

REPETIMOS A FAÇANHA DE 1922, MAS NÃO GOSTEI. E AGORA, O QUE SERÁ DO FUTURO?: CRIAÇÕES *BioGeoCorpoGráficas* EM ARTES VISUAIS¹

REPETIMOS LA HAZAÑA DE 1922, PERO NO ME GUSTÓ. Y AHORA, ¿QUÉ SERÁ DEL FUTURO?: CREACIONES *BioGeoCorpoGráficas* EN ARTES VISUALES

WE REPEATED THE FEAT OF 1922, BUT I DIDN'T LIKE IT. AND NOW, WHAT WILL BE OF THE FUTURE?: *BioGeoCorpoGraphic* CREATIONS IN VISUAL ARTS

Marcos Antônio Bessa-Oliveira²

¹ Este trabalho teve, inicialmente, como sua primeira constituição a premissa de orientar aos projetos Teóricos e Artísticos desenvolvidos por acadêmicos e acadêmicas dos cursos de Licenciaturas em Dança e Teatro da UEMS-UUCG na disciplina de Artes Visuais para o ano de 2022. Este ensaio está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPI/UEMS intitulado “PRÁTICAS CULTURAIS LATINO-FRONTIÉIRAS: ARTES DE “PAISAGENS”, SILÊNCIOS E APAGAMENTOS EM CENA NA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE” e ao Grupo de Pesquisa NAV(r)E – CNPq/UEMS.

² Professor da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul em Dança e Teatro e no PROFEDUC – mestrado e doutorado. É líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E (UEMS/CNPq); é membro dos Grupos de Pesquisa NECC e do Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (UNICAMP/CNPq). ORCID iD – <http://orcid.org/0000-0002-4783-7903>. Editor chefe do periódico *Cadernos de Estudos Culturais*. Email: marcosbessa@uems.br.

Resumo: Por 100 anos viemos ressaltando o Modernismo brasileiro (1922) como o momento marco-crucial de libertação da arte brasileira. Supostamente libertas das amarras da tradição, os artistas modernistas lançaram mão das características nacionais para fazer evidenciar uma arte que representasse/representou/representaria o Brasil nesse último século e para sempre. Entretanto, considerando o mote – devorar para construir – vários sujeitos da arte (críticos, pesquisadores, historiadores, professores, artistas, sociedade espectadora, entre outros) não perceberam que sem a devida devoração ainda assim não nos constituímos nesses cem anos sem os avais das tradições: universais e/ou globais. Agora, a fim de pensar para mais do que daqui 100 anos, o que será da nossa produção artístico-cultural da atualidade de 2122 em diante (?), este trabalho quer, numa perspectiva descolonial, fazer evidenciar que depois de repetir tais façanhas nos arrependemos e não gostamos de ter devorado o que já deveria ter sido à muito vomitado para fazer vir à tona paisagens *BioGeoCorpoGráficas* por meio de nossas produções artístico-corpo-culturais.

Palavras-chave: Arte. Modernismo brasileiro. Modernidade. Colonialidade. Descolonialidade.

Resumen: Llevamos 100 años destacando el Modernismo brasileño (1922) como el momento de liberación del arte brasileño. Supuestamente liberados de las ataduras de la tradición, los artistas modernistas utilizaron las características nacionales para destacar un arte que representaba/representaba/representa a Brasil en este último siglo y para siempre. Sin embargo, teniendo en cuenta el lema - devorar para construir - varios sujetos del arte (críticos, investigadores, historiadores, profesores, artistas, espectadores, entre otros) no se dieron cuenta de que sin devorar adecuadamente, todavía no nos hemos constituido en estos cien años sin los avales de las tradiciones: universales y/o globales. Ahora bien, para pensar más allá de 100 años, qué será de nuestra producción artística y cultural actual a partir de 2122 (?), este trabajo pretende, desde una perspectiva decolonial, dejar claro que después de repetir tales hazañas nos arrepentimos y no nos gusta haber devorado lo que hace tiempo debimos vomitar para sacar a la luz paisajes *BioGeoCorpoGráficas* a través de nuestras producciones artísticas y cuerpo-culturales.

Palabras clave: Arte. Modernismo brasileño. Modernidad. Colonialidad. Decolonialidad.

Abstract: For 100 years we've been highlighting Brazilian Modernism (1922) as the landmark moment of liberation for Brazilian art. Supposedly freed from the bonds of tradition, modernist artists used national characteristics to highlight an art that represented/represented/represented Brazil in the last century and forever. However, considering the motto - devour in order to build - various art subjects (critics, researchers, historians, teachers, artists, spectators, among others) failed to realize that without the proper devouring, we still haven't constituted ourselves in these hundred years without the endorsements of traditions: universal and/or global. Now, in order to think beyond 100 years from now, what will become of our current artistic-cultural production from 2122 onwards (?), this work wants, from a decolonial perspective, to make it clear that after repeating such feats we regret and don't like having devoured what should have been vomited up a long time ago in order to bring out *BioGeoBodyGraphic* landscapes through our artistic-body-cultural productions.

Keywords: Art. Brazilian modernism. Modernity. Coloniality. Decoloniality.

PRÓLOGO – nunca mais repetir, mas re-começar para re-existir³

Primeiro, uma questão a ser deixada bem clara nesta reflexão, é que estou tentando pensar em práticas culturais/sociais, circunscritas comumente nos rótulos de Arte(s) (com inicial maiúscula – que é liderada pela lógica que relaciona práticas culturais aos conceitos de tradição, universal, para um suposto bem, mas também à hegemonia, homogeneidade, entre outros que se colocam para o mal); e arte (com inicial minúsculo) que estariam circunscritas aquelas práticas que não se inscrevem na primeira opção (Arte). Mas, igualmente, estarei tratando de práticas culturais que englobam as produções que sequer entram naquele (Arte) ou nesse (arte) defendidos por alguns como díspares. Como se uma coisa não pudesse ser a outra e vice-versa.

Então, que fique bem esclarecido, aos leitores (que lerão e apreciarão depois os trabalhos) e aos acadêmicos e acadêmicas que trabalharão a partir deste, levando em consideração o propósito orientativo deste trabalho, mas também investigativo, que estaremos (estivemos) buscando tratar de práticas culturais não rotuladas disso ou daquilo, pois, é evidente que, já que falamos de práticas **BioGeoCorpoGráficas**, falaremos de trabalhos artístico-culturais que emergirão, ainda que discutindo epistêmico-criticamente o tema proposto (REPETIMOS A FAÇANHA DE 1922, MAS NÃO GOSTEI. E AGORA, O QUE SERÁ DO FUTURO?: CRIAÇÕES *BioGeoCorpoGráficas* EM ARTES VISUAIS), de corpos (*bio*) situados em lugares (*geo*) que fazem emergir narrativas (*grafias*)

73

³ As discussões aqui apresentadas propõem também uma revisitação ao Modernismo Brasileiro (caracterizado pela Semana de Arte Moderna de 1922) a fim de propor uma discussão que ora vai mostrar que já tínhamos movimentos libertos na arte nacional, ora evidenciará que a arte brasileira continuou vinculada aos princípios básicos da colonização mantendo a colonialidade na produção de arte, cultura e conhecimentos ainda na atualidade brasileira. Logo, a ideia ainda é, assim como foi visto na disciplina de Teoria e História da Arte II (ministrada aos/às estudantes no 1º semestre/2022), discutir como pensarão a arte da atualidade daqui a mais de 100 anos (2122), levando em consideração que o que produzimos veio sendo vinculado ao passado e lugar históricos da Arte, para propormos uma produção agora, nessas reflexões, que re-instaure nosso lugar na arte mundial por uma ótica corpo-local sem pretensão de pertencer (sendo ou não) às ideias de universal e/ou global porque priorizaremos uma perspectiva **BioGeoCorpoGráfica**.

múltiplas/outras/exteriores aos sistemas que re-forçaram a criação/constituição/manutenção desses rótulos anteriores de Arte, arte, artesanatos, entre outros para o presente e futuros.⁴

É, também, parte deste princípio primeiro nesta reflexão compreender que as práticas artísticas em construção pelos acadêmicos e acadêmicas no âmbito do LAVAB – Laboratório de Artes Visuais dos Cursos de Dança e Teatro da UEMS-UUCG dar-se-ão levando em consideração o aspecto investigativo e prático da linguagem plástica das Artes Visuais. Antes, a fim de dar-lhes, como futuros professores da disciplina de Arte na Educação Básica de escolas públicas e/ou privadas, a possibilidade de reorganização de conteúdos/temas em/de Artes Visuais – comuns na disciplina na grande maioria das escolas – para Dança e ou Teatro a partir do reconhecimento e manipulação, nesta pesquisa teórico-prática, de processos criativos formais e informais plástico-visuais. Logo, alguns entendimentos primários sobre e que acercam as questões das pesquisas em Artes são fundamentais para compreendermos esses processos construtivos:

A primeira ideia que devemos ter em relação à pesquisa em arte está assentada na pluralidade de objetos, técnicas e sujeitos artísticos da atualidade. Por isso a noção primária deve ser “pesquisas em artes”, no plural, quando se quer estabelecer alguns paradigmas para pensar os processos investigativos para a construção do que virá a ser desenvolvido como uma pesquisa em arte. Seja por quem for: artista, professor ou pesquisador. Portanto, “[...] a abertura da universidade para além de seus muros [...]” (SOUZA, 2011, p. 09) torna-se fundamental considerando a universidade como o único lugar da produção do saber intelectual disciplinar para convergir esses elementos da arte para o lugar da produção do conhecimento através da arte (BARRETO; BESSA-OLIVEIRA, 2018, p. 37).

