidental se alinha com a lógica da separação entre a arte e outros objetos de uso comum. Em contraste, examinamos como o pensamento indígena, especialmente o brasileiro, atribui aos objetos matério-espirituais uma perspectiva unificada de estética, funcionalidade e espiritualidade. Esta perspectiva é uma expressão da identidade indígena, inseparável de sua espiritualidade, cosmovisão, vida e natureza. Esta última - o grande divisor de águas entre o pensamento ocidental e as visões de mundo indígenas.

Essa visão integrada da arte e da vida cotidiana contrasta com a abordagem ocidental, onde a arte é frequentemente vista como separada e distinta do cotidiano. Na cultura ocidental, a arte é frequentemente colocada em um pedestal, exibida em museus e galerias, enquanto os objetos de uso diário constituem campo invisível. No entanto, ao considerar a perspectiva indígena, somos lembrados de que a arte não precisa necessariamente ser separada da vida cotidiana.

Assim, a arte pode ser uma possibilidade de integração. De objeto a se integrar em todos os aspectos da existência, enriquecendo as experiências de vida no mundo. Nisso, contudo, cabe uma observação. Trata-se de uma discussão que não se constitui rasa. Isso é importante observar para evitar a projeção de uma armadilha em que, ao se valorizar cegamente a dimensão integrativa da arte, como sendo está a receita ideal, deixar despercebido seu caráter circunstancial, e incorrer a generalizações descabidas.

Assim como o sujeito humano sob uma perspectiva pode ser o predador, em outra, pode ser a caça (CASTRO, 2018). Dentro desta noção de integração há também variações de caráter perspectivista. Com tudo isso, convém observar atentamente tal situação para não transformar essa integração em uma regra absoluta e uma faceta da realidade que não pode ser problematizada, por se propor perene. Essa unicidade a nosso ver é elástica. Nisso mesmo consiste seu caráter holístico.

Portanto, ao discutir o sentido do objeto cultural indígena, podemos levar em conta essa visão holística. Cada objeto é uma expressão da cultura indígena carregado de significado espiritual e cultural, balizado por um perspectivismo próprio. Eles são mais do que apenas objetos; eles são uma forma de comunicação, uma maneira de expressar sua identidade e conexão com o mundo natural e sobrenatural. E por último, de expressar verdades circunstanciais.

A complexidade do pensamento indígena permite uma interpretação sinóptica do mundo, e isso é percebido em sua produção estético-expressiva. Esta, no entanto, não se alinha com a noção de representatividade que fundamenta a arte ocidental. Importante frisar que isso não implica em um desprezo dos povos indígenas pelos valores estéticos. Seria um equívoco pensar assim. Entre os povos indígenas brasileiros, a noção de arte e estética, conforme concebida pelo Ocidente, não é compartilhada em suas culturas. Todavia, não é porque inexistem tais conceitos que esses não formulem seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza. A vontade de beleza desses povos é inquestionável (LAGROU, 2009).

Neste contexto, ressaltamos que os elementos estéticos estão, quase que numa disposição natural, integrados ao saber/fazer indígena. Porém, esses elementos não são o aspecto central da visão indígena sobre a relação do objeto cultural com o mundo. O que importa mais são as agências que conectam o fazer “artístico” indígena com os sujeitos, os entes espirituais e a sociedade.

Com base na discussão apresentada, uma observação curiosa do estudo sugere que tanto a arte quanto o objeto cultural não ocidental, particularmente o indígena, são essencialmente criações de uma organização cultural, regidos por determinações sócio-históricas particulares

que lhes conferem funções específicas, convencionalmente consagradas. Contudo, são diferentes entre si em seu aspecto ontológico. Nossos achados sugerem ainda que as diferentes posturas, práticas e modos de pensar, tanto ocidentais quanto indígenas, trouxeram à tona a impossibilidade de classificar todos os objetos culturais produzidos pelas sociedades como 'arte'.

No presente estudo, foram destacadas as maneiras pelas quais a arte e o objeto cultural, em particular o indígena, são interpretados. Por conseguinte, chegou-se ao resultado de que os objetos culturais indígenas possuem uma ordem espiritual expressivo-comunicativa que não confere à arte a missão solitária de ser o seu único vetor.

Viu-se também, pela discussão estabelecida, que a arte está intrinsecamente ligada à cultura. Que não se pode compreendê-la adequadamente isolada de seus instrumentos instauradores externos. Assim, sendo a arte, um meio de comunicação expressiva, distinto da linguagem comum e símbolo de admiração e prazer estético, é posta pela lógica ocidental em um patamar de superioridade em relação a outros objetos, ao mesmo tempo em que é desafiada por outras formas expressivo-comunicativas alternativas, como as indígenas.

2.3 Arte e Cosmovisão Indígena: implicações para uma produção artística insubmissa e decolonial

Vimos que a arte, de modo geral é percebida comumente como um canal para a atividade da emoção, do espanto, da intuição, das associações, das evocações e das seduções (COLI, 2000). Também nos inteiramos de que na antiguidade clássica ela era tomada como um saber/fazer comum entre muitos outros tipos e que, após um processo de construção de hierarquias e dicotomias no saber/fazer social, derivadas principalmente do pensamento platônico, houve à separação definitiva do estatuto da arte do estatuto de outros objetos de uso comum.

É a partir desse movimento segregacional, portanto, que a arte tem desencadeado um caminhar solitário. Embora, isso tenha lhe rendido, sob alguns aspectos, certo prestígio e privilégio. Contudo, apesar do status de supervalorizada que ganhou ao reclamar para si a emancipação de seu estatuto, esta, não conseguiu a contento uma independência de seus determinantes históricos particulares. Sua liberdade é por demais restrita e não é absoluta. Isso porque a arte se ordena no mundo, ou seja, passa a existir como construção humana no vínculo que estabelece com a realidade concreta da cultura, sendo-lhe sensível, se multifacetando em conformidade ao império de forças exteriores a si, que lhe resistem.

Nesta senda, vale lembrar que segundo Coli (2000) uma definição da arte que parta estritamente de sua natureza é tarefa inútil. Contudo, o autor oferece uma possibilidade de aproximação, sem muitas garantias, olhando-a por fora, sugerindo prestar atenção ao importante papel dos instrumentos instauradores da arte que se evidenciam pela atividade da crítica, da história da arte, dos museus, das galerias, das revistas especializadas entre outros, para a definição ou conformação de sua ordem. Isso, portanto, revela a possibilidade de uma imersão no universo dos elementos externos à própria arte.

Nessa perspectiva, reiteramos que é impossível uma compreensão da arte de forma isolada, sem antes associá-la aos elementos externos a ela. Seu objeto, portanto, é visto como produto de uma organização cultural, regido por determinações sócio-históricas particulares que lhe atribuem funções específicas convencionalmente consagradas, implicando na destituição de seu suposto status de universalidade, muitas vezes imposto pelo mundo ocidental.

Daí decorre que no mundo da modernidade ocidental essas atividades externas (da crítica, da história da arte, dos museus, das galerias, das revistas e etc.), instauradoras das verdades relacionadas à arte decretam, portanto, o que é, e o que não é arte. O que é, e o que não é um artista. Tudo deve estar alinhado às perspectivas da semântica ocidental para o universo da arte. Isso cria a impressão de que os caminhos da arte estão dados, já estão descritos e são imutáveis.

Neste ponto, convém aqui destacar a seguinte questão: o que determina o campo de atuação das atividades externas à arte? E por qual meio instrumental determinante? Uma resposta a essas questões, parece neste momento conveniente afirmar, não é tarefa fácil, contudo, não constitui algo impenetrável.

Desta forma, partimos do entendimento de que o próprio campo de atuação das atividades externas à arte (crítica, história da arte, museus, galerias, revistas especializadas e outros), principalmente em tempos de globalização e mundialização, se encontra influenciado por fatores determinantes oriundos de matrizes culturais dominantes que alimentam e retroalimentam cadeias de padrões estéticos, imagéticos, históricos e ideológicos, de gostos e preferências que são disseminados no mundo inteiro - para a continuidade de processos de dominação - por via de muitas atividades artísticas como o cinema, os romances, as novelas, a música, o teatro, a dança entre outros, como expressão de categorias de saberes/fazeres/produtos que são apreciados, consumidos e reproduzidos.

Um efeito desse processo é possível notar no modo como se constrói ou se construiu a história brasileira. Em relação a isso Denilson Baniwa (2020) contribui com uma curiosa ilustração:

[...] a arte ocidental ela nasce como objeto de poder. Um objeto de poder, inclusive, de sobrepor um discurso sobre outros discursos. [...]. Por muito tempo eu acreditei realmente que a primeira missa do Brasil do Meireles, era tipo, alguém que tinha visto a primeira missa no Brasil, [...] que esteve durante a primeira missa no Brasil. Então, depois eu fui entender que não, que é um artista muito mais moderno que pintou, inclusive, lá na França. Então, quem detém o poder sobre a arte, detém o poder de contar a história, inclusive, a história oficial.

[...] A história do Brasil foi contada primeiro com as cartas, com os poemas, com a literatura, depois com as obras plásticas. Mas também com o cinema, com os romances, com as novelas. Então, tudo no real acontece e gira porque a arte existe. [...] até os documentos históricos [...] não contariam a história do Brasil se não tivesse a dramatização ou a pintura dessas cenas (BANIWA, 2020).

Pelo exposto conseguimos criar uma percepção de que a arte detém um poder de influenciar atitudes, gostos, preferências e de até contar a história do ponto de vista dominante.

Acho que aí que esses artistas indígenas, [...] colocados como artistas contemporâneos podem recontar a história ou contar uma outra versão ou contar um contraste de histórias, e aí que entra a força indígena nisso tudo, de entender esse poder da arte [...] o poder de construir e destruir da arte, na capacidade de contar e de convencer as pessoas [...] porque a gente aprendeu através das obras de arte uma história que não é verdade, uma história que foi financiada por imperadores e depois por governantes, por presidentes (BANIWA, 2020).

No exposto, todavia, Denílson Baniwa (2020) traz um contraponto a essa situação de domínio, revelando como os artistas indígenas poderiam agir e contar as suas histórias, suas visualidades a partir de si mesmos e recolocar o pensamento e a cultura indígena em seu lugar no cenário histórico particular da realidade brasileira.

No nosso entendimento, em relação ao instrumento de determinação utilizado nas ações dos elementos externas à arte temos a mencionar de que se tratam de fatores ligados à colonialidade do poder, do ser e do saber que, por sua vez, não incidem apenas nas relações sociais, políticas e culturais, mas também em sentido estrito, resvalam para os domínios do campo artístico, se desdobrando em uma colonialidade das visualidades, das representações estético-expressivas, das identidades socioculturais e artísticas. Assim, acreditamos que isso ocorre porque as culturas artísticas que detêm a supremacia na esfera dos sistemas de arte em geral fazem parte da matriz cultural dominante.

Dito isto, seguimos partindo da ideia anteriormente delineada quanto ao percurso solitário descrito pela arte, da antiguidade à contemporaneidade, acrescentando que esse movimento criou também as condições ideais para embolar a capacidade desta arte ocidental de perceber outras possibilidades expressivas não dicotômicas, que transitaram ao longo do tempo em paralelo. É a partir deste ponto, sob o aspecto desse status de objeto segregado de

outros, é que propomos discutir a face dessas possibilidades expressivas outras que, em paralelo, acompanharam invisíveis, a trajetória da arte no tempo.

Vamos explorar essas possibilidades expressivas daqui em diante, para tirar delas a força necessária para uma aproximação. Porém, antes de avançarmos, é importante destacar que essas “possibilidades expressivas” são na verdade os objetos culturais, portanto, produtos de manifestações materiais não ocidentais. Neste caso, não vamos estudar todos os objetos culturais. Vamos nos concentrar nas expressões matério-espirituais indígenas. Assim, enfatizaremos no decurso de nossa proposta aspectos cosmológicos indígenas que podem convergir para uma possibilidade de arte ressignificada, na perspectiva de construir um entendimento ampliado do termo.

Ante o exposto, queremos de agora em diante focar nesse processo de convergência de referenciais culturais envolvendo a arte e o objeto cultural indígena, que será por nós chamado de manifestação orgânica estético-expressiva. Trataremos aqui desta forma tal termo por entendermos que este “objeto cultural” é expressão em última análise de uma percepção de mundo integradora, portanto, orgânica, em que tudo faz parte de uma inextricável rede cosmológica.

Assim, objeto, corpo, mente e natureza pertencem a uma unicidade que não pode ser reduzida à simples soma de suas partes. Essa organicidade implica uma interdependência entre todos os seres da natureza da qual os produtos do saber/fazer e o ser humano fazem parte inseparavelmente. Isso inclui, a existência de dois mundos, um visível e outro invisível que compõem essa unicidade. Nessa perspectiva, os objetos de uso comum não se encontram separados de sua ordem espiritual, nem da vida, nem da natureza. Sua função utilitária denuncia a ordem espiritual e vice-versa.

[...] Primeiro isso, depois sobre o entendimento nosso enquanto Baniwa sobre o que é a arte. Primeiro é que não tem essa classificação de arte dos Baniwa. Arte, se a gente for numa tradução é vida, é o que a gente faz, é o que a gente vive, é o que a gente sente, é o que a gente produz ou não produz. As coisas que a gente faz (BANIWA, 2020).

Pelo exposto o sentido de integralidade se configura um norte para qualquer ação social ou individual. Arte, vida, corpo, mente, objeto, natureza, humanidade são indissociavelmente interligados e fazem parte da trama da existência. O estatuto da arte em Baniwa (2020) não é separado do de outros artefatos.

Jaider Esbell Macuxi ao tentar desafiar a ordem da arte imposta pelo mundo ocidental, no intento de ampliar-lhe os limites conceituais, traz à baila a noção de arte indígena

contemporânea. Para Esbell (2017), o sentido das criações indígenas sempre foi atual e atualizador. Isso porque as produções indígenas são mais agentivas do que simbólicas (GELL, 2018; LAGROU, 2009).

Nesse sentido, não existe um passado que não tenha relação forte com o presente - espiritualmente falando. Esta percepção exclui a noção de tempo cronológico tal como se concebe no mundo ocidental, onde estão concentradas as seivas da inovação e da individuação permanentes como lógica existencial dos tempos modernos. Não que nesse processo estejam ausentes as mudanças. Isso é impossível. Contudo, a memória e a ancestralidade são aspectos cosmológicos que constroem os espaços/tempos contemporâneos nos quais nasce a produção orgânica matério-espiritual indígena. Esse movimento une passado, presente e futuro em um estado de contemporaneidade vívido.

Pensar, portanto, ao contrário em arte contemporânea indígena seria admitir um *continuum* histórico em que a arte teria uma origem única no mundo europeu e que no tempo presente seria contemporânea, quando nela ingressaria a arte indígena (LUNA; FLORES; MELO; 2021).

Jaider Esbell Macuxi produz arte com o uso de técnicas e materialidades (meios, materiais e instrumentos) constituídas no contato com a cultura ocidental (ESBELL, 2017). Macuxi cria obras que são feitas com o propósito de serem expostas, de serem arte no sentido ocidental estrito do termo. Nesse aspecto, seu trabalho se difere dos objetos culturais indígenas que não são produzidos para a simples apreciação - como ocorre com os objetos artísticos no Ocidente, tal como visto em seções anteriores -, mas para o uso cotidiano e ritualístico como espíritos, entidades que indicam a conexão entre mundos (ESBELL, 2017). No entanto, Nina Vincent, entrevistadora de Esbell na coleção Tembetá, sobre isso adverte que

[...] não é possível compreender estas obras apenas a partir de referenciais ocidentais de arte e estética, uma vez que são profundamente ligadas a outras tradições de pensamento e regimes de produção de imagem (ESBELL, 2017, p. 8)

De acordo ainda com Nina Vincent

São criações que dialogam com o referencial cultural, cosmológico e estético de suas culturas de origem, tensionando as fronteiras tanto da cultural material e imagética tradicional dos povos indígenas quanto do campo estabelecido da arte. Usando telas, pintura, desenhos, filmes, fotografia, design gráfico, performances, música de todos os gêneros, cada artista cria seu universo próprio e sua maneira de se relacionar com as referências cosmológicas, ancestrais, espirituais e as práticas expressivas ameríndias, articulando-as e confrontando-as às referências consideradas “dos brancos”. (Op. Cit. p. 8-9)

Diante do exposto, é possível perceber que a obra de Jaider Esbell Macuxi apresenta dois aspectos fundamentais. Primeiro, ela desafia o modo coletivo de pensar indígena, estimulando o reconhecimento do protagonismo autoral, sem negar o comportamento coletivo indígena, mas apontando uma potencialidade para possíveis confluências.

A arte indígena contemporânea provoca o próprio índio a pensar, e inclusive a pensar uma coisa além da autonomia coletiva, que é a autonomia do indivíduo, que é uma coisa que não é muito pensada originalmente nessas culturas (ESBELL, 2017, p.50)

Mais adiante

A arte vista como um recurso, como uma viabilidade, como curiosidade, como possibilidade para reivindicar algo ainda dentro dessa ideia de coletividade, mas num recorte dentro de uma individualidade [...] (Op. Cit. p. 51)

Esbell (2017) revela no exposto que, mesmo reivindicando uma potencialidade autoral, isso é impensável sem a conexão com o coletivo. Assim, na relação entre a ação coletiva e a individual é impensável o uso dessas em termos alternativos, são ações, portanto, integradas e inseparáveis.

Em Segundo lugar, ela questiona os limites ocidentais ao propor a união de dois mundos. “Percebe-se também que o sistema de arte de natureza ocidental não vê, não percebe e não faz qualquer relação com seu próprio paralelo: o sistema de arte indígena, digamos assim” (ESBELL, 2017). Esbell (2017), portanto, propõe a integração de dois mundos, dois referenciais culturais que ao final oferece a possibilidade de ampliar o sentido comumente veiculado da arte ocidental.

Suas obras, assim como os artefatos indígenas, não são apenas objetos para serem apreciados. São entidades espirituais que traduzem sua cosmologia e sua cultura ancestral. São instrumentos ancestrais e espirituais de provocação e transformação social. Estas, buscam pôr em movimento a ação humana a partir do poder de agentividade de suas obras.

Esbell Macuxi rompe com a lógica predominantemente representativo-apreciativa da arte ocidental e propõe uma realidade alternativa. Não se opõe à arte ocidental, mas defende uma outra realidade visual. Jaider busca o diálogo do indígena com o não indígena. Traz a forma da imagem, ou melhor, do sentido da imagem do contexto indígena para o contexto de referencial ocidental. É o encontro entre mundos.

Então, é um pouco disso, é dizer que quando eu quero ir para o grande mundo, eu não quero me isolar do povo Macuxi, mas quero levar o povo Macuxi para esse grande mundo, para essa perspectiva de colocá-lo nessa possibilidade de existência. (ESBELL, 2017, p.57).

Diante do exposto, prosseguimos no entendimento de que é nesse transitar entre mundos que Esbell (2017) vai apresentar como componente novo da arte indígena contemporânea o protagonismo indígena. Este, põe em evidência os problemas ambientais, as relações de vida com a natureza e suas entidades espirituais que clamam para o futuro do planeta (ESBELL, 2017).

A obra 'entidades' (imagem 10) desse artista dá testemunho do que foi proposto anteriormente. Trata-se de uma ação de deslocamento de imagens, particularmente, de imagens ancestrais e cosmológicas indígenas para procedimentos técnicos ocidentais, como a pintura em tela. Assim como os padrões formais aplicados na pele, nas cerâmicas, nos tecidos, nos cestos têm conexão com o cotidiano, e em última instância com a vida, com o sentido indígena atribuído à humanidade e à natureza, esse deslocamento imagético transforma ou revigora de alguma maneira a arte, ou tensiona sua ordem habitual.

Imagem 10 Obra 'Entidades', de Jaider Esbell



Fonte: Revista Museu cultura levada a sério (Foto divulgação)

Jaider Esbell Macuxi insurge contra os pressupostos consagrados da arte e abala as barreiras coloniais que a arte ocidental ainda se apegua. Esbell traduz a ideia que tem de arte na

construção daquilo que ele chama de arte indígena contemporânea. Esta, traz consigo uma memória ancestral, como afirma Esbell

Se conseguirmos realizar a arte conforme as habilidades que temos, se conseguirmos passear pela memória daquele tempo pré-contrato, se conseguirmos estabelecer essas relações, podemos ir um pouco além da mera visualidade e possibilitar uma outra forma de lidar com o mundo. A mera visualidade também tende a se fixar em nós, o que é um problema. Porque nós, os indígenas, viemos de uma tradição muito oral, muito visual, com menos estabelecimento de linguagens específicas. É uma tradição muito sensível e espiritual. (ESBELL, 2017, p.37)

A arte indígena contemporânea, portanto, está inseparavelmente associada à ancestralidade e à espiritualidade para além da visualidade corrente que se impõe por valores representativos. Nesse sentido, por meio dela é creditado a possibilidade de se pensar a arte como transformação do mundo, não se limitando, portanto, apenas a um objeto passivo que se presta à observação e contemplação. Assim, a construção de mais uma noção teórica da arte não se torna suficiente para conformar todas as suas bordas, sem a percepção de seu efeito prático e na vida.

É a confluência de uma vivência de mundo em busca de outras experiências, outras formas de experienciar o mundo. Para Esbell (2017) a arte tem de ser provocativa bem antes de ser comercial. É por assim dizer, como entendemos, uma maneira de pôr o mundo em movimento. Assim, a arte indígena seria uma arte de provocação, de promoção e de fortalecimento da cena e das identidades indígenas contemporâneas, com uma fluidez entre o material e o espiritual.

No mesmo caminho, Denílson Baniwa (2020) trata da reantropofagia em uma perspectiva dialética, suspendendo à abstração os binômios colonizar/decolonizar e antropofagia/reantropofagia. Segundo Baniwa (2020) a antropofagia pode ser esse lugar de reconstrução de quem nós somos. É expressão da resistência, de existência a partir da resistência.

[...] Os Pataxós eles conseguiram, a gente pode pensar numa reantropofagia, se alimentar de outros povos para reconstruir quem eles eram, seja na arte plumária, seja nas pinturas corporais, seja na própria dança, enfim, foram elementos que foram devorados de outros povos até chegar no momento em que o povo Pataxó conseguiu criar suas próprias danças, inclusive, sua própria língua, que é o Patxohã. [...] e criar um idioma Pataxó a partir de lembranças antigas do idioma Pataxó, mas também, misturado com outros idiomas indígenas que eles tiveram contato ao longo desse tempo (BANIWA, 2020).

Como exposto, o autor indica nesse processo de reantropofagia o caminho para a ressignificação da existência, da reconstrução de quem se tem sido, da reinvenção dos sujeitos e, de modo particularmente significativo, da própria arte por extensão.