Logo, à medida que compreendemos essa pluralidade de objetos também a serem desenvolvidos no âmbito do LABAV, e fora dele, eles não somente ilustram essa questão para com os projetos de pesquisas em artes nas suas multiplicidades.⁵

⁴ Apesar da tônica deste trabalhos para orientar trabalho naquele contexto da disciplina de Artes Visuais (2022), resolvi por mantê-la considerando que estas podem orientar trabalhos a partir da leitura deste.

⁵ É importante lembrarmos ainda da necessidade/obrigatoriedade de desenvolvimento dos projetos – especialmente os plástico-visuais (artísticos) (no caso dos trabalhos das turmas) – somente serem permitido no âmbito do LABAV: salvo algum caso específico DESDE QUE AUTORIZADO PELO PROFESSOR DA DISCIPLINA. Isto estará imbricado na discussão sobre “Processo

Mas, também, bom seja que saibamos, é a proposta de uma pesquisa em arte que tem como princípio o próprio corpo do sujeito que a produz. Quer dizer: estaremos trabalhando a partir das nossas experivivências⁶ como ponto crucial para pensar uma cultura que nós atravessamos e que nos converge em/para composição dos nossos corpos. Portanto, se o Projeto Modernista foi uma ideia pretendida que parece hoje ter naufragado; não seremos nós quem salvará a cultura fingindo representar um todo da cultura brasileira que não é representável – o todo sempre deixa de fora parcelas significativas das diferenças de suas ideias de representações homogêneas/universais – dadas as suas diversidades⁷. Preferiremos/preferimos trabalhar a partir da nossa corporeidade brasileira. Mas considerando para isso nossa perspectiva **BioGeoCorpoGráfica**⁸. Portanto, quem somos nós (eu, você, cada um de nós (se pergunte isso)), nessa noção de cultura brasileira, e o que temos produzido que serão considerados/compreendidos daqui cem anos, por exemplo, como aspecto da cultura da nossa atualidade (2022), do século XXI?

Mas voltemos à questão da pesquisa ou pesquisas em Arte ou Artes.

Criativo Colaborativo” em desenvolvimento pelo autor deste trabalho acerca de várias discussões já realizadas em publicações e eventos dessa natureza de pesquisa em Arte.

⁶ Sobre o conceito de experivivência que venho desenvolvendo para pensar as práticas artístico-culturais latinas, recomendo a leitura de algumas bibliografias em que aprofundo a ideia conceitual: NOLASCO, Edgar Cézár; ROJAS, Francine Carla de Salles Cunha. (Orgs.). **Experivivências Criativas e Teóricas**: teorização em tempos pandêmicos. Campo Grande, MS: Life Editora, 2022; ADAMISKI, Eleida da Silva Arce; SILVA, Lucimara Nascimento da; VALVERDE, Luiz Henrique Ortelhado; JUNIOR, Marcos Vinicius Campelo. (Orgs.). **Diário das eletivas**: experivivências no ensino fundamental. Mato Grosso do Sul (Estado). Secretaria de Estado de Educação. Campo Grande: SED, 2022.

⁷ Sobre o conceito de diversidade que venho desenvolvendo para pensar as práticas educacionais latinas, recomendo a leitura de algumas bibliografias em que me detive no desenvolvimento da reflexão: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. PEDAGOGIAS da *diversidade*. **Cadernos de estudos culturais** – Pedagogias Descoloniais, Campo Grande, MS, v. 1, jan./jun. 2019, p. 61-85. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/9691>. Acesso em: 12 Mar 2022.

⁸ Sobre esta perspectiva **BioGeoCorpoGráfica** tratarei mais detalhadamente no decorrer desta escrita. Mas adianto referir-se: **Bio** = sujeito + **Geo** = espaço + **Corpo** = corporeidade com seus contatos + **Gráfica** = narrativas artístico-culturais/sociais.

Evidente que não estaremos falando de pesquisas em Artes a partir da ciência na perspectiva científica que normalmente a sociedade tem reconhecimento, ainda que sem levarmos em consideração os desmerecimentos descabidos pelos quais têm passado até a lógica de ciência laboratorial na atualidade que, por exemplo, investiga processos científicos medicamentosos (aqui estava e ainda estou me referindo às políticas ideológicas de extrema-direita que mentem até a ciência). Pois, nesse sentido, estaríamos discutindo uma ciência que não nos cabe, porque não queremos e porque não é a que desenvolvem as investigações a partir da Arte e de práticas culturais sociais que querem compreender as culturas a partir de suas manifestações. Não buscamos reparo às artes por meio de reconhecimento social. Isso me parece piegas e moderno demais em pleno século XXI. Assim, no primeiro caso não nos interessa a ciência laboratorial porque não estamos buscando evidenciar a cura da sociedade por meio da arte, menos ainda buscaremos o reparo de feridas que curativos sequer poderiam estancar/tamponar facilmente.⁹ Nesse sentido, portanto, não estamos/estou pensando na ciência cartesiana que entende que a pureza dos elementos é condição necessária para seu desenvolvimento – se é que ainda assim podemos compreender a possibilidade de existência pura de alguma coisa(?). Não estamos pensando em praticar uma pesquisa em arte que desconsidera a existência da real interferência do pesquisador e, mais ainda, que não seja a partir dos lugares e experiências nos/dos quais esses estejam envolvidos.¹⁰

76

Até porque a arte toma, cada vez mais, das reflexões e subjetividades dos sujeitos que existem porque seus conhecimentos estão ancorados nas experiências pessoais, indiferentemente da noção de universalização dos seus conhecimentos. Podemos dizer, portanto, que os corpos e sujeitos não-europeus, – latino-americanos de toda sorte – *Sentem, logo existem!* (BARRETO; BESSA-OLIVEIRA, 2018, p. 38).

⁹ Sobre essas três questões – arte X temporalidade; arte X ciência; arte X natureza – nos últimos meses desenvolvi discussões que aprofundam as reflexões acerca dessas: (BESSA-OLIVEIRA, 2023; 2023a; 2023b).

¹⁰ Os Projetos – teórico e/ou artístico – que desconsiderar/desconsidera esses aspectos últimos simplesmente não estarão/estão contemplando a proposta deste trabalho orientativo/investigativo. Logo, não terá alcançado o solicitado/buscado como aspecto da disciplina de Artes Visuais, menos ainda o será um trabalho que não esteja vinculado às hegemonias universais/globais sobre Arte e/ou arte.