Durante live realizada em 01 de setembro de 2020¹⁷, Denílson Baniwa ressaltou que a reantropofagia seria o pensar a arte indígena considerando todo o processo histórico de percepção da arte vivenciado no Brasil de forma que a sociedade ocidental compreendesse as complexidades da antropofagia artística, diferenciado da ideia de canibalismo (uma invenção ocidental), de devorar o outro, justificando que ninguém se alimenta daquilo que não gosta, assim a antropofagia ou reantropofagia seria o processo em que nos alimentamos de pensamentos, de ideias, de obras produzidas por artistas de que se gosta, um devorar de conhecimentos, no qual é feita a alimentação de coisas existentes e no processo de digestão se é levado a pensar dialeticamente, a refletir a realidade posta e a questionar sobre o que se quer enquanto artistas, enquanto seres que estão envolvidos em um pensamento decolonial ou anticolonial.

Imagem 11 Re-Antropofagia, 2018. Denilson Baniwa/ Coleção do artista, em comodato com a Pinacoteca



Fonte: 1922: IMS/eventos-Modernismos em debate, 2021

Nesta obra, Denílson Baniwa abre um manifesto da Reantropofagia. Segundo este artista

¹⁷ BANIWA, Denilson. **Canibal não, Antropofagia da Resistência**. Denilson Baniwa. Live transmitida em 01 de setembro de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/live/kEivcNwGeag?si=n55KsrZtK4m-x96v> Acesso em 14 de outubro de 2023

[...] esse quadro ele é um convite a todo mundo que quer seguir nessa antropofagia, nesse devorar de conhecimento, nesse alimentar-se das coisas existentes e aí na digestão, a gente começar a pensar sobre o que somos e o que nós queremos enquanto artistas, enquanto seres desse pensamento novo, decolonial ou anticolonial.

E como é uma obra quase como um manifesto, ele é um convite ao ajuntamento, ele tem além desse ser ocidental, desse conhecimento ocidental ele tem o milho Guarani, um milho indígena que é um milho que hoje é raro de se encontrar, porque grandes empresas têm transformado o milho geneticamente para o capital, enfim, tem a pimenta, tem o Urucum, tem a própria cestaria que são esses elementos indígenas. [...] É uma busca por juntamento de conhecimentos indígenas e não indígenas e aí pensar o que que é o Brasil. O que é o Brasil nessa grande antropofagia das coisas, e nessa digestão conjunta encontrar meios para a nossa sobrevivência enquanto seres (BANIWA, 2020).

Pelo exposto, nota-se um movimento de existência na resistência, na retomada da apropriação dos elementos do cenário histórico particular, das coisas da terra como forma de potencializar as verdades mais próximas, autóctones.

É, portanto, dentro de uma perspectiva integradora que se pode pensar uma possível ressignificação da arte. É na conexão do referencial ocidental com o referencial cosmológico indígena, segundo Esbell (2017), que as possibilidades de ampliação do termo são, portanto, possíveis. Entretanto, parte-se do pressuposto de que essa unicidade é ainda percebida de modo insuficiente na cultura ocidental. Assim, em um mundo acostumado à dicotomizar os valores, talvez um percurso no universo da cosmovisão indígena possa apoiar uma adequada percepção do impasse. Contudo, é importante mencionar que, não se pode adequadamente compreender pressupostos ligados à cosmovisão indígena sem relacioná-la a noção integradora entre humanidade e natureza.

Parte-se do princípio que, humanidade é compreendido comumente como um fenômeno marcado pela obviedade. Como um fato dado ou natural, assentado em uma ordem universal que alcança e submete todas as formas do pensar humano, em particular, todos os modos de ser e de estar no mundo. Além do sentido de altruísmo, implícito no termo, atribui-se ao ser humano uma posição central que o destaca em relação a todo o universo. Todavia, entende-se que esse esquema interpretativo, de feição ocidental, não passa de uma maneira peculiar de pensar, portanto, produto de uma construção historicamente determinada.

Em contrapartida, sabe-se da existência de uma ecologia de saberes, de infinitas possibilidades de ser e propor relações com o mundo, em particular, com a natureza. Neste ponto, ressalta-se o que parece ser o divisor de águas do estudo: a natureza. Ela é o elemento fundamental que define, por exemplo, a vida para as tradições socioculturais indígenas, bem como, para outras tantas, ao redor do mundo. Assim, o tratamento dado à natureza pelas formas

do pensar indígena, seguramente, revela que ela é parte integrante e indispensável a qualquer pressuposição que se pretenda usar para definir o conceito de humanidade. Nesta forma de cosmovisão, o ser humano é apenas parte de algo maior e mais central.

Nesta esteira, é importante a percepção de um ser humano que se perceba constituindo fio de uma teia muito maior do que si e da qual faz parte inseparavelmente. Consequentemente, integrando uma humanidade habilitada a contribuir significativamente para assegurar uma consciência planetária, holística, valorizadora da diversidade cultural e social, questionadora das diferenças, enfim, expressão em última análise, de uma totalidade irreduzível à simples soma de suas partes.

Como é relatado nos registros historiográficos ocidentais, o núcleo de preocupação da agenda expedicionária do além-mar se instalou na procura de recursos naturais orientada por uma modalidade de acumulação de riquezas baseada no extrativismo. Nesse sentido, a partir do final do século XV durante a implementação do projeto colonial da América,

Colombo abriu as portas para a conquista e a colonização. Com elas, em nome do poder imperial e da fé, iniciou-se uma exploração impiedosa de recursos naturais e seres humanos, com o conseguinte genocídio de muitas populações indígenas (ACOSTA, 2016, p.57).

Com efeito, pode-se dizer, neste sentido, que são nas relações construídas a partir desse encontro, marcado pela exploração de seres humanos, que se criam as condições para a invenção de uma noção de humanidade propriamente exógena aos espaços geográficos invadidos.

Assim, esse projeto colonial moderno abriu caminhos não somente para a exploração da natureza como também para o domínio da alma. Sua lógica econômica fixou um eixo divisório entre a natureza - que será objeto de transformação permanente por ação do trabalho humano e, ao qual deve servir como coisa a ser explorada- e o ser humano – único detentor de alma e iluminação, excetuado, portanto, por superioridade, do mundo natural. Criou-se, portanto, um esquema interpretativo baseado na separação entre ser humano e natureza. Nesse sentido, Acosta (2016) afirma que:

Para cristalizar o processo expansionista, a Europa consolidou uma visão que colocou o ser humano figurativamente falando por fora da Natureza. Definiu-se a Natureza sem considerar a Humanidade como sua parte integral, desconhecendo que os seres humanos também somos Natureza. Com isso, abriu-se o caminho para dominá-la e manipulá-la. (ACOSTA, 2016, p.55)

Desta maneira, o autor deixa indícios de que, para dominar a natureza, é preciso antes, privá-la de seu caráter humanitário. Somente assim, sua reificação seria possível. É conveniente expor que, essa dicotomia é impensável entre os sistemas indígenas de pensamento. Esse caráter humanitário é proposto no sentido de espiritualidade. Uma atividade energética presente, atual. Assim, para essas tradições socioculturais, essa espiritualidade, essa energia cósmica está presente em todas as formas de vida, humanas e não-humanas. Portanto, é energia que recai sobre o mundo, dando-lhe forma.

Com efeito, essa espiritualidade assume as diversas formas contidas nos reinos animal, vegetal, mineral, bem como, em fenômenos meteorológicos e em subjetividades que permeiam o universo (espíritos, doenças, deuses e etc.) (CASTRO, 1996; 2018). Para esse sistema de pensamento, todavia, essa energia está sempre em atividade e pode ser percebida. Nesse sentido, assume-se aqui o entendimento de que esta espiritualidade é atividade imanente que pode ser inferida pelas manifestações de sua aparência, podendo ser, dinâmica (tempestades, maremotos, doenças e etc.) ou estática (as formas dos animais, ser humano, artefatos, árvore e etc.). Este sentido é percebido com muita dificuldade pelo Ocidente.

Dito isto, entendemos que a noção de humanidade fortemente veiculada nas sociedades modernas se define dentro de um padrão orientado pela promessa de progresso e desenvolvimento. Por sua vez, seu sentido exige a submissão de bilhões de pessoas do mundo todo para um viver de temporalidade apressada e mecanizada. Seu conceito é marcado pela ambígua disposição do sentimento de empatia pelo outro e sua contígua negação. Isso, para validar a ideia de um progresso e de um desenvolvimento que para ensejar-se, tenazmente, precisa negar milhões de pessoas em processos cada vez mais desumanos. Se vê claramente isto, quando milhões, por que não dizer bilhões de pessoas que, em nome do progresso e do desenvolvimento, sobrevivem, sob as mais cruéis condições de trabalho, com salários não compatíveis com sua dignidade humana. Elas se consomem, se anulam e assumem uma subvida para tornar cada vez mais rico o pequeno quadro de pessoas que detêm o poder sobre os meios produtivos.

A ideia presente de humanidade, também está ligada a esforços de transformação permanente das paisagens da natureza em outras formas de paisagens artificiais e artificializantes. A centralidade dada ao ser humano desencanta a natureza e a torna objeto de predação. Assim, este tipo de humanidade vê na natureza um viçoso recurso apto à obtenção de lucro, cujo centro é o ser humano que se estende por via das corporações, de empresas e de uma diversidade de instituições modernas que estão a consumir o planeta.

Convém ter presente que, ortogonalmente à ideia comumente veiculada no ocidente, existe uma noção de humanidade promovida e encorajada por matrizes culturais diferenciadas. Distintas cosmovisões indígenas constituem-se propostas para um modo de pensar e de agir integradores. Elas se opõem aos elementos predatórios inscritos na versão ocidental do termo em causa. Para a cosmovisão indígena, todos os entes existentes no planeta como animais, plantas e seres humanos são um só espírito que se divide entre vários corpos diferentes e em muitos territórios, mas que possuem o mesmo valor e importância no processo de manutenção da vida no planeta.

Tal cosmovisão vê na relação horizontal e harmônica com a natureza uma alternativa de resposta para que se compreenda o todo na relação integral com as partes. São visões que partem de experiências vinculadas a matrizes culturais comunitárias, de povos tradicionais que se mantêm firmes, vivendo em harmonia com a Natureza. As contradições envolvendo o termo humanidade, apontadas no presente estudo, forjam o imperativo de se proceder a reflexões que levem ao conhecimento dos elementos básicos de significação do termo, considerando os indícios apresentados para a apreciação de propostas milenarmente cultivadas por povos que, por razões históricas, foram invisibilizados.

As cosmovisões indígenas, portanto, aqui podem ser compreendidas como uma forma específica de dar sentido ao mundo e à humanidade. Parte-se do entendimento de que são experiências sociais, políticas e econômicas que se ampliam nas vivências de um universo representado como uma totalidade. Nesse universo, o ser humano faz parte de uma inextricável rede de relações em que, outros seres, naturais e sobrenaturais compõem a trama da existência da vida. Assim, configura uma visão integradora e sinóptica do mundo. Para Munduruku (1999) a cosmovisão indígena é uma forma de conhecimento que está enraizada num senso de profundo respeito ao planeta. Segundo o autor “[...] o conhecimento indígena está baseado numa relação amorosa com nossa Mãe-terra” (MUNDURUKU, 1999, p.60). Assim sendo, entende-se que, por lançar mão de uma visão integradora, tal noção não pode ser mensurada sem a incorporação ser humano/natureza. Um é condição para o outro.