Portanto, se nós somos do grupo de sujeitos que *Sentem, logo existem!*, dos que desenvolvem por meio da arte uma inquisição de questões que circunstanciam outras tantas (política, social, cultural e econômica, por exemplo), das culturas com as quais lidamos/pertencemos, é porque desenvolvemos as investigações a partir da Arte e de práticas culturais sociais que significam ou têm significados nos próprios contextos dessas práticas. Também quero dizer que, pensando a partir desse lugar de pesquisa com arte, não deveremos buscar nos Projetos dos acadêmicos e acadêmicas, igualmente nos projetos artísticos outros que aqui se fundamentarem, representação de culturas alheias aos seus próprios corpos e contextos de arte, cultura e produção de conhecimentos por meio de suas produções artísticas. Seja ou não usando de elementos formais, informais ou inventivos com os quais as artes já foram representadas nas culturas brasileiras. Ou seja, não estaremos preocupados em descobrir novas fórmulas inventivas (práticas) para a produção de objetos artísticos na atualidade. A ideia não é vincular nossas produções também aos conceitos históricos de arte: do Pré-histórico ao chamado na atualidade de Contemporâneo por meio de usos de práticas, materiais, estilos, normas, regras ou a falta desses como ilustração de uma lógica do “tudo é arte” ou “nada é arte”, ao mesmo tempo.¹¹

77

“[...] isso tem a ver com as experiências que cada um de nós tem em relação às coisas do mundo” (BARRETO; BESSA-OLIVEIRA, 2018, p. 38). Não quero o contrário, que os trabalhos desse grupo de acadêmicos e acadêmicas se relacionem com passados, histórias, memórias, lugares e experiências alheios aos seus próprios corpos de estudantes de Arte em uma universidade pública situada no Centro-Oeste do Brasil colossal. Lugar, primeiro, situado geograficamente alheio ao eixo de quase tudo do Brasil: político, social, cultural e que, com pequenas mudanças agora, esteve até bem pouco tempo alheio até ao eixo econômico do país.¹² Digo isso porque agora estamos, literalmente, sendo “salvos” pelo

¹¹ Esta última questão faz parte de uma longa discussão estabelecida na disciplina de Teoria e História da Arte II nos cursos de Dança e Teatro desde o ano 2021 no primeiro semestre. Valem, aos acadêmicos e acadêmicas (assim como aos/às leitores) a lembrança e abordagem daqueles aspectos ali tratados para pensar agora nos seus Projetos desta disciplina de Artes Visuais – 2022 (e/ou os que podem ser produzidos fora dela).

¹² As recentes mudanças que estão elevando o agronegócio ao status de grande negócio mundial que “salva o planeta da fome” – *agro é pop, agro é tec, agro é tudo* – tem feito dos estados que compõem o Centro-Oeste brasileiro lugares de ponta da economia nacional. Mas, mais ainda, no

agronegócio que também tem, de modo não muito bom, reforçado e ressaltado coisas que são paritárias às políticas mais perversas, contra as artes, culturas e produções de conhecimentos alheios aos defendidos pelas atuais políticas brasileiras de padronização das diferenças.¹³ Nesse sentido, também, para o bem ou para o mal, essas questões igualmente circunstanciarão os projetos desses alunos e alunas, haja vista que isso, do mesmo jeito, faz parte da nossa cultura local e (culturas locais nacionais), igualmente, os projetos não deverão pensar apenas em benevolências ou somente em maldades para constituírem-se. Pois, para o bem ou para o mal também, as culturas são contempladas por coisas boas e ruins em medidas quase iguais senão semelhantes.

Quando proponho uma reflexão crítica acerca de uma produção artística específica (sem rótulos de estilo, época, qualificação etc) – seja de um determinado artista, seja de algum determinado lócus *geoistórico* – esta reflexão já traz consigo, conseqüentemente, o sujeito biográfico como pano de fundo da discussão. O sujeito biográfico é entendido também o autor das ações (artísticas), por exemplo. Não mais aquele mero observador das obras de artes clássicas e modernas (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 25).

Isso estará diretamente se colocando de forma muito diferente do que foi/propôs o Projeto Modernista brasileiro. Porque não teremos a pretensão de salvar cultura alguma de alguém. Do mesmo modo não faremos, com a proposição desses trabalhos, ilustração de qualquer que seja um sujeito alheio aos corpos dos próprios alunos e alunas dessa disciplina de Artes Visuais dos cursos de Dança e Teatro – licenciaturas da UEMS. Ou, mais ainda, não pretendemos produzir mais nada devorando mais ninguém ou coisa alguma. Pois, se aquela lógica de devorar para construir não refletiu grandes resultados de salvaguardar a cultura brasileira livre das importações das culturas europeias e também estadunidenses, agora preferiremos, talvez, vomitar o que fora engolido para, assim, a partir daqui, produzirmos *a partir de* nossos próprios corpos *BioGeoCorpoGráficos*.

78

contexto da escrita deste texto, exatamente, estava me referindo, ao nada neo, mas ao liberalismo de toda a sorte de agrotóxico do mundo para as plantações brasileiras durante o “reinado” da famosa “Rainha do agrotóxico”, ex-Ministra da Agricultura, Pecuária e Abastecimento do Brasil entre 2019 e 2022, Tereza Cristina.

¹³ Apesar de naquele momento estarmos vivendo os fins do mandato daquele ex-actual presidente, o receio de manutenção das suas políticas eram enormes, até porque as ideologias continuam aí.

A crítica biográfica, na esteira de Eneida de Souza (2012), evidencia que, tanto o sujeito que observa, lê e teoriza sobre os fazeres artísticos, seja ainda como biógrafo, como os próprios atores das produções em “observações”, *exerce a tarefa* de inscrever-se como sujeito/autor da obra. Igualmente, esse sujeito biográfico é entendido neste trabalho como aquele que ocupa um lócus *geoistórico* específico no espaço – geográfico, social e cultural. Ou talvez seja melhor dizer que o sujeito está inscrito como anteparo epistêmico da produção? Haja vista que toda e qualquer observação, leitura e pesquisa sobre os fazeres artísticos (pedagógico, prático e epistêmico), da ótica que se quer aqui estabelecida, passam antes pelo *bios* do sujeito.

Portanto, eis as questões que se estabelecem: sujeito como ciência, arte como produção de conhecimento ou arte local como sujeito do conhecimento? Ou seja, como não tomar da ciência (aquela noção acadêmica e moderna) para falar de produções e/ou representações na cultura de determinados artefatos — só por que são artísticos? — produzidos por sujeitos de um lugar geográfico e geoistórico específico: sujeitos *biogeográficos*? Ainda cabe perguntar: como não se valer exclusivamente de discursos acadêmicos tradicionais, visando indisciplinar o meu próprio discurso crítico, para articular um debate sobre produções artísticas de “linguagem pictórica” ou não buscando inscrever tanto o sujeito que cria, como o sujeito que olha, tanto quanto o espaço geográfico ocupado por essas questões num outro lócus geográfico que aqui irei nominar de lugar epistêmico das “paisagens *biogeográficas* visuais” que não estejam marcados pelo rótulo da Ciência Moderna? (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 25-26).

E é sobre isso que falo quando ressalto que por mais de 100 anos viemos ressaltando o Modernismo brasileiro (1922) como o momento que foi o marco-crucial da arte brasileira no passado para o futuro daquele que agora é nosso presente. Como se aquele tenha sido o Projeto que libertou das amarras da tradição as artes que produzimos na atualidade – esta chamada agora de Arte Contemporânea. Mas preciso perguntar: contemporâneo de quem, para quem, e por quê? Nesse sentido, já sabemos que os artistas modernistas lançaram mão das características nacionais/nacionalistas periféricas/marginais/exóticas para fazer evidenciar uma arte que fosse a representação naquele momento, mas também para o nosso passado que é hoje parte do nosso presente e que, supostamente, deve ficar para o futuro do Brasil por mais do que esse último século e, talvez, até para sempre. Mas, mais uma pergunta, à custa de quem? Do que? E, ainda, para quem?

Se o Projeto Modernista tinha como intenção ressaltar/salvar a cultura brasileira por meio das artes precisamos nos perguntar, então, por onde andaram, por todos esses 100 anos, as mulheres pretas e indígenas artistas, até mesmo onde ficaram os

homens pretos, indígenas, pobres e as várias periferias do Brasil externas ao eixo até hoje reforçado como único eixo artístico no país (Rio-São Paulo)? Além disso, é claro, se pensarmos na atualidade (já que aquele Projeto também propôs libertar para um futuro), onde foram parar depois desses cem anos – um século de arte brasileira – os corpos das diferenças que sempre contemplaram a cultura brasileira, até então, nas críticas, pedagogias e até obras artísticas (que reforçam o modernismo), para além de alegorias de um país de caricaturas de gentes de pés grandes e cabeças pequenas (fig. 1)?¹⁴ Essas perguntas visam, tão somente, orientações acerca da ressalva/salvação e libertação das artes brasileiras das artes europeias/estadunidenses que disseram (os modernistas) e dizem os “contemporâneos” do século XXI ter sido a proposta daquele Projeto.



Figura 1 – Reprodução da Tela de Tarsila do Amaral, **Abaporu**, 1928 – óleo sobre tela, 85 cm x 72 cm – no Museu de Arte Latino-americana; de Buenos Aires (MALBA). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>. Acesso em: 20 mar. 2020.

¹⁴ Isso aqui tem a ver com o título do **PRÓLOGO – nunca mais repetir, mas re-começar para re-existir** que ainda retomarei para discussão.

É quase absurdo falar daquela semelhança já apontada antes entre a imagem na tela e a fisionomia física da pintora Tarsila do Amaral, cabe pensarmos se não é mais uma daquelas explicações estapafúrdias da “crítica” sobre a pintura brasileira com **uma intenção de situação na cultura europeia para a inscrição da produção brasileira naquela. Como se para ser tivéssemos que comer para poder fazer.** Logo, além de distorcer a imagem da própria artista ao afirmarem que *“O que eu acho é que a inspiração para fazer essa obra é um autorretrato. Ela estava em frente a um espelho e ela nessa posição: sentada, com a mão na cabeça, o pé descalço e provavelmente ela estava nua”*¹⁵. É pior ainda, por exemplo, quando constatamos de modo exagerado (quase absurdo) que a imagem da tela de Tarsila pode ser uma “releitura” [a lá Abordagem Triangular] do “O pensador” de Auguste Rodin (figura 2) (BESSA-OLIVEIRA, 2020, p. 192-193, grifos e acréscimos meus atuais).

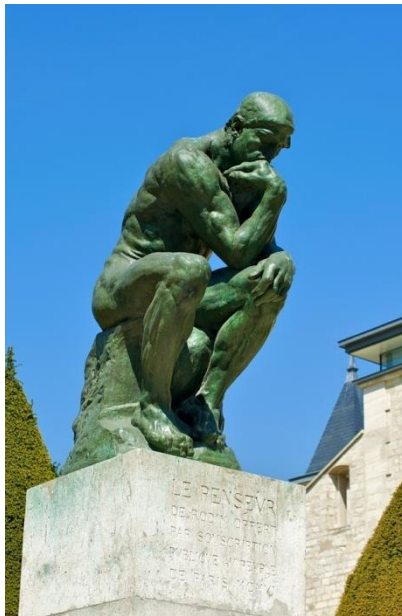


Figura 2 – Reprodução da Escultura de Auguste Rodin, **O Pensador (Le Penseur)**, 1904 – bronze, 1.86mt de altura – no Museu Rodin, Paris, França. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/o-pensador-de-rodin/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

¹⁵ SITEOFICIALTARSILADOAMARAL. “Sobrinha de Tarsila do Amaral revela um novo sentido para ‘Abaporu’: ‘É um autorretrato’”, 2019, *online*.

Neste caso, portanto, pensando na proposta deste trabalho acerca da orientação dos projetos teóricos e artísticos de acadêmicos de Artes (Dança e Teatro), tais perguntas devem orientá-los e orientá-las na proposição dos seus projetos a fim de fazer evidenciar, em que medida, o nosso futuro garantirá a essas *personae* (mulheres, homens e corpos das diferenças de todas as naturezas impostas pelos projetos colonizadores – históricos e atuais) lugar de existência sem ser representação ficcional de corpos das diferenças tornados outros (diferentes) por aqueles que sempre fizeram do outro mais do Mesmo. Podemos, então, falar de re-existência para corpos das diferenças. Nesse sentido, sem esperar simples reproduções imagéticas desses corpos da exterioridade nos projetos desses acadêmicos e acadêmicas, esta proposta quer fazer discutir que o Modernismo não passou de mais uma boa intenção de quem podia até ter “boa intenção” acerca das diferenças que aqueles mesmos também contribuíam para os tornarem diferentes. Mas como diz o ditado: “de boa intenção também o inferno está cheio”. Portanto, reprodução não deve ser nem a nossa intenção hoje, menos ainda deve ser a ideia dos Projetos desses estudantes para um futuro das artes brasileiras para mais do que daqui a cem anos.

PONTOS DE QUESTÕES – circunstanciando as questões sobre Arte, Modernismo brasileiro, Modernidade, Colonialidade e Descolonialidade para pensar a devoração de tempo e lugar

82

1 – Memória

Para alguns autores e autoras, a memória volta. Pois, na lógica que assim se pressupõem, as experiências são acumulativas e o vivenciado no passado, próprio ou alheio, retorna, voluntário ou involuntariamente, no presente e vai-se fazer presente também no futuro ainda por vir das culturas. Logo, então, podemos supor que uma memória sempre volta. Neste sentido, certamente, poderíamos dizer que a vida é um eterno *déjà vu* (do francês pronunciado *Déjà vi* que traduzido para o português é *deja Vu*) e que significa “já visto”(?).¹⁶ Mas, considerando que não

¹⁶ “Significado de Déjà Vu. O que é Déjà Vu: Déjà vu, pronuncia-se Déjà vi, é um termo da língua francesa, que significa “já visto”. Déjà vu é uma reação psicológica que faz com que o cérebro transmita para o indivíduo que ele já esteve naquele lugar, sem jamais ter ido, ou que conhece alguém, mas que nunca a viu antes. Déjà vu é uma sensação que surge ocasionalmente, ocorre

estamos aqui mais para viver experiências alheias e menos ainda o regresso de memórias que não experivivenciamos, é preciso que nos perguntemos: se a memória sempre volta, se o retorno da memória é até aqui involuntário porque o “já visto”, ainda que não vivido de fato, volta, quem viveu a primeira memória que sempre volta? Antes de tentar responder à pergunta, quero descrever brevemente por que trato no item seguinte, para vocês leitores e leitoras (acadêmicos e acadêmicas), o que entendo por experivivência:

É evidente, portanto, que quando falo de experivivência **não** estou falando da experiência moderna – nem mesmo da benjaminiana – que ressalta o acúmulo de histórias e memórias não experimentadas no corpo dos indivíduos colonizados pelo prisma da construção dessas histórias.¹⁷ Quando muito, indígenas e africanos, experimentaram essas histórias e memórias institucionalizadas em seus corpos por meio das imposições dessas através de muita chibata e/ou tiros de espingardas. O acúmulo – a teorização feita no Brasil hoje – sequer nos permitiu reconhecer-nos. A comparação, do mesmo modo, sequer permitiu-nos sair do limbo, ou do *lado mais escuro da modernidade* que hoje, sem sombra de dúvida, é a colonialidade por meio de poderes (políticos, sociais, culturais, de conhecimentos, mas também econômicos, de arte e corpos) que pairam nas culturas periféricas como já ressaltou Aníbal Quijano. A nossa teorização, a praticada até hoje nos departamentos institucionais, não nos permite ser não-sendo-europeu e/ou não-sendo-estadunidense. Em contrapartida, para pensar-sendo latinos (brasileiros, sul-mato-grossenses e campo-grandenses) é preciso desteorizar para re-teorizar por meio da consciência/experivivência de que se tem sapiência para fazê-lo na diferença

quando fazemos, dissemos ou vemos algo que dá a sensação de já ter feito ou visto antes, porém isso nunca ocorre. O *déjà vu* aparece como um “replay” de alguma cena, onde a pessoa tem certeza que já passou por aquele momento, mas realmente isso nunca ocorreu. O *déjà vu* ocorre porque o cérebro possui vários tipos de memória, como a memória imediata, que é capaz de repetir um número de telefone e depois esquecê-los. A memória de curto prazo dura algumas horas e a memória de longo prazo, que dura meses ou até anos. O *déjà vu* é na verdade, uma falha no cérebro, onde os fatos que estão acontecendo são armazenados diretamente na memória de longo ou médio prazo, quando o correto seria ir para a memória imediata, dando assim a sensação que o fato já ocorreu antes.” Significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/deja-vu/>. Acesso em: 18 ago. 2022.

¹⁷ “Sobre questão muito próxima, Walter Mignolo diz que os museus e as universidades foram, são e seguem sendo as principais instituições de colonização do ser e do saber. Interpreto, eu, que, o primeiro porque coleciona diversidades culturais exóticas que são o que a segunda, as universidades nacionais, de-formam em identidades padrões ao terem seus espaços adentrados por sujeitos das diferenças coloniais (diversalidades)” (NOTA DO AUTOR).

colonial: histórica e contemporânea¹⁸ (BESSA-OLIVEIRA, 2021, p. 64, grifos do autor).

Nesta lógica, portanto, a de experivenciar para ter uma memória distinta e distante da memória que sempre volta; ora, então, é a memória moderna que também faz reforçar que a falta de memória é o que impõe ao sujeito que repete o “já visto” que esse não tem memória. Pois, se ele não experimentou (de experiência) o fato ocorrido, mas retém essa memória como sua porque a vive em *déjà vu* (*Déjà vi*), é porque essa memória nunca é suplantada por um fato outro (velho ou novo) a fim de tornar-se uma memória. Logo, portanto, o sujeito da atualidade sequer tem direito à memória sua experivenciada como possibilidade de existência; re-existência, então, não se comenta. Pois esse deve apenas fazer reforçar a memória acumulada pelos discursos da modernidade. Já que é dessa lógica que nasce a ideia de experiência como acúmulo do experimentado por corpos alheios para os corpos posteriores. Mas,

A memória, condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária (CANTON, 2009, p. 21).