Dizem os antigos que tudo é uma coisa só, tudo está em ligação com tudo e que nada escapa à trama da vida. Segundo o conhecimento tradicional, cada coisa existente – seja ela uma pedra, uma árvore, um rio ou um ser humano – é possuidora de um espírito que a anima e a mantém viva, e nada escapa disso. Diz ainda que é preciso reverenciar a terra como uma grande mãe que nos alimenta e acolhe e que ninguém foge ao seu destino. (op. cit., p.31)

A despeito dessa construção sinóptica de integralidade, interdependência necessária entre todos os seres existentes, chama a atenção o ponto em que o autor faz referência à noção da inevitabilidade de sujeição dos seres humanos às forças da natureza, como descreve-o bem: “ninguém foge ao seu destino”. Compreende-se aí que, esta força é expressão do domínio integrador que tem o universo sobre a condição humana e sobre a condição das outras formas de vida.

No mesmo sentido, Krenak (2019) afirma ser tal visão o fundamento que busca a integração dos seres humanos com esse organismo vivo que é a terra. O autor reconhece o planeta terra “[...] como nossa mãe e provedora em amplos sentidos, não só na dimensão da subsistência e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência” (KRENAK, 2019, p.22). Como visto, é comum a maioria das sociedades tradicionais pensar esses componentes não necessariamente separados, nem fragmentados como o mundo ocidental tende a ver. Esses componentes se irmanam, sendo um desdobramento do outro.

Para Castro (2018) a importância da cosmovisão dos povos indígenas ameríndios se concentra no reconhecimento de uma espiritualidade presente em todas as formas de vida que se manifestam na natureza. Para o autor, trata-se de uma concepção que é comum a “[...] muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (CASTRO, 1996, p.115). Desta forma, o autor define aspectos importantes presentes nesse modo de representar o mundo que serviram de base para a elaboração de sua teoria intitulada “Perspectivismo Ameríndio”¹⁸.

Acosta (2016) tem a cosmovisão indígena como sendo essencial para o desenvolvimento de uma perspectiva de mundo assente na perfeita harmonia dos homens entre si e a natureza. Para o autor, as formas do pensamento coletivo e integrador das cosmovisões indígenas compõem juntamente com outras visões de mundo, que corroboram essa lógica, a possibilidade de uma nova utopia, um novo mundo. Nesse sentido, este modo de ser e de estar no mundo, integra a sua proposta filosófica do Bem Viver, assim por este descrita:

¹⁸ Castro (2018, p.42) define o Perspectivismo Ameríndio a partir da ideia de que “[...] numerosos povos (talvez todos) do Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vistas: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências”.

Para falar do Bem Viver, é preciso recorrer às experiências, às visões e às propostas de povos que, dentro e fora do mundo andino e amazônico, empenharam-se em viver harmoniosamente com a Natureza, e que são donos de uma história longa e profunda, ainda bastante desconhecida e, inclusive, marginalizada. (ACOSTA, 2016, p.19-20)

Com efeito, parte-se do entendimento que, essa cosmovisão a qual muitos povos tradicionais estão acostumados a articular em seu cotidiano, considerando diferenças que variam de grupo para grupo, traduz-se em um movimento de constante ensinamento e aprendizagem. Fruto, portanto, de uma relação harmoniosa estabelecida dos sujeitos entre si, e destes, com a natureza. Relação esta, considerada saudável entre os seus membros. Trata-se, pois, de um modo de ser e de estar no mundo que, busca observar atentamente a fugacidade dos movimentos da vida, baseando-se, principalmente, no tempo da natureza, justamente para melhor entendê-la, e alcançar com isso, um equilíbrio integral – corpo-mente-natureza.

Convém partir da compreensão que, as cosmovisões indígenas ficaram por muito tempo silenciadas. Nisso, receia-se dizer que as culturas indígenas desde o século XVI não tiveram a oportunidade de revelá-las adequadamente, graças aos limites impostos pelo projeto de colonização ocidental. Por conseguinte, foram compreendidas como estereis e relegadas à invisibilização epistemológica. Com efeito, no atual cenário dos embates entre distintas visões de mundo pode-se afirmar que, poucos ensinamentos permaneceram tão vivos, e poucos, ao mesmo tempo, têm abalado tão fortemente as estruturas dos paradigmas modernos - fundamentados no desenvolvimento, no progresso da técnica e na predação dos recursos naturais - como os ensinamentos oriundos das cosmovisões indígenas. Nesse sentido, corrobora Acosta (2016):

Os indígenas não são pré-modernos nem atrasados. Seus valores, experiências e práticas sintetizam uma civilização viva, que demonstrou capacidade para enfrentar a Modernidade colonial. Com suas propostas, imaginam um futuro distinto que já alimenta os debates globais (Op. Cit. p.24).

A partir do que afirma o autor, enceta-se a compreensão que, é na linha de frente dos debates pós-modernos e decoloniais que se insere a cosmovisão indígena como alternativa que questiona o modelo ocidental - desenvolvimentista, técnico e progressista - baseado no lucro da exploração irrestrita dos recursos da natureza.

Quando é evidente a inutilidade de seguir correndo atrás do fantasma do desenvolvimento, emerge com força a busca de alternativas ao desenvolvimento, ou seja, de formas de organizar a vida fora do desenvolvimento, superando o desenvolvimento e, em especial, rechaçando aqueles núcleos conceituais da ideia de desenvolvimento convencional, entendido como a realização do conceito de progresso que nos foi imposto há séculos. Isso necessariamente implica superar o capitalismo e suas lógicas de devastação social e ambiental, o que nos abre as portas ao pós-desenvolvimento e, claro, ao pós-capitalismo. (ACOSTA, 2016, p.53)

A cosmovisão indígena, portanto, está inscrita em uma conjuntura de ruptura paradigmática que avança no sentido de ocupar cada vez mais os espaços públicos de discussão. Contudo, no que pese a abertura que se tem tido para o desenvolvimento amplo de novas ideias, propostas diferenciadas e da cosmovisão indígena, ainda assim, resistem-lhes os padrões hegemônicos clássicos.

Até aqui, pôde-se perscrutar o universo conceitual da cosmovisão indígena. Percebeu-se, então, que ela, por fim, impacta na compreensão comum que se tem da relação ser humano/natureza e, mesmo, no entendimento que se tem da noção de humanidade.

Sendo assim, o que significa humanidade a partir dessa forma de ver o mundo? Parte-se aí, da compreensão que, na cultura ocidental essa humanidade é traduzida como um centro de intencionalidade ausente e não extensivo a outros coletivos e espécies. Não obstante, somente no ser humano essa humanidade seria então, percebida ou revelada. Todavia, para a visão cosmológica indígena, humanidade não é uma substância. Não é um predicado exclusivo do ser humano. Mas, uma condição de pessoa a que todos os seres existentes estão subordinados. Para Castro (2018) a condição de pessoa é anterior a ideia de humanidade. Aliás, esta última, deriva da primeira. De modo que, a humanidade (vista no ser humano), antes, é uma condição de pessoa como o é a todas as formas existentes. Os seres existentes, por assim dizer, também são pessoas.

Esse fato de que a condição de pessoa (cuja forma aperceptiva universal é a anatomia e a etologia humanas) possa ser tanto “estendida” a outras espécies como “recusada” a outros coletivos de nossa espécie sugere, de saída, que o conceito de *pessoa* – centro de intencionalidade constituído por uma diferença de potencial interna – é anterior e superior logicamente ao conceito de *humano*. (CASTRO, 2018, p. 47)

De início, pôde-se prever as dificuldades em se pensar um modo de humanidade que não seja a manifestação de centralidade do ser humano. Sendo assim, como esta noção é, então, percebida pelas sociedades modernas, em especial, aquelas que se constituíram a partir de processos colonizatórios?

Parte-se da compreensão que, a dinâmica da vida moderna, dificilmente se abre para lógicas de pensamento que não leve em consideração o desenvolvimento e o progresso tecnológico. Este, talvez seja, o principal desafio a ser superado por uma noção de humanidade assente em uma cosmovisão indígena. Qualquer forma de conhecimento, que se aventure a dissuadir ideias centradas nesses princípios, é considerada destituída de seriedade e posta sob suspeição. Essas cosmovisões ainda são vistas com muita desconfiança, e se apresentam como estando em desvantagem em relação ao alcance tomado pelos conhecimentos gerados pela ciência ocidental. É inviável, porque propõe um outro tipo de organização social e cultural.

Apesar de o senso comum enredar nesta trama tais visões espiritualizadas de mundo, cada vez mais se notam mudanças nas formas de pensar e agir de cientistas, ambientalistas, pensadores, produtores culturais, artistas e outros que singraram nas fontes de sabedorias milenares e que tentam desbloquear a realidade moderna, engessada, no intuito de encontrar um lugar para que visões como essas prosperem, a despeito de lhes resistirem os modos cômodo e sedutor da economia de mercado. E com isso, garantir um espaço em que seja possível discutir o futuro do planeta e das novas gerações - hodiernamente embaladas sob o encantamento de uma *berceuse* escatológica e predadora da natureza – na perspectiva quem sabe, da possibilidade de restituição do equilíbrio original – ser humano/natureza-, comprometido pelas investidas colonialistas.

Dito isso, que agenda cumpririam atitudes e valores pautados em uma cosmovisão indígena? Que desdobramentos, então, na práxis cotidiana dos sujeitos podem assumir a noção de humanidade circunscrita às cosmovisões indígenas?

Assume-se que, apesar das forças que lhe resistem, as cosmovisões indígenas podem contribuir para a abertura de novas atitudes e valores, bem como, para a constituição de novas utopias. Abre-se, portanto, para questionar o raciocínio ocidental, de que há apenas um único caminho a se seguir rumo ao desenvolvimento econômico e ao progresso da ciência. Traz a possibilidade de que os sujeitos possam reconhecer sua condição de agente colonizado, ajudando a refletir sobre a necessidade de outros posicionamentos políticos e sociais, bem como, a desenvolver atitudes de resistência e de decolonização dos estereótipos classificatórios presentes nos discursos oficiais.

Assim, em um mundo caracterizado por aproximações socioculturais - que intensificaram a consciência da existência de uma diversidade de formas de ser e de estar no mundo - a necessidade de perceber essa pluralidade conjunta sob uma perspectiva não mais universalista tem se apresentado como um desafio para as sociedades contemporâneas. Estamos vivendo a era das globalizações que, em nossa visão, só pode ser entendida como um processo

que descreve um movimento hegemônico e contra-hegemônico ao mesmo tempo, conforme afirmado por Santos (2001).

Nessa perspectiva, não podemos nos furtar a admitir a impossibilidade de não mais reconhecer as promessas de riquezas que existem entre as formas do produzir humano. Isto é, convém perceber a riqueza presente nas diferentes manifestações materiais - ocidentais e não ocidentais - disponíveis no mundo. Com isso em mente, vemos o mundo como um celeiro de riquezas, onde cada objeto produzido dentro de uma cultura é uma possibilidade para o objeto da outra cultura. Cada criação carrega em si a possibilidade de enriquecer a criação de outra cultura.

Nesta oportunidade, enfatizamos a possibilidade de romper com essa ideia centralizadora da arte que relega à periferia outras modalidades de manifestação matério-espiritual. Não se trata exatamente sobre o fato de trazer o objeto cultural para o campo da arte, mas sim, abrir espaço para a possibilidade da entrada da arte nos domínios de outras promessas matério-espirituais, sem criar um embate entre diferentes ordens de criação.

O que nos interessa, acima de tudo - e é indispensável ressaltar isso - é criar situações para a possibilidade de convergências, convergência de mundos. No entanto, despotencializar a atual situação de fragmentação da arte nos parece urgente. A questão é explorar o que outras possibilidades de criação podem dizer às contingências do mundo e suas contradições em causa.