Na passagem, entre outras coisas importantes, vou me ater à ideia da autora que ressalta que as artes da atualidade, *contemporânea* como ela nomina,

¹⁸ “Ter consciência de que se tem sapiência é nada mais que saber que temos capacidade de pensar nós mesmos por meio das nossas práticas artístico-culturais, por nossas culturas para produzirmos nossos conhecimentos. Sem precisar de aval de teoria ou teórico estrangeiro porque essa ou aquele têm maior capacidade consciente de sapiência. Esses, nossos saberes produzidos, por suas vezes, não serão melhores e menos ainda piores que outros. Mas serão diferentes porque emergem de nossas sensibilidades *biogeográficas* que são específicas. Assim como emergirão outros de outras culturas com suas sensibilidades *biogeográficas* particulares. Agora, se depois disso tudo você continua achando que precisa comparar uma prática artística, uma cultura ou conhecimento produzido por determinada cultura a outras, buscando heranças, semelhanças, cópias, modelos, fontes ou influências, ou outro adjetivo com caráter fraternal que encrave esses corpos *biogeográficos* em lugares de limbo, **é melhor olhar no espelho da modernidade e ver se você de fato está refletido lá, porque, de certo modo, o seu reflexo mostrará que o seu retrato desenhado pela modernidade/pós-modernidade é o de um corpo sem cabeça**” (NOTA DO AUTOR), (Grifos meus).

suspendem e prolongam o tempo por meio do trato/uso da memória como artifício de produção artística. Na esteira do que sugere Katia Canton, podemos entender que o sujeito da arte na atualidade faz uso do tempo mediado por questões outras que não circunstanciaram as artes de outros tempos(?). Será? Logo, é possível argumentar que a consciência do tempo passado, por exemplo, possibilita ao artista atual o regresso ou não ao passado. Entretanto, quero preferir pensar se o regresso ao passado de tempos alheios aos sujeitos das artes (a exemplo de vocês alunos e alunas) – o tempo/memória não experimentado pelo sujeito artista – forem impossibilitados a esses artistas o seu acesso? Pois, se a ideia é fazer valer tempo e memória experimentados e vivenciados, vou preferir ressaltar que o tempo passado, a exemplo do nosso tempo-modernista, é inviabilizado de ser acessado, ainda que por ora se feito de qualquer forma sem criticidade. Pois,

O que é considerado um ato ou pensamento de liberdade em determinado momento histórico pode não ser em outro. Por isso, em se tratando de arte, é necessário prestar atenção nos sinais dos tempos e em seus significados.

E para que serve a arte? Para começar, podemos dizer que ela provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, **isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades** de viver e de se organizar no mundo (CANTON, 2009, p. 11, grifos meus).

85

Quer dizer, então, a arte é, ou deve ser, portanto, lugar em que tempo e memória são da ordem das possibilidades ampliadas e descontinuadas de lógicas pré-estabelecidas. Mas, então, voltemos à retórica primeira que nos leva à esta reflexão “REPETIMOS A FAÇANHA DE 1922, MAS NÃO GOSTEI. E AGORA, O QUE SERÁ DO FUTURO?: CRIAÇÕES *BioGeoCorpoGráficas* EM ARTES VISUAIS”: porque continuamos insistindo na ideia de que é o passado que constitui o presente e que, por conseguinte, nesta lógica eloquente, é quem deverá constituir o futuro? Antes de respondê-la para si, pensemos, primeiro, que estou falando de um passado não experimentado por nós. Aí sim, a partir dessa lembrança, pensemos a respeito para construir nossos trabalhos artísticos. Pois, após isso, nesta sequência, rememoro à ideia de que se para uns e outras a memória retorna, para a arte o tempo e a memória preestabelecidos devem ser descontinuados para possibilitar possibilidades ampliadas.

Assim, pois, se entendemos a atualidade descontinuada do tempo e memórias passados, é possível dizer que

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de

instabilidade. **Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento.**

O grande perigo desse tempo raso é justamente a falta de espessura, a sensação de atemporalidade e de que, no lugar de um processo de deslocamento, existe apenas o agora (CANTON, 2009, p. 20, grifos meus).

Mas este não é o (bom) sinônimo do nosso tempo “contemporâneo”?

O que não nos faltam são turbulências nesse tempo de atualidades! Mas, na mesma esteira, cabem as perguntas: nosso agora (tempo-memória) é raso? Ou são as nossas noções de história, memória e pertencimento é que são tão “profundas” em histórias, memórias e lugares alheios que não contemplam as nossas diversidades próprias? Logo, em que tempo estariam situados nosso tempo e memória? Em que lugar se encontra encravado nossos corpos das diferenças se a memória sempre volta, baseada nas mesmas histórias e lugares, mas não contempla nossas especificidades? Agora, por conseguinte,

Já vimos como as narrativas enviesadas da arte contemporânea quebraram a sequência cronológica de passado-presente-futuro e o viés do começo-meio-fim, deslocando as estruturas de temporalidade para novos estatutos que, nos recortes e remendos, nos jogos que misturam justaposição, sobreposição e repetição, configuram outras formas de produzir histórias e criar sentidos (CANTON, 2009, p. 25).

No entanto, precisamos pensar às custas do quê e de quem essas quebras da “arte contemporânea” cronológica – *passado-presente-futuro e o viés do começo-meio-fim* – foram propostas? Pois também já sabemos que essa quebra apresentada não propiciou, de fato, a inscrição das diferenças na lógica artístico-cultural tempo-espaço dessas quebras cronológicas realizadas pela tal arte contemporânea. Haja vista que muitos corpos das diferenças continuam de fora da arte brasileira, por exemplo, desde sempre – do suposto descobrimento à atualidade. Do mesmo modo, se as formas de produção se abriram com a arte contemporânea listada pelo Sistema da Arte atual, as produções de formas outras das diferenças coloniais não foram permitidas por esse mesmo Sistema se não são encaixadas nele.

2 – Experivivência

A experiência moderna e pós-moderna, bem como a suposta experiência que temos na contemporaneidade vêm atreladas aos arquivos que não somos educados para abriremos mão ou nos desvencilharmos. Pelo contrário, todas as nossas bases educacionais – familiar e institucionais de todas as categorias – são para reforçar a manutenção desse arquivo como inviolável/imutável dos seus bastidores. Portanto, essa experiência a que estamos habituados a chamar de nossa, sequer um dia esteve contida em nós. A saber, experivivência não pode ser tomada como uma palavra solta no ar: “Nomear o que fazemos, em educação ou em qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Menos ainda experivivência deve ser compreendida como uma metodologia científica que “facilita” o trabalho docente como se fosse possível aplicar a “solução” alcançada com um sujeito de experivivência na prática a outros e outras tantos vários sujeitos diferentes. A experivivência como mecanismo de atuação docente, por exemplo, tem como princípio de que as histórias, memórias e vivências cotidianas dos corpos dos alunos e das alunas devem ser cruciais para a aplicação de conteúdos de experiências alheias a esses corpos.

É nesse tocante, por exemplo, que experivivência também é completo pano de fundo para as práticas da atualidade. Saibam que não quero nominá-las de práticas artísticas contemporâneas. Haja vista que estou descorporeificando essa ideia de história, memória e experiência, mas também passado que constitui o presente e que deverá constituir o futuro numa ordem cronológica em que não vivemos e menos ainda experimentamos em nossos corpos. Portanto, ao falar de experivivências *BioGeoCorpoGráficas* como condição para que se constituam os trabalhos acadêmicos que serão desenvolvidos *a partir* de corpos das diferenças, estou pensando exatamente em sujeitos, lugares, corpos e grafias que se constituem em tempo/espaço, memória/história, arquivo/identidades repletos desses. No entanto, sujeitos, lugares, corpos, grafias, tempo/espaço, memória/história, arquivo/identidades que os tempo e lugar da homogeneidade e hegemônico (da história e memória constituídas pela narrativa linear (da pré-histórica às chamadas da contemporaneidade)) nunca consideraram para constituírem-se como preenchidos e profundos de histórias e memórias hoje reconhecidamente coloniais. Logo, claramente, isto está posto contradizendo, também, à ideia anterior de que nosso tempo de *agoras* é raso e fugaz.

A diferença que ancora, sobremaneira, as “Experivivências *biogeográficas* fronteiriças como prática epistêmica descolonial” está direta e intrinsecamente ligada às vivências corpobiogeográficas.¹⁹ Logo, é impossível falar de experiência para esses corpos sem que eles à tenham vivido. Aquelas são, no máximo, fatos históricos de um passado remoto que, talvez, talvez, reforço, possamos ter nos corpos das exterioridades fronteiriças coisas melhores, piores e até iguais àquelas, mas que não são reconhecidos porque não somos corpos da experiência moderna.

O ato de experivivenciar não está diretamente relacionado ao ato de teorizar ou de tornar metodologicamente um conteúdo conhecido (informado), especialmente na América Latina, mais ainda no caso do Brasil em lugares como Mato Grosso do Sul que não desteriorizou-se para re-teorizar-nos (constituir um conhecimento) que seja a partir das nossas condições e situações fronteiriças da exterioridade. Mas, é lógico que a experivivência, de modo evidente, acaba por experienciar também um ato oposto ao de ensinar moderno (*repassar ensinamentos sobre (algo) a; doutrinar, lecionar. transmitir (experiência prática) a; instruir (alguém) sobre*) como se esse fosse vazio para evidenciar/encher uma intercoporeização (sensibilidade *biogeográfica*) da obra ou fazer por meio dos/nos corpos, lugares e narrativas nas culturas em que estão emergindo.

88

Isso, na mesma direção, acaba por escancarar que o ato de transmitir um conteúdo como superior entre culturas distintas, no método didático pedagógico tradicional, mas também artístico como ato de representação (modernista) não contemplam a experivivência porque estes privilegiam, por exemplo, domínios de línguas, raças, gêneros, fés, classes e a ciência, igualmente de técnica e das mesmas narrativas historiográfico-memorialísticas como dominâncias das suas conclusões. A experivivência, é, de modo veemente, a consciência da nossa sapiência: *meu eu-epistemológico* docente, dirigente, professor, professora, mestre e mediador, artista, pesquisador com os/as alunos e alunas e espectadores de conhecimentos diferentes nas escolas, museus, galerias entre outros espaços artísticos e educativos.

¹⁹ O título “Experivivências *biogeográficas* fronteiriças como prática epistêmica descolonial” refere-se ao título de um trabalho a ser publicado em JITSUMORI, Carlos Igor de Oliveira; NOLASCO, Edgar César; VALE, Fábio do. (Orgs.). **Pedagogias e práticas educacionais: ancoragens político-descoloniais contemporâneas** (2022).

Estou tratando, para pensar nas “Experivivências *biogeográficas* fronteiriças como prática epistêmica descolonial” para esses trabalhos artístico-acadêmicos, de corpos da arte, das culturas e produtores de conhecimentos (atuais, por exemplo) que não tiveram, têm ou terão lugar nas temporalidades modernas, pós-modernas, na nossa própria que agora nominam/nominamos de contemporaneidade e, pior, num futuro breve de 50 a 100 anos ou distante nos séculos por virem. Logo, “Experivivências *biogeográficas* fronteiriças como prática epistêmica descolonial” na produção artística, pedagógica e teórico-crítica emergem de corpos das exterioridades/fronteiras que emergem junto com a colonialidade/modernidade que são mantidos pela pós-modernidade/globalização. Corpos que ocupam lugar limitado pelas suas experivivências e experiências alheias, mas corpos que também vivem abertos às fronteiras alheias que acercam seus próprios limites e de vários outrem.

As experivivências sempre fizeram parte da história colonial/moderna/pós-moderna/globalizante. Entretanto, igualmente à possibilidade da descolonialidade desses corpos-experivivências foram arquivados pelos sistemas modernos/pós-modernos e ainda o são na contemporaneidade ao preferirem dizer que os nossos muitos tempos podem ser esvaziados do tempo passado graças aos nossos imediatismos e acessos a mais coisas. “O pensamento fronteiriço que conduz à opção de[s]colonial está se convertendo em uma forma de ser, pensar e fazer da sociedade política global (MIGNOLO, 2017, p. 29)²⁰ que emerge a partir desses corpos das diferenças com suas experivivências não consideradas.

Do mesmo modo, estou reconhecendo a possibilidade de que já havia a existência desse arquivo da descolonialidade que estamos desenterrando hoje do nosso lugar sob os escombros da colonialidade/modernidade desde o mundo antigo. Desde sempre. Mas, do mesmo jeito que tem a ideia de modernidade que foi constituída e que, segundo Enrique Dussel, deu-se no ano de 1492 em que o

²⁰ Não vou me ater especificamente agora a esta questão: “- A reocidentalização mediante a continuidade do projeto incompleto da modernidade ocidental. – A desocidentalização dentro dos limites da modernidade ocidental. – A de[s]colonialidade no surgimento de uma sociedade política global que se desprende da reocidentalização e da desocidentalização.” (MIGNOLO, 2017, p. 28). Pois, em situações anteriores (2019a; 2020a) nos **Anais da ANPAP** – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – já debati essas questões de modo mais aprofundado. Por ora, resta informar que a questão agora argumentada já emerge *a partir/de* um pensamento descolonizado em situAção fronteiriça.

Renascimento foi tornado luz sobre as supostas trevas da Idade Média, o seu marco inaugural como projeto de uma única/universalização da experiência, a descolonialidade/experivivência foi anulada para a manutenção daquelas (modernidade/pós-modernidade). Logo, a modernidade é o en-cobrimento das diferenças coloniais que, por conseguinte, encobrem toda e qualquer possibilidade de experivivência, estética, ética, política, corpo, fé, raça, classe, gênero, línguas, conhecimentos e também artístico-culturais alheios e diferentes.

3 – Arte/Modernismo brasileiro, Modernidade/Colonialidade, Descolonialidade e Criações *Biogeográficas*

Um cenário nada promissor se desenhou ao “Sul” do mundo nos meses com o avanço da COVID-19 (2020-2021). Desde que a pandemia foi deflagrada, o Brasil e alguns países do Continente – Estados Unidos e o México – contribuíram para que já no dia 12 de julho de 2020, como demonstrava o gráfico da OMS daquele dia (figura 3), as Américas se tornavam o epicentro da pandemia pela COVID-19. Com números quase três vezes maiores que a Europa, as Américas despontaram, claramente mais nesses países, por questões de desordens políticas e pela falta de atitudes de seus governantes contra a pandemia que relativizaram e desconsideraram-na, em várias situações, por exemplo: a inexistência de pandemia; a desqualificação dos discursos da OMS – Organização Mundial da Saúde; a defesa do não isolamento em vias de preferirem dar importância às suas economias em contrário às vidas dos outros; além de incentivarem o não uso de máscaras, de álcool em gel 70% ou de sequer lavar as mãos, dentre outras coisas, contrariando ações básicas de prevenção contra a expansão dos números de doentes e mortos hoje certamente alarmantes no Continente. Quer dizer, a situação de explosão da COVID-19 no Brasil e nesses outros países das Américas esteve ligada a descrença de governantes na realidade da pandemia.

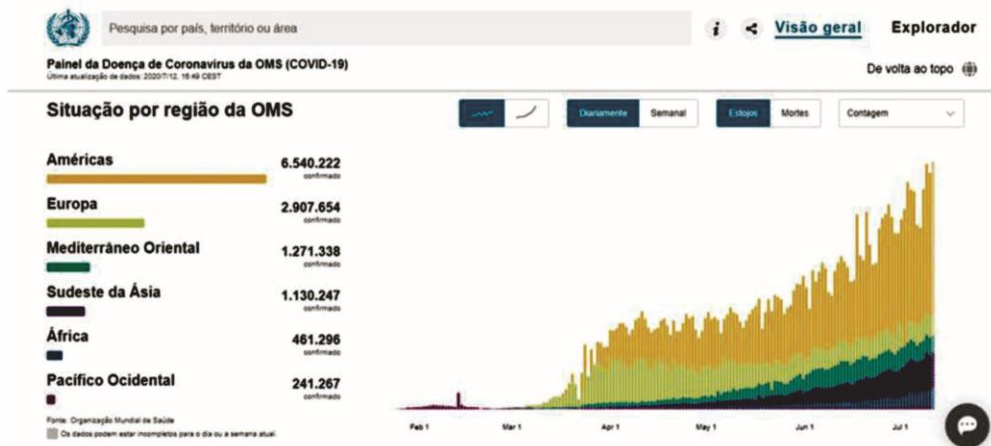


Figura 3 – Painel da Doença de Coronavírus da OMS (COVID-19), 2020. Imagem de divulgação, s/t. Fonte: Organização Mundial da Saúde. (OMS, 2020, on-line).