Com isso, foi possível observar nas nuances do tema abordado acima, as dificuldades em torno da noção de arte. Notou-se a impossibilidade de uma universalidade do termo, em seguida, observou-se uma noção circunscrita à particularidade do pensamento indígena sobre o tema, que se concentra no poder de ação, de agência da arte. Assim, enquanto a arte ocidental se concentra nos aspectos estéticos, a produção indígena se concentra na ação social que esta pode provocar por meio de seu poder de agência.

Um tipo de criação é altamente valorizado, capaz até de gerar, inclusive, uma indústria milionária e atestar seu poder de domínio. O outro, encantado, é visto como uma entidade, capaz de provocar nos sujeitos reações cognitivas e levá-los à ação, estando presente no cotidiano da cultura para ser apreciado enquanto é usado.

Dessa forma, esperamos não reduzir uma noção à outra. Apesar da distinção feita entre as duas abordagens, seria extremamente difícil resolver a problemática apresentada em termos alternativos. Nesse contexto, a resolução do impasse pela construção de um sentido de complementaridade e convergência poderia trazer maior serenidade.

Assim, ao encerrar esta discussão que foi densamente apresentada, nosso estudo aponta que os resultados alcançados sugerem que a arte insubmissa em uma perspectiva decolonial

seja proposta como uma estrutura flexível que transita entre diferentes mundos, não somente como uma noção teórica da arte, mas alcance seu efeito prático. Assim, se lançando como uma construção espiritual com poder de agir sobre as pessoas e o mundo; capaz de provocar nos sujeitos reações cognitivas e levá-los à ação. Além do que, possa ser proposta como estrutura holística, presente no dia a dia da cultura, para ser apreciada enquanto usada. Portanto, entidade a ser vista como ação instauradora de realidades que devota cuidadosa atenção à cena histórica local, de onde é forjada. Enfim, uma ordem que seja proposta como uma intervenção que não se rende às determinações porque é orientada a perceber a realidade como um dado mutável. Portanto, uma ação estética voltada a identificar possibilidades à realidade dada, mostrando o possível.

CAPÍTULO III

3. ARTISTAS VISUAIS INSUBMISSOS EM MANAUS

3.1 A arte visual insubmissa na cidade de Manaus

Pretende-se nesta seção, em princípio, tratar com cautela o sentido de insubmissão e decolonialidade que aqui se quer atribuir à uma possível vertente da arte visual produzida no âmbito da cidade de Manaus. Partiremos certamente por alguns vieses, embora, confessemos que se trata de um empreendimento complexo e arriscado, que raramente se faz sem danos. Não se trata de construir uma definição, mas, estabelecer alguns pontos distintivos que possam traçar um esboço de sua fisionomia.

Com isso em mente, iniciaremos nossa jornada sem a tentativa de esgotar o assunto. Nesse contexto, é preciso reunir certo esforço para orientar um olhar cioso no intuito de alcançar uma interpretação plausível e contextualizada do fenômeno em causa.

Os anos de 1990 são expressivos porque configuram um espaço temporal em que movimentos sociais, principalmente indígenas, invocam pensamentos e práticas que passam a provocar a sociedade brasileira à reflexão. No prefácio da coleção Tembetá que traz o pensamento de Jaider Esbell Macuxi, Kaká Werá afirma que “quando observamos a história oficial do Brasil até o início da década de 1990, praticamente toda a literatura e os documentos sobre os povos originários foi produzida pelos ditos ‘conquistadores’ e seus descendentes” (ESBELL, 2017 p. 5).

Falar por fora e pelas pessoas, a nosso ver, se configura uma tradição ocidental comum. No entanto, o Brasil teve a chance de conhecer, após os anos 90, pensadores indígenas como Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Davi Kopenawa Yanomami e outros, que propõem práticas e pensamentos diferentes dos que se consolidaram na cultura brasileira como expressão de matrizes culturais ocidentais dominantes.

Em um cenário global, tem-se que no mundo todo, nas últimas décadas, alguns assuntos passam a compor a agenda dos principais debates entre cientistas, estudiosos, políticos, agentes culturais, artistas e outros (CANDAU, 2008a). Nesse cenário, discussões calorosas se evidenciam e instigam a mente das pessoas em torno de problemáticas pontuais que colocam na mira, a vida do planeta e das sociedades.

Assim, questões ligadas ao meio ambiente, envolvendo queimadas, mudança climática, descarte intenso de lixo em áreas sensíveis e outras, são apresentadas e discutidas nas principais instâncias do mundo, da academia às localidades mais modestas do planeta.

Além dessa questão fundamental, aparecem outras no mesmo patamar de importância, como por exemplo, a questão da crise energética no planeta, violência nos centros urbanos, pobreza, desigualdades sociais e etc. Contudo, emerge desse processo plural de discussão a questão da humanidade e da natureza, advinda de matrizes culturais diferenciadas assentes principalmente em uma cosmovisão indígena, se tornando pela sua natureza uma das mais importantes questões da atualidade.

Nesse contexto, movimentos intelectuais oriundos de matrizes culturais diferenciadas, especialmente, os remanescentes de sociedades do sul global nos últimos anos têm trazido aos centros do debate mundial questões relacionadas à diversidade cultural e a propostas de mudança.

Na América Latina, nas últimas décadas, surgiram profundas propostas de mudança que se apresentam como caminhos para uma transformação civilizatória. As mobilizações e rebeliões populares – especialmente a partir dos mundos indígenas equatoriano e boliviano, caldeirões de longos processos históricos, culturais e sociais – formam a base do que conhecemos como Buen Vivir, no Equador, ou Vivir Bien, na Bolívia. (ACOSTA, 2016, p.23)

Assim, um movimento social intenso é evidenciado. Desta maneira, entre essas propostas epistemológicas diferenciadas encontram-se as cosmovisões indígenas que, aqui podem ser compreendidas como uma forma específica de dar sentido ao mundo e à humanidade. Como percebido, essas cosmovisões trouxeram ao centro do debate planetário a necessidade de olhar mais de perto a questão da diferença, da identidade, em busca da valorização da cultura popular e das produções tradicionais. Surge também nesse movimento as noções de colonialidade, decolonialidade e interculturalidade, esse último como um campo de estudo e de prática política dirigida a questionar a ordem colonial moderna (colonialidade).

É nesse contexto amplo que o Amazonas se encontra também mergulhado. Neste estado da federação brasileira, uma curiosa percepção de mundo nascida de suas entranhas se projeta local e globalmente. Trata-se de uma plataforma de pensar o mundo diferenciada assente em uma cosmovisão indígena, que prospecta uma lógica de existir diferente da ocidental, buscando uma integração entre ser humano e natureza, como já mencionado. Dentre todas as temáticas que hoje afetam o mundo moderno, conforme elencados acima, esse binômio, sem dúvida é, no

nosso entendimento, o mais caro de todos, principalmente porque envolve diretamente a cultura amazonense como um todo, em especial, a sua arte.

Todos esses temas e suas problemáticas incidem na cultura amazonense, afetando a vida da sociedade. No campo da cultura, como expressão da incidência de alguns desses temas de ordem planetária - principalmente os relacionados às questões de gênero, identidade e diferença -, movimentos e manifestações artísticas periféricas foram admitidas pelos programas e políticas de cultura do estado, como forma deste, valorizar práticas culturais tradicionais¹⁹. Não que isso não tenha sido feito em outros tempos.

A partir do final dos anos 90 se testemunhou uma série de mudanças no cenário cultural amazônico. Por um lado, incentivou-se a criação de políticas públicas para o fomento e incentivo à música, às artes visuais etc., além da revitalização de museus, praças, logradouros públicos, prédios históricos, entre outras ações²⁰.

Esses acontecimentos foram inevitavelmente importantes para a cidade de Manaus, que passa a ganhar uma nova “cara”. Tais eventos, por conseguinte, proporcionaram a criação de espaços frequentemente visitados por uma parte da sociedade manauara interessada em propostas artísticas consagradas e tradicionalmente institucionalizadas. Uma parcela, portanto, mais atenta, letrada e dileta assiste empolgada os festivais de ópera, de jazz entre outros²¹.

No campo das artes visuais algumas ações foram incentivadas como o Salão Plástica Amazônia e outras iniciativas pensadas para este seguimento da cultura. Por outro lado, no final dos anos de 2010, alguns artistas visuais de gerações mais novas passam a adotar uma tendência que destoa do costume artístico e de práticas culturais tradicionalmente instituídas. Assim, os assuntos discutidos no mundo e as problemáticas deles derivadas impactam esses artistas de modo particularmente peculiar.

Esses agentes culturais avançam para uma tentativa de arte mais integrada à vida das pessoas e da cidade e, buscam encontrar o seu lugar na cultura manauense. Esses agentes culturais adotam a rua e logradouros públicos como sendo um espaço propício ao diálogo artístico. Esses artistas reúnem em seus trabalhos elementos estilísticos que os tornam únicos.

O centro das preocupações desses artistas gira em torno de profundos questionamentos sociais e culturais. Eles se interessam em explorar o questionamento sobre formas de viver e de

¹⁹ Para conhecer mais sobre os corpos artísticos do Amazonas, consultar <https://cultura.am.gov.br/corpos-artisticos/>

²⁰ Para conhecer mais sobre os espaços culturais da cidade de Manaus administrados pela Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas (SEC), consultar: <https://cultura.am.gov.br/espacos-culturais/>

²¹ Agenda de eventos culturais promovidos pela SEC é atualizada semanalmente, estando disponível para consulta no link <https://cultura.am.gov.br/agenda/>

existir nas periferias da cidade. Assim, discutem em seus trabalhos as formas das vestimentas das pessoas nos bairros periféricos; as formas como os comunitários lidam com os seus afetos coletivos e individuais no interior de seu cotidiano; as formas de convívio e interações; as formas com que a sociedade lida com o lixo, materiais e recursos da natureza, além de uma preocupação em resgatar um sentido de unicidade da arte com a natureza e a humanidade.

Esses agentes culturais buscam saídas alternativas para as questões suscitadas em nível mundial que atingem o âmbito de sua cena histórica particular. Na busca de alternativas à sua prática cultural justapõem em sua ordem prática e de pensamento as contribuições cosmológicas indígenas que estão presentes em sua cultura. Nesse sentido, seus eventos e práticas culturais passam a ser cuidadosamente pensados na perspectiva de interações dialógicas, de busca do respeito pelas identidades artístico-pessoais de seu coletivo.

Após a apresentação deste contexto, convém prosseguir no entendimento de que a arte ocidental sempre foi um meio poderoso de expressão e comunicação. Prática cultural atendida aos problemas do mundo. No entanto, para alguns artistas, ela é mais do que apenas uma forma de expressar beleza ou emoção, é uma ferramenta para desafiar, protestar e resistir. Esses são os artistas insubmissos.

Indivíduos que usam sua arte como um meio de confronto e desafio às normas sociais, políticas e culturais predominantes, mas sempre na perspectiva de propor alternativa à esta realidade dominante. É o artista insubmisso em nossa opinião, aquele que sobretudo, usa perspicazmente a sua subjetividade insurgente para criticar a realidade dada. Não a compreende como natural e imutável.

Assim, o artista insubmisso decolonial, sensibilizado com as questões que submetem o mundo moderno, anteriormente apresentadas, adota meios de enfrentamentos, desafiando o conjunto de problemas através de intervenções artísticas diferenciadas. Assim, adota práticas de diálogos interculturais, se colocando no mundo a partir de uma atitude permanentemente voltada ao questionamento da realidade; preza por uma subjetividade que vê a realidade dos fatos como transitória, havendo sempre outras possibilidades alternativas a essa realidade; é aquele que é capaz de unir os referenciais artísticos tradicionais e os referenciais inscritos nas cosmovisões indígenas como alternativa à dicotomização da arte como objeto. De modo que, possa adotar em seu pensar e agir artísticos uma postura holística e dialogal.

Após a discussão apresentada nesta seção, nossos achados sugerem que as posturas, práticas e modos de pensar insubmissos estão indissolivelmente ligadas aos fenômenos temáticos que surgiram nas últimas décadas e que envolvem todo o planeta. Assim, os assuntos ligados ao meio ambiente, colonialidade, interculturalidade, natureza e humanidade, entre

outros, têm provocado cada vez mais as sociedades que se esforçam não somente em compreender tais fenômenos como em buscar possíveis respostas aos problemas derivados. É nesse contexto, que defendemos a possibilidade de uma arte insubmissa decolonial em Manaus.

Ao reconhecer a dificuldade em se construir uma imagem definitiva de uma arte insubmissa e decolonial, acredita-se que a questão é mais sobre abrir uma oportunidade para destacar alguns aspectos, que acreditamos, sejam fundamentais para situar o seu lugar na cidade de Manaus. Certamente, sem cair na armadilha de reificá-lo como uma característica absoluta.

Destarte, diante das discussões apresentadas, é importante ressaltar que a ideia desse processo de construção de uma identidade insubmisso-decolonial da arte manauara envolve uma forma complexa de pensar, onde resistir e desafiar as normas sociais, políticas e culturais impostas pela colonialidade se torna um fator inerente, mas que não é o único fator.

Assim, a despeito disso, envolve também outras buscas como a inspiração na noção de integração humanidade/natureza presentes nas cosmovisões indígenas; a percepção sobre a realidade das periferias da cidade de Manaus; a atenção às expressões das diversidades culturais da cena histórica local; a manutenção do diálogo com as referências artísticas tradicionais, mas sem se limitar a elas; a proposição de alternativas à realidade dominante, baseadas em uma visão holística e dialógica da arte, da natureza e da humanidade e, por fim, o pensamento artístico propriamente dito em que estão encerradas as estratégias estético-expressivas elaboradas pelos artistas que são os arranjos formais, as temáticas e materialidades (meios, instrumentos e materiais). Exemplos desses aspectos serão tratado na próxima seção. Assim, nossos achados sugerem que esses elementos são cruciais para uma aproximação mais adequada ao sentido de uma arte insubmissa decolonial em Manaus.

3.2 Relatos de experiências interculturais entre os artistas visuais de Manaus

Um fator decisivo nesse processo de construção da Dissertação se deu com base nas experiências que pude vivenciar no campo das artes visuais, participando da rede de relações entre artistas amazonenses e de outros lugares. Meu contato com as artes visuais se deu a partir de 1984, quando fui tomado vertiginosamente por ela. Desde então, tive a oportunidade de participar de inúmeros encontros, exposições, tanto individuais quanto coletivas. Dessas vivências e experiências resultaram movimentos de interação sistemáticos e assistemáticos com diferentes agentes culturais do mundo da arte local.

Dito isto, ressalto que o contexto que permitiu a minha chegada até aqui resultou das conversas presenciais e via WhatsApp que se estabeleceram com alguns artistas visuais de

Manaus entre os meses de agosto e setembro de 2023, dos quais pude colher as contribuições que mais adiante apresentarei. Tratam-se, portanto, de relatos de experiências artísticas e interativas realizados de maneira espontânea, voluntária.

Assim, pude conversar e dialogar com esses artistas em relação a alguns aspectos pontuais de minha pesquisa, considerando que eu também faço parte ainda do processo cultural da cidade de Manaus. Essas conversas foram realizadas no contexto mesmo da informalidade, sem, contudo, perder o caráter de sua serenidade. Apesar desta faceta de informalidade do contexto em causa, considero ser tal empreendimento não somente a promoção de encontros desinteressados entre artistas, mas, aproximações espirituais ativas entre distintas sensibilidades.

Após tais considerações começaremos nossa jornada apresentando três artistas visuais que gentilmente se dispuseram a contribuir conosco. Em ato paralelo mostraremos algumas imagens do repertório criativo desses artistas com os nossos respectivos comentários. Nossa intenção é apresentar esses artistas visuais contemporâneos, discutindo suas obras e contribuições para o campo da arte em uma perspectiva decolonial. Não pretendemos esgotar as possibilidades dessa discussão, nem enveredar para um aprofundamento semiótico denso.

Dighetto é um fotógrafo que nasceu no ano de 2004 em Manaus. “Cria da Zona Norte”, como costuma falar de si mesmo. Este artista fotografa elementos que se encontram presentes no cotidiano de comunidades periféricas, buscando centros indicadores da identidade amazonense. Iniciou sua carreira artística com um projeto fotográfico que focava na cultura de vestimentas locais de sua comunidade.

Ao longo de três anos estive envolvido em projetos orientados à discussão de questões sociais e socioambientais, com ênfase na diversidade étnica e racial, temas correntes da realidade na qual está inserido. Começou em 2023 o “Movimento Nepal Vive”, projeto que busca aproximar a comunidade da cultura e da arte. Um projeto que começou com um cinema para as crianças do bairro Nova Cidade.

O artista afirma que busca a representação da cultura periférica amazonense e sua mistura com a cultura geral nortista. Objetiva mostrar os modos como os comunitários se vestem, calçam, enfim, os elementos presentes na cultura do bairro, da comunidade, os gostos, as tendências, as visões. Segundo Dighetto “[...] ninguém se preocupa em expressar os valores, esteticamente falando, de sua realidade, de sua cultura e da mistura dos anseios locais com a cultura geral” (DIGHETTO, 2023).

Conversando sobre como costuma participar de eventos com outros artistas e quanto aos propósitos das interações desses eventos Dighetto afirma que realiza juntamente com outras

peças o “Movimento Nepal Vive” na Zona Norte de Manaus, já qualificado anteriormente. A interação, segundo ele, se dá com o propósito de criar momentos de aproximação, onde diferentes saberes culturais são propostos de forma que a comunidade possa ter acesso a esses por meio da fruição entre as distintas linguagens artísticas disponíveis (música, fotografia, cinema, Hip Hop e etc.), além de lazer. Enfim, segundo Dighetto, o objetivo final desse evento é criar movimentos para existir.

Imagem 12 Sem título



Fonte: Dighetto, dispositivo móvel, 2023

Sobre a forma de como as pessoas percebem o seu trabalho, Dighetto responde que elas se veem no que ele produz como arte. “Aquilo que produzo tem a ver com a vida das pessoas do bairro” (DIGHETTO, 2023). Portanto, essas, passam a se reconhecer no mérito estético do artista, se identificando no espaço de sua obra.

A primeira vez que vi o trabalho de Dighetto fiquei imediatamente cativado. Dighetto mostra em suas fotografias a essência das comunidades periféricas, de modo particularmente significativo, as do bairro Nova Cidade, com seus desafios e peculiaridades. O tema tratado por ele parte de um viés artisticamente inovador.

Imagem 13 Sem título



Fonte: Dighetto, dispositivo móvel, 2023

Suas fotos revelam as grandes distâncias, a derrocada do acesso popular aos bens produzidos pela sociedade. Sua visão sensível sobre sua cena histórica constrói imagens que causam uma sensação de isolamento, mas também, de esperança à mudança radical de parâmetros. O trabalho fotográfico de Dighetto cria um mapa, onde os espaços se revelam como territórios de almas que se encontram e se conectam. O artista revigora em suas imagens a beleza do afeto e do olhar alvissareiro que orbita a periferia dos sentimentos.

Imagem 14 Sem título



Fonte: Dighetto, dispositivo móvel, 2023

Gnos é um artista visual grafiteiro que enxerga as ruas como um palco ideal para o diálogo artístico. Indígena de origem Apurinã vive em Manaus. Ainda na infância no ano de 2009 deu início à sua jornada na pintura. Ele utiliza uma variedade de suportes para suas obras, incluindo telas, fachadas, paredes e outros, aplicando uma diversidade de materiais como látex, spray e tinta acrílica.

Foi no bairro do Alvorada que Gnos desenvolveu sua paixão pelo grafite. Desde a infância e adolescência, ele já estava imerso no mundo da arte. Seu amor pelo desenho começou a se manifestar desde cedo. Ele cresceu conhecendo e explorando a arte urbana. Gnos experimentou diversas vertentes artísticas ao longo de sua carreira, pintando murais de todos os tamanhos - grandes, médios e pequenos. Ele persiste diariamente em sua arte, lutando pela conquista profissional de novos espaços e oportunidades para continuar pintando.

Gnos é um agente cultural ativo que participa de diversos eventos com outros artistas em exposições coletivas, festivais de grafite e outros. Gnos acredita na importância vital desses

encontros culturais. Ele vê cada evento como uma oportunidade para fortalecer o apoio à arte urbana, uma forma de arte que ele defende apaixonadamente. Mas sua visão vai além do simples apoio. Gnos sonha em levar a arte urbana para os cantos mais distantes da cidade, para que todos possam testemunhar o processo de criação e entender a origem desta forma de expressão. Para Gnos, não se trata a arte apenas de criação, mas também de partilha. Ele se sente confortável com a ideia de compartilhar sua arte com as pessoas, de iniciar conversas e diálogos com aqueles que podem não entender completamente suas intenções artísticas. Além disso, tenta construir uma relação juntamente com a comunidade.

Um aspecto notável mencionado por Gnos em relação à percepção social de seu trabalho é digno de nota. O artista expõe a diversidade de perspectivas sobre a prática do grafite. Algumas pessoas veem os seus trabalhos através de uma lente preconceituosa, tentando rotular essas intervenções artísticas como meros atos de vandalismo. No entanto, há aqueles que apreciam e elogiam essa forma de expressão. Segundo o artista, pessoas passam pela rua e expressam gratidão por ele estar realizando um tipo de serviço público. Eles apreciam o fato de ele estar trazendo cor para a cidade ou um muro abandonado, revitalizando um local que estava em estado lamentável.

Gnos apresenta imagens que são expressões de sua descendência indígena. Busca dar voz e vez à memória de sua ancestralidade por meio das formas, dando ênfase principalmente às cores e textura. Sua arte conecta mundos. Por um lado, o urbano e por outro, o cosmológico.

Imagem 15 Sem título



Fonte: Gnos, dispositivo móvel, 2023

Seu estilo sem dúvida alguma é único. Combina elementos imagéticos tradicionais de sua cultura ancestral com técnicas modernas. A obra acima, “Sem Título”, é um exemplo perfeito disso. Esta peça utiliza a técnica de pintura a partir do grafite para criar uma imagem que é ao mesmo tempo familiar e estranhamente alienígena.

Dois mundos estão presentes. A noite nesta imagem, parece pairar seu manto no fundo do suporte, de onde avança um ente, cujo olhar sedutor-provocador e desconfiado em muito quer nos dizer algo. Um ente com as feições indígenas que se aproxima em primeiro plano na forma feminina. O símbolo de fragilidade presente na imagem, todavia, predominantemente disseminado no mundo da urbe manauara, se reveste agora de potência feminina verde. A natureza é uma fêmea sempre prestes a parir e a prover. É mantenedora da vida, não sendo possível a esta, carregar maior fardo nem maior virtude.