Assim como América constituiu-se como um anagrama de Iracema – quando da construção das Américas em vistas dos processos de colonização do século XVI em diante – em que viramos reflexos dos europeus nos espelhos dos nossos próprios colonizadores quando “des-cobertos”. Continuados no Brasil também pela perspectiva do Modernismo brasileiro de 1922 que re-forçou o continuísmo achando tê-lo interrompido. Hoje me parece que podemos constituir depois de tempos de pandemia no contexto Americano em pleno século XXI, com seus processos de colonialidades dos poderes imperantes, ainda segundo o gráfico (figura 3), COVID-19 como anagrama, no muito mau sentido, de CONVITE ou CONVIDE. Obviamente mantive aqui a grafia em caixa alta nos termos para aproximar ainda mais os prováveis anagramas, esses que estou pensando, ao nome da doença. Faço essa referência entre anagramas, na verdade de um modo claro, pelo simples fato de que continuamos reproduzindo coisas aprendidas e apreendidas dos colonizadores, devorando-os como quiseram/fizeram os modernistas brasileiros, para o bem ou para o mal: antes, no século XVI, dos europeus pelos processos de colonização (modernização), trazidos à baila em nosso contexto pela lógica do “sem cabeça, mas **com-tendo** corpo europeu”, agora por meio dos processos de colonialidades dos poderes (capitalistas, globalizantes) estadunidenses.

Logo, COVID-19 = a CONVITE = a CONVIDE, relacionando-os a processos criativos e à pandemia, bem como com a postura dos governantes

desses países em que a COVID-19 matou mais, são também um anagrama de CADÁVERES. Pois, um convite à morte era divulgado e exaltado o tempo todo e me pareceu que era possível perceber que, em determinadas situações, ainda que atualmente, as coisas têm se colocado a contragosto das pessoas, especialmente porque naquele contexto a cada dia morria mais gente e hoje vários corpos continuam de fora das artes. Ou seja, do Brasil ao México, nos Estados Unidos ou em outros Países de Continentes diferentes no planeta, em que os governantes optaram por não acreditar na pandemia, as pessoas estavam sendo levadas por meio de um “convite” indesejado e às avessas a morrerem pela simples falta de cuidados dos despresidentes (com sentido de uma presidência para a morte, por exemplo) com a pandemia. Hoje, é possível fazermos uma analogia, considerando que a arte também promove a morte à medida que se diz representada por perspectivas que privilegia semelhanças em detrimento de diferenças. Assim, à medida que esses governantes se descuidavam da proteção das vidas dos seus compatriotas, a fim de preservação das economias (BESSA-OLIVEIRA, 2020d), mais inclinada era a curva dos números de casos de morte pela doença, assim como o é o número de pessoas excluídas das artes quanto mais os editais privilegiam as semelhanças.

92

De certo modo, o mundo teve que parar de meados de dezembro de 2019 para cá. Se não parou, ao menos a grande maioria dos lugares freou as coisas que vinham acontecendo continuamente de forma naturalizada, em todos os sentidos das sociedades atuais, para repensar a continuidade após pandemia de tudo isso. Nesse sentido, por exemplo, no Brasil, desconsiderando a pendenga que se instalou entre Governo Federal e os muitos Governadores e Prefeitos brasileiros, esses últimos contra o primeiro em relação ao isolamento e/ou ao desisolamento, muitos profissionais ficaram dentro de suas casas desde o fatídico 16 de março de 2020 (BESSA-OLIVEIRA, 2020c)²¹. No caso da classe que me interessa mais agora, artistas, professores e pesquisadores das Artes, inscritos aqui como um sujeito “Artista, professor, pesquisador” (BESSA-OLIVEIRA, 2018), quero tratar dos processos artísticos criativos desse indivíduo triádico inseparável a fim de evidenciar que nem só de CADÁVER acerbamos nossa produção artística em tempos de COVID-19, mas fizemos dessas, ainda mais hoje, produções que se

²¹ Data do decreto, para a UEMS, por exemplo, da obrigatoriedade do trabalho remoto para evitar o contágio pela doença da COVID-19.

voltaram para os nossos corpos que ficaram naquele momento “dentro de casa” obrigatoriamente.

Já é possível dizer que não tratarei de uma criação divina, divinizada, divisada ou de uma arte que se consagrou endividada como o foram as produções construídas antes, durante e muitas das produções artísticas que foram realizadas após o Renascimento e/ou, em nosso caso específico, após o Modernismo brasileiro de 1922. Pois, vou preferir levar em consideração nessa circunstância, para formular minhas discussões e construções epistêmicas sobre processos criativos artísticos, uma produção artística que sequer esteja vinculada a qualquer ideia de constituição divina, mas também geoistórica (europeia/estadunidense, séculos XVI/XX, respectivamente). Ainda que sem também desconsiderar aquela produção que se diviniza – muitos artistas-professores-pesquisadores ainda mantêm essa relação com o sagrado para um fazer artístico. Mas vou preferir as produções que têm como princípio um labor de critério que considera o corpo *biogeográfico* enquanto receptáculo das ações do mundo colonial e das colonialidades dos poderes – as que acercaram, acercam e que continuam acercando o corpo da diferença após a pandemia, ainda, com técnicas, modelos e padrões como forma de construção processual artística. Obviamente, falo de um corpo que não está circunscrito exclusivamente ao espírito, menos ainda estará restrito ao objeto abstrato do fazer artístico, mas, antes disso tudo, considero o corpo como organismo vivo que sofre, sente, vive, morre, toca e é tocado por tudo – já que falamos de pandemia e de histórias das artes – e que também está se realizando de um modo ou de outro porque tem experivivências que o atrave(r)ssam.²²

Vou priorizar não vincular minha reflexão a divinização, portanto, nem ao sagrado e nem ao profano, nem às histórias hegemônicas e nem à noção de histórias populares, menos ainda aos passados e memórias que não experivivenciamos. Ambos aqui são prejudiciais, pois ressaltam continuidades indesejadas. O primeiro porque vinculou e sempre vincula a arte às ideias de serventia ou de subversão baratas ao sagrado para produção, pesquisa ou ensino

²² Estou me baseando em uma perspectiva que, ainda em pleno século XXI, tem que fazer evidenciar que o corpo que atrave(r)ssa fronteiras é o único capaz de viver a plenitude dos gêneros na arte, na cultura e na produção de conhecimentos por meio da Educação, da produção e da sua própria cultura em contato com os diferentes e suas especificidades.

das Artes formais. Já o segundo porque está ligado na atualidade teórico-crítica tradicional à noção de que uma arte subversiva, profana, em sentidos religiosos, a *priori*, estaria para uma ideia de arte liberta, desvinculada das políticas de manutenção e/ou exclusão do sistema das Artes formais, quando na verdade sabemos muito bem que não é bem por aí que a arte chamada informal transita (Cf. BESSA-OLIVEIRA, 2020b). Mas, de algum modo, até os fazeres artísticos podem sim estarem vinculados a um ou outro (sagrado ou profano, histórias e memórias históricas e populares) como processos para criações artísticas. Entretanto, quero a independência reflexiva para não haver uma fetichização, compreendida por parte do leitor, desse ou daquele (bendito ou malquisto) interferindo em meu ponto de vista epistemológico investigativo para não refletir nos trabalhos que emergirão considerando esta reflexão.

Quando um sistema político chega ao poder central, geopolítica, econômica e militarmente, diviniza-se: “— Ave Cesar!” — declaravam os gladiadores no circo antes de morrer. “Os espanhóis imolam a seu deus que é o ouro, grande quantidade de índios”, dizia-se no século XVI na América Latina. “Gott ist mit uns” estava escrito na cruz suástica da Alemanha nazista. “We trust in God”, escreve-se no dólar (que além disso tem uma Trindade desenhada, o olho da divina sabedoria e muitos outros sinais fetichizantes). A doutrina na “segurança nacional” que a CIA propõe é afirmada no Brasil como defesa da civilização ocidental e cristã. É em nome da matéria – diante da qual Holbach, Engels e até Goethe tinham sagrado respeito – que reina mais de uma burocracia. (Deve-se sublinhar que entre a Matéria como totalidade e a Idéia não há nenhuma diferença prática ou ontológica; sua lógica e sua divindade são as mesmas). Uma vez divinizado, quem pode atrever-se a blasfemar irreverentemente contra a dignidade do Estado absoluto, *Leviathan* na terra, diria Hobbes? (DUSSEL, 1982, p. 103-104).