Tudo está enfim ligado nesse território encantado. Natureza e humanidade são nas imagens de Gnos um binômio sem o qual, viver, não faz sentido. Gnos é um arauto que se

expõe, colocando em risco a si mesmo, mas, sem riscos não há possibilidade de futuro. Então, ele se aventura nesse empreendimento sem garantia alguma, sem ressentimento ou medo, como um defensor da esperança de que podem os sujeitos, em seu dia a dia, viver em uma unicidade em que não se possa mais, separar vida, arte, natureza e humanidade.

Seu trabalho também é proposto em escala humana. Nem maior nem menor. Não aponta para o infinito como as catedrais góticas da Idade Média, nem é minimalista a ponto de se perder da vista. Gnos cria um espaço de participação e comunhão. Como se tudo estivesse ao alcance dos sujeitos. Tudo pode ser tocado. Gnos chama para perto de si e dos seus pares, os entes encantados que acolhem os sujeitos em suas desesperanças. Gnos propõe um lar (imagem 16), um espaço acolhedor silencioso como o é, a mãe natureza.

Imagem 16 Sem Título



Fonte: Gnos, dispositivo móvel, 2023

O artista acredita com sua imagem, a esperança em um ser humano capaz de superar seu egoísmo, sua necessidade frenética de consumir e explorar a natureza. Na obra acima “sem título”, desenvolve-se um sentimento claro disso tudo. Gnos cria um ente poderoso que a todos acolhe.

Em sua faceta urbana, Gnos acolhe o sinal da resistência. Sua arte inspira, mas também questiona - “O graffiti incomoda mais ‘Q’ um rio poluído”. As questões do dia a dia da cidade que incomodam as pessoas são postas na agenda artística de Gnos. Problemáticas que são caras à vida no e do planeta. Envolve-se de corpo e alma nas questões sociais e socioambientais de sua temporalidade. Denuncia, chamando a atenção para o possível que mesmo estando ausente, apela, para a sensibilidade do apreciador, na esperança de que em seus pensamentos, este possível, possa ser revelado e se desdobrar em uma poética de vida (imagem 17).

Imagem 17 Sem título



Fonte: Gnos, dispositivo móvel, 2023

A natureza está, portanto, indissociavelmente ligada às imagens desse artista, presente na forma com que trabalha os elementos da linguagem visual, evidentemente explorando de todos esses, a cor, que se torna nas mãos de Gnos poderosa ferramenta de empoderamento. Gnos, é, na verdade, o tradutor da cultura de seu povo. De temporalidades imemoriais, do tempo em que tudo era uma coisa só. O humano era a natureza e a natureza era o humano. Antes do grande esfacelamento de valores integrais. Natureza e humanidade estão presentes em seus trabalhos.

Bell nasceu em Manaus em 1999. Sua vida tem relação direta com a rotina da zona norte, especialmente do bairro Nova cidade, onde vive até hoje. A arte já estava presente em sua vida mesmo antes do seu nascimento. Bell diz que sempre teve um olhar de acolhimento em relação a arte.

[...] minha família sempre esteve envolvida com a arte. Pelo que me lembro, o meu pai e minha mãe sustentavam a mim e a meus irmãos com arte. Lembro das madrugadas e dias em que o meu pai compunha pinturas e as vendia para nos sustentar. Tive uma vida muito ligada aos valores ancestrais de minha família. Parte dela veio do interior, tendo um pé nos conhecimentos ribeirinhos e indígenas, e parte da capital (BELL, 2023).

A conexão de Bell com a arte desde cedo, como visto na citação acima, demonstra sua dedicação e compromisso com a mesma. A artista relata que sempre teve uma curiosidade insaciável sobre o mundo ao seu redor, e o apoio de seus pais apenas alimentava essa curiosidade. Segundo Bell, isso teve um impacto significativo em sua jornada artística, que também inclui uma paixão pela dança. Esta paixão, juntamente com sua curiosidade natural, permitiu-lhe explorar e experimentar diferentes formas de expressão artística o que tem enriquecido o seu trabalho e contribuído para seu desenvolvimento como artista.

Bell é uma artista versátil que não se limita no uso de materiais em suas criações. Ela tem um apreço especial pela experimentação e explora uma variedade de meios em seu trabalho. Entre suas principais formas de expressão estão a colagem, o lambe-lambe, a videoarte, a fotografia e a fotoperformance. O papelão é um elemento recorrente em suas obras, demonstrando o olhar único de Bell para este material. Ela aprecia sua textura, cor e utilidade, e o incorporou de maneira indissociável à sua realidade cotidiana.

Imagem 18 Fluxo nº 1. Era pra ser uma cacotopia?!



Fonte: Bell, dispositivo móvel, 2023

Através de seu trabalho, Bell transformou o papelão em um símbolo de sua arte e vida cotidiana, um material comum nos barracos que povoam as invasões que fazem a cidade de Manaus inchar. Este material, em sua simplicidade e ubiquidade, torna-se um símbolo poderoso em suas mãos. A artista faz uma analogia entre o papelão e o Amazonas, destacando a importância relativa do estado para o Brasil. Assim como o papelão é descartado após cumprir seu propósito, o Amazonas também é frequentemente esquecido depois de servir aos propósitos que lhe são impostos externamente.

Esta analogia serve como uma crítica à maneira como tratamos tanto os materiais quanto nossos recursos naturais. Através de sua arte, Bell nos convida a refletir sobre essas questões e reconsiderar nossas atitudes em relação ao meio ambiente e aos menos afortunados em nossa sociedade. A arte de Bell é, portanto, não apenas esteticamente agradável, mas também socialmente consciente e provocadora.

Como já destacado, a unicidade é o cerne da expressão artística de Bell. A interconexão entre conteúdo, forma e material é evidente em sua obra. Essa abordagem integrada é uma metáfora para o corpo, o mundo e a natureza. Bell, portanto, manifesta uma atenção meticulosa ao corpo feminino, particularmente ao seu próprio. Sua arte transforma seu corpo em uma entidade holística, que no final das contas está intrinsecamente ligado à natureza, à humanidade e à vida. Em sua busca pela unicidade, Bell a vê como um reflexo da natureza, do mundo e do corpo. Através de sua arte, transforma o corpo feminino, especialmente o seu próprio, desafiando a sociedade a pensá-lo como unidade.

Imagem 19 Fluxo nº 2



Fonte: Bell, dispositivo móvel, 2023

A arte de Bell é mais do que apenas uma expressão de si mesma; é uma representação da natureza, da humanidade e da vida. Seu trabalho ressalta a interconexão inextricável entre esses elementos. O corpo feminino, em sua arte, não é apenas um objeto de beleza, mas um símbolo de força e resistência.

Bell vê seu corpo como um microcosmo do mundo natural. Cada curva, cada linha, cada marca é um reflexo da paisagem ao seu redor. Seu trabalho é uma celebração da feminilidade e da força das mulheres. Em última análise, a arte de Bell é uma homenagem à vida. Ela captura a beleza e a complexidade do corpo feminino e o coloca em um contexto mais amplo de natureza e humanidade. Sua arte é um lembrete poderoso de nossa conexão com o mundo ao redor e também um instrumento importante para honrar e respeitar essa conexão.

Sobre processos interativos, a artista responde que participa de diversos eventos culturais, como Batalha do BK, Infecta, entre outros. Ela vê esses eventos não apenas como entretenimento, mas como uma oportunidade para apoiar a cultura local. Bell frequenta principalmente eventos de hip hop, que ela acredita que ensinam sobre autoestima, poder de fala e autoconfiança. Ela se inspira na visão do artista BK²², que vê o hip hop como uma forma de ensinar a viver e observar o mundo.

Bell confessa que a sociedade tem reagido de maneiras variadas às suas expressões artísticas. Ela enfrentou uma série de críticas, tanto pessoais quanto profissionais por seu trabalho inovador de usar sua própria imagem, algo que tem desafiado as normas das produções tradicionais.

²² BK, cujo nome artístico é Abebe Bikila é um rapper, escritor e compositor brasileiro.

Imagem 20 Ensaio nº 1 - O Convite



Fonte: Bell, dispositivo móvel, 2023

Quando começou a explorar essa forma de arte em 2020, Bell não tinha uma visão clara do caminho que estava trilhando. No entanto, ela sentia que havia algo significativo a ser revelado e compartilhado. Sabia, portanto, que esse início era uma maneira de questionar sua existência e realidade. Com o passar do tempo, ela se aprofundou em seu trabalho e descobriu a fotoperformance, um meio que lhe permitiu expressar-se de maneira mais autêntica.

Me sentia, num primeiro momento deslocada e perdida. Um medo avassalador assumiu minha mente. Quando comecei a trabalhar o autorretrato, me sentia insegura em expor, justamente porque criei um medo de que me achassem narcisista. Aí com a fotoperformance percebi que era uma maneira de deixar o meu trabalho conciso e mais objetivo, acreditava que representava melhor o meu interesse estético-expressivo (BELL, 2023)

Diante do exposto, ao colocar em evidência a sua imagem, Bell desafia seus próprios processos mentais e sua autoestima, fundamentais para a sua reprodução individual e social. Essa atitude carrega uma grande responsabilidade, pois, embora possa levar à autodestruição, também tem o potencial de abrir novos caminhos. Rupturas são uma constante na história da arte ocidental, com artistas que ao apresentar propostas que inicialmente foram rejeitadas, acabaram ao final abrindo portas para novas formas de perceber a realidade. Na tentativa de romper com as normas dominantes, nenhum artista na história da arte ocidental deixou de arriscar sua existência espiritual. Não há inovação sem o risco da denúncia. Não há possibilidade de romper com uma lógica dominante perversa sem o dano do risco de alcançá-lo. Bell com sua insubmissão lança-se ao risco permanente de alcançar o futuro.

Após essa breve, mas infinita jornada, cabe aqui finalizar dizendo que cada um desses artistas traz algo único para o campo da arte visual da cidade de Manaus. São artistas de uma insubmissão contemporânea. Esboçam a coragem de propor práticas e pensamentos alternativos desafiadores ao que é tradicionalmente instituído, para além dos paradigmas vigentes do próprio campo da arte. Assim, tangendo outras dimensões da vida. Através de suas obras, eles se propõem a desafiar nossas percepções, provocar discussões, propor novas formas de convívio, e nos convidam a ver o mundo através de uma nova lente. A lente da decolonialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“As únicas coisas eternas são as mudanças” (Gê Lins)

O que é a arte a insubmissa? Quais os caminhos que deve percorrer? Como pensa e age para se estabelecer como proposta decolonial e intercultural em Manaus? Que pressupostos orientam uma teoria e prática de uma arte insubmissa? Responder a essas questões de forma definitiva constitui tarefa demasiado complexa e, certamente, não é a nossa intenção. Contudo esperamos abrir caminhos para a reflexão sobre pensamentos e práticas de uma possível arte insubmissa, buscando delinear um panorama para localizá-la no contexto da cidade de Manaus.

A existência é um direito humano que pode ser expresso também por meio da arte. A arte insubmissa representa uma forma de luta pelo direito à existência. Em nenhuma outra dimensão o existir poderia significar a adoção de rumos pensados por sujeitos que não fossem eles próprios os protagonistas conscientes desses rumos. Assim, a existência, em última instância, só é possível na manutenção do controle sobre o próprio destino. Entretanto, a história da modernidade ocidental nos ensinou que esse aspecto foi, e é constantemente desafiado pela colonialidade.

Nesse sentido, em contextos de opressão ou injustiça, a arte pode servir como um meio para expressar descontentamento, desafiar o status quo e promover a conscientização. Ela pode destacar questões sociais, políticas e culturais, provocando diálogos e reflexões que podem levar à mudança.

Além disso, a arte insubmissa pode ser uma forma de afirmar a identidade e a existência de grupos marginalizados. Ela pode dar voz aos sem voz, permitindo que indivíduos e comunidades compartilhem suas experiências, celebrem sua cultura e lutem por seu lugar na sociedade. Esse ponto é crucial ressaltar.

É interessante notar que a colonialidade - do poder, do saber e do ser - já demonstrou seu potencial. Sua sombra encobriu e tornou invisíveis múltiplas sensibilidades históricas particulares, muitas vezes à custa de incursões violentas. Tudo isso para atender à lógica de um mercado global e um projeto modernizador específico baseado na ideia de desenvolvimento e progresso tecnológico.

Na prática, esse processo fez com que as sensibilidades particulares tivessem poucas oportunidades de expressar e mostrar sua verdadeira essência, sendo constantemente monitoradas por seus eventuais "desvios". Contudo, no tempo presente, essas surgem como promessa à mudança radical de parâmetros.

Por conseguinte, chegamos ao presente, convictos das atrocidades que a colonialidade protagonizou. Mas, as únicas coisas eternas são as mudanças. Isso implica dizer que, o que somos agora, não se configura tão importante diante da luta que devemos travar contra o que querem que sejamos.

A colonialidade é por demais traiçoeira. E sempre, como um predador experiente e ávido, está à espreita, aguardando um vacilo. É, portanto, nessa perspectiva de resistência que se propõe uma arte decolonial. Somente na resistência podemos enfim, afirmar a existência. Resistir é antes existir de forma renovada.

Uma arte que se proponha, portanto, a resistir, deve conservar a atitude permanente de ressignificar a realidade. É um tônico à disposição de experiências rebeldes. É uma forma amorosa de produção e atitude humanos. Pois, uma arte insubmissa, nunca se ressentida, nunca está contra nada, seja um sistema político qualquer ou uma realidade que se pretende imutável. Mas, a favor de uma outra realidade, outras perspectivas. Porque reconhece que a uma dada realidade, existem tantas outras possíveis.

Contudo, nunca se deve subestimar a realidade a ponto de esquecer a sua natureza transitória. Uma mente rebelde, insubmissa, e em última análise decolonial, nunca pode perder isso de vista. Disso, depende a sua ordem.

A arte insubmissa decolonial não pode renunciar ao indivíduo rebelde assim como também não à coletividade rebelde. Não pode pensar de forma fragmentária. Não pode pensar o individual sem o coletivo. É uma ordem verdadeiramente amalgamadora da vida e da natureza.

A arte insubmissa decolonial manauense tem a seu favor a possibilidade de ampliar seu alcance, contando com os saberes milenares inscritos em cosmovisões que permeiam toda a sua cena histórica. Assim, de todas as lições cosmológicas que são possíveis aprender dos povos indígenas a mais crucial é a de que não se pode pensar o mundo, separando humanidade e natureza. Este é o ponto central, o grande divisor de águas que pode provocar a sociedade para que esta possa tomar outros rumos, outras alternativas, inclusive ressignificar a ideia de desenvolvimento tal como a cultura dominante cultura e, voltar-se a um outro tipo de evolução que não seja baseado na comparação e na disputa.

Destarte, entendemos que percorrer um campo de ideias que se encontra ainda em fase de exploração inicial e descoberta - onde se busca, sem muitas garantias, entender os fenômenos que estão se formando, onde o consenso é movediço -, constitui difícil tarefa e um propósito que raramente se faz sem danos. Contudo, a curiosidade e a persistência têm sido na história da

humanidade um importante mecanismo de enfrentar os medos derivados das incertezas desse empreendimento.

Neste particular, reunimos certo esforço para empreender uma tentativa de criar um esboço de uma faceta pouco visível da arte manauense. De um campo de conhecimento artístico e cultural, a nosso ver, ainda em construção. Uma face da arte visual preocupada com fenômenos sociais, afetivos e culturais que habitam o cotidiano, a cena histórica local, de onde agentes culturais ativos extraem o vigor máximo necessário para a sua expansão subjetiva e objetiva diante do mundo.

Nesta esteira, sob alguns aspectos pontuais, talvez ainda se possa timidamente indicar que se tratam de possíveis faces de uma existência artística manauense que pouco se sente confortável ou que não se reconhece dentro de certos espaços de convivência oficiais.

São existências artísticas que adotam a rua como o quintal de onde o seu “canto” pode ecoar e ser ouvido por seus pares. Espaço esse, que se reveste de importância social e cultural abraçado por sujeitos humanos à procura do diálogo e do entendimento mútuo com o mundo. Em um mundo marcado por tendências excludentes, se estranharia muito se isso de fato não fizesse parte de uma dimensão concreta da realidade objetiva.

O processo de investigação que deu origem à presente dissertação advém de diversos questionamentos relacionados à minha prática profissional como artista na cidade de Manaus. Condição que me permitiu vivenciar processos contínuos de aproximação com a arte. Assim, tanto nos movimentos em espaços de formação artístico-culturais da cidade de Manaus quanto na participação direta na produção de objetos artísticos sempre foi possível perceber atravessamentos que remetiam a intervenções coloniais. Isso, suscitou em meu processo pessoal e profissional pensar tal questão em uma possibilidade decolonial, o que nos revelou a necessidade de aprofundamento teórico sobre as noções de colonialidade, interculturalidade e arte insubmissa.

Por ser um estudo observacional e comparativo - em que associamos o estudo bibliográfico a uma pesquisa em meio virtual -, tal movimento pode passar a impressão de se constituir um caminho metodológico de fácil realização, no entanto, a análise epistemológica da produção científica sobre o tema se mostrou extremamente desafiadora, principalmente, quando relacionamos a arte indígena à arte insubmissa dos artistas com quem interagi nesse processo de construção.

Propomos não só problematizar a colonialidade, mas também desconstruir o aparato sociocultural vigente de coexistência, interação, objetivos, política e atitudes para construir novos imaginários relacionais. A análise epistêmica de estudos que nos antecederam

demonstrou ser um projeto que se apresenta como alternativo à dinâmica dicotômica da sociedade moderna ocidental, uma chance de encontrar indícios para o alcance de possíveis caminhos teórico-práticos que possam ser adotados pelos sujeitos em sua práxis cotidiana.

O processo investigativo revelou que, apesar das forças que lhe resistem, as cosmovisões indígenas podem contribuir para a abertura de novas atitudes e valores, bem como, para a constituição de novas utopias, permitindo o questionamento do raciocínio ocidental e indicando novos caminhos a se seguir rumo ao desenvolvimento de um modo decolonial de pensar a economia e a ciência, trazendo a possibilidade de que os sujeitos possam reconhecer sua condição de agente colonizado, ajudando a refletir sobre a necessidade de outros posicionamentos políticos e sociais, bem como, a desenvolver atitudes de resistência e de decolonização dos estereótipos classificatórios presentes nos discursos oficiais.

Evidente que esta jornada não é finita em si, cada artista traz algo único para o campo da arte visual da cidade de Manaus, são artistas de uma insubmissão contemporânea que esboçam a coragem de propor práticas e pensamentos alternativos desafiadores ao que é tradicionalmente instituído, para além dos paradigmas vigentes do próprio campo da arte. Assim, tangendo outras dimensões da vida. Através de suas obras, eles se propõem a desafiar nossas percepções, provocar discussões e nos convidam a ver o mundo através de uma nova lente. A lente da decolonialidade.

Compreendemos que a arte insubmissa decolonial não pode renunciar ao indivíduo rebelde assim como também não à coletividade rebelde. Não pode pensar de forma fragmentária. Não pode pensar o individual sem o coletivo. É uma ordem verdadeiramente amalgamadora da vida e da natureza. Assim, não poderia haver resposta pronta e conclusiva as perguntas que nortearam a presente pesquisa, responde-las em definitivo constitui tarefa demasiadamente complexa e, certamente, continuaremos a buscar por respostas em pesquisas futuras. Por fim, esperamos abrir caminhos para a reflexão sobre pensamentos e práticas de uma possível arte insubmissa, buscando delinear um panorama para localizá-la no contexto da cidade de Manaus.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- BANIWA, Denilson. **Canibal não, Antropofagia da Resistência**. Denilson Baniwa. Live transmitida em 01 de setembro de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/live/kEivcNwGeag?si=n55KsrZtK4m-x96v> Acesso em 14 de outubro de 2023.
- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 2010.
- CANDAU, Vera Maria. **Abcedário de Educação e Interculturalidade com Vera Candau**. (2017). CINEAD LECAV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OWPYJUaT10> Acesso 22 junho de 2020.
- CANDAU, Vera Maria. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. In: **Revista Brasileira de Educação**, v.13, n.37, jan/abr., 2008a.
- CANDAU, Vera Maria. MOREIRA, Antônio Flávio. (Orgs.). **Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas**. 2. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008b.
- CANEN, Ana. O multiculturalismo e seus dilemas: implicações na educação. Dossiê Educação e Desenvolvimento. In: **Comunicação & política**, v.25, nº2, p.091-107, 2007.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, PPGAS - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?lang=pt#>. Acesso em: 02 março 2022.
- COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção primeiros passos; 46).
- DIAS, Luciana da Costa. Platão e a Arte: algumas observações sobre as origens da Teoria da Arte no ocidente em perspectiva hermenêutica. **DAPesquisa, Florianópolis**, v. 15, p. 01-13, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/18083129152020e0003>. Acesso em: 24 maio 2022.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Por que arte-educação?** 6ª ed. Campinas: Papyrus, 1991.
- ESBELL, Jaider. **Tembetá**. Rio de Janeiro: Azougue, (2017).
- GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018. E-book Kindle.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LOUREIRO, Violeta. **Amazônia, colônia do Brasil**. Manaus: Editora Valer, 2022.

LUNA, Gloria Alejandra Guarnizo; FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. Arte indígena contemporânea: decolonialidade e reantropofagia. *Revista Farol*, v. 17, 2021.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, Lda., 2016.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 28 abril 2022.

MUNDURUKU, Daniel. **O Banquete dos Deuses: Conversa sobre a origem da cultura brasileira**. São Paulo: Editora Angra, 1999.

OBRA 'ENTIDADES', De Jaider Esbell, Sofre Ataques Virtuais E Ameaças De Destruição Durante Festival Cura. In: **Revista Museu cultura levada a sério**, 2020. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/9650-06-10-2020-obra-entidades-de-jaider-esbell-sofre-ataques-virtuais-e-ameacas-de-destruicao-durante-festival-cura.html> Acesso em: 05 de outubro de 2023.

OLIVEIRA, Alexandre Santos de. **Identidade cultural e ensino do design no Amazonas**. 2013. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas, **CLACSO, Consejo Latino americano de Ciencias Sociales**, Buenos Aires, p. 117-142, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em: 28 abril 2022.

READ, Herbert. **O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos**. 4. ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Porque é tão difícil construir uma teoria crítica? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 54, p.197-215, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Dilemas do nosso tempo: globalização, multiculturalismo e conhecimento. In: **Revista Educação & Realidade**, 2001, 26.1.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estud. CEBRAP (79)**, São Paulo, p. 71-94, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004> Acesso em: 28 abril 2022.

SESC Registro. **Grafismos Indígenas**. Disponível em <https://youtu.be/FH-8IsaAVj8?si=8BMhgSxRGcm5VGk5> Acesso em 10 de outubro de 2023.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. Manaus: Editora Valer, 2003.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade, crítica e pedagogiadecolonial: in-surgir, re-existir e re-viver**. In: CANDAU, Vera Maria. (Org.). Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

WALSH, Catherine. **La educación Intercultural en la Educación**. Peru: Ministério de Educación. (documento de trabalho), 2001.