É clara também a divinização como meio de controle das subjetividades e dos corpos das diferenças na cultura ocidental (latina). Mais especificamente no caso do Brasil, a celebração da primeira missa registrada em pintura homônima que – *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles (figura 4), *quadro exposto pela primeira vez no Salão de Paris em 1861* – já retratava o controle dos cristãos sobre os corpos e das subjetividades “pagãs” dos indígenas desde 1500 divinizando imagens “brancas”. Entretanto, como a questão não parou ali, pois até hoje se vê que se diviniza/fetichiza o Sagrado (a alma) em detrimento do corpo (matéria) quando ainda ressalta-se que “No dia 26 de abril de 1500, Frei Henrique, com mais alguns padres, presidiu a primeira Missa celebrada no Ilhéu da Cora (*sic*) Vermelha, na Bahia. Ali, pela primeira vez, foi anunciado o Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo e, pela primeira vez, Jesus se tornou presente pela

Eucaristia neste país” (SANTOS, 2020, on-line). Do mesmo modo, a cristianização é divinizada, de modo muito claro, por meio de políticas partidárias que fetichizam Deus (como as atuais do Governo Federal que coloca “Deus acima de todos”) quando na verdade deveria ter, uma que fosse, política de saúde pública efetiva para preservar (corpos) vidas que morrem pela COVID-19 sendo ou não cristãos.



Figura 4 – Primeira Missa no Brasil, 1860. Victor Meirelles, óleo sobre tela, 268.00 cm x 356.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Reprodução fotográfica Lula Rodrigues. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. (2020, on-line).

Do mesmo modo, podemos dizer que ainda na atualidade do século XXI continuamos fetichizando um passado e uma memória que não vivemos. Essas, por suas vezes, só vêm átona porque a crítica, a pedagogia e até o fazer artísticos, no caso do Modernismo de 1922, por exemplo, as fazem voltar às memórias e histórias da atualidade como se fossem nossas representações identitárias por meio de um reforço (como se fosse negação) da tradição que se pretendeu universal pela exclusão das diferenças. Logo, fazem-se uma contraditória negação da tradição a fim de, na verdade, reforçar sua existência nos presentes, para os futuros como se essa fosse nossa a fim de nos fazer sentirmo-nos pertencentes.

Quando, na verdade, devoramos e fizemos digestão indigesta da tradição que nunca promoveu pertencimento aos corpos das exterioridades. Igualmente a quase tudo “nosso” que foi construído pela im-pressão do outro em nós que se constituiu como o nosso próprio Eu, o

Fetichismo vem do português *feitiço* (de raiz latina *facere*, fazer, é o fato, de onde deriva igualmente feitiço) e significa o feito pela mão dos homens, mas que pretende aparecer como divino, absoluto, digno de culto; fascinante, tremendo, diante do qual se treme de espanto, terror, admiração; Ora, todo sistema tende a fetichizar-se, totalizar-se, absolutizar-se. (DUSSEL, 1982, p. 103).

É nesse tocante que nos cabem perguntas: “Mas seria possível à percepção humana olhar uma tela pintada sem fazer, a partir dela, nenhuma associação com as bagagens da história pessoal, da memória, **sem a associação que todos nós produzimos com as questões da vida?**” (CANTON, 2009a, p. 22, grifos meus). E, igualmente, como associar questões históricas e memorialísticas a uma imagem de uma tela, a uma cena de um espetáculo, com algum corpo da interioridade moderna/pós-moderna sem tê-las vivido, pior, que não seja por um simples fetichismo ao passado e memória de outros que você tanto deseja/inveja ser?

Portanto, a arte também sempre esteve muito acercada do divino, da divinização, do profano ou do fetichismo para constituir-se enquanto tal até quando precisava demonstrar controle sobre os corpos das diferenças. Assim, é importante dizer que a discussão epistêmica que se acercou de uma ontologia fetichista (histórico modernista, por exemplo) para pensar inclusive a arte, mas também o mundo das coisas e das pessoas nas periferias, não me é aqui necessariamente útil à medida que me valho de uma construção epistemológica de processos criativos, mas também de arte, de cultura e de conhecimentos que emergem de corpos da exterioridade e que se baseiam nas “transontologias” (DUSSEL, 1982) ou na “sociogênese” de Franz Fanon que “[...] incorpora tudo: desprendimento, pensamento fronteiro e desobediência epistêmica; desprendimento das opções filogenéticas e ontogenéticas, da dicotomia do pensamento territorial moderno” (MIGNOLO, 2017, p. 21-22). Logo, penso em processos criativos das sensibilidades *biogecorpoográficas* que emergem de corpos que viveram um contexto de pandemia e vivem a exterioridade à história da arte brasileira Modernista de 1922 contrários aos fetichismos e divinismos na arte que, por exemplo, controlaram corpos “pagãos”; encarceraram corpos profanos ou que se sentem no direito de ainda hoje julgar os corpos não classificáveis (pretos, pobres, mulheres, trans, entre muitos outros) dentro dos

padrões de arte, de cultura e de ciência por vias das categorias coloniais de gênero, raça, classe, fé cristã, línguas oficiais ocidentais e/ou pela ciência cartesiana. Por conseguinte, continuam sendo corpos sob-controle dos projetos de arte moderno, pós-moderno e até o chamado contemporâneo na atualidade.

O antifetichismo, noção negativa que quer velar intencionalmente sua infinita afirmação metafísica, é a garantia da perene dialética da história, da destotalização que a libertação produz em todo sistema fossilizado. O ateísmo do sistema vigente é a condição da práxis inovadora, procriadora, libertadora. (DUSSEL, 1982, p. 103).

Assim, nem o Salvador, nem Deus, nem ouro, menos ainda a *cruz suástica da Alemanha nazista* ou a *Trindade desenhada, o olho da divina sabedoria*, elementos fetichistas e *fetichizantes*, ou os nossos elementos simbólicos oficiais da cultura brasileira agora, também usados como marcas do modernismo de 1922, com as políticas de descaso e de opressão vigentes, que foram tornados fetiches ideológicos, comporão ou estarão compondo os processos criativos em artes que discuto neste texto.

Pois, de modo lógico, priorizarei para além da ontologia de *ser e tempo* heideggeriana, da fenomenologia hegeliana ou ainda da noção de “fé nacional” kantiana que, ambas, se sustentam e se autossustentam, uma perspectiva hegemônica na outra, faz muito tempo, para fazer prevalecer uma arte histórica, produzida por um padrão de indivíduo *humanitas* e pior, exclusivamente localizada em contextos geográficos específicos. E esta especificidade, tendo em vista o Modernismo brasileiro, sequer contemplou as artes dos lugares alheios aos Sistemas das artes sem que aqueles fossem tratados, no máximo, como exóticos e/ou exorbitantes a ponto de re-tratar o homem com pouca cabeça (inteligência) e muito corpo para ainda satisfazer ao fetiche europeu.

Portanto, não priorizaremos tratar de técnicas de artes visuais, por exemplo, porque essas estão certamente muito assentadas nessa lógica ontofenomenológica de salvação nacional de Uma História, Um Corpo, Uma Geografia específicos grafados com iniciais sempre maiúsculas para se diferenciarem daqueles que produzem com os próprios corpos nas exterioridades. Logo, a nosso pergunta-base, para a confecção desses trabalhos, deve ser: em que lugar eu estou na produção que se diz me representar? Nesse sentido, portanto, se você se vê representado pelo corpo do outro, que é o mesmo que te diz ser outro, tudo bem siga sua vida. No entanto, se a diferença contempla seu corpo e sua mente é preciso se perguntar em que medida a representação do todo feita me contempla

ainda na atualidade? Desses corpos, obviamente, estou falando daqueles que produzem en-cravados nas fronteiras como espaços epistêmicos de arte, de cultura e de produção de conhecimentos.

Igualmente, não me interessam nesses processos criativos em desenvolvimento formas e fórmulas absolutas ou obsoletas que definiram que esse ou aquele suporte é melhor ou pior, mais ou menos apropriado, ideal ou não. Prefiro que o artista lide com o que ele menos domina para fazer evidenciar, por exemplo, o que foi descartado como artesanaria. Igualmente, minha abordagem não se delimitará de uma perspectiva de criação que visa à mercantilização, globalizante, como lógica de sobreviver ao sistema mercadológico das Artes. Não temos, como já dito, nenhuma pretensão estatal com os trabalhos que emergirão desta prática desenvolvida de modo coletivo e colaborativo, mas cada um com seu corpo presente em seu próprio trabalho. É nesse sentido, por exemplo, que ex-por-se é condição fundamental em todo o processo: das construções das ideias à finalização do projeto o corpo *biogeocorpográfico* tem que estar em evidência no trabalho. **E aviso aos desavisados: isso não se trata de colonialidade, mas de epistemologia descolonial que também é sistematizada/organizada a partir de pretensas que não são modernas e por isso não visam encaixar os trabalhos artísticos em lugar algum para além de seus próprios corpos, ainda que vinculados à lógica ignorante da modernidade em que entende a descolonialidade como baderna, algazarra ou falta de sistema e coisa para lidar e oportunizar preguiçosos a terem mais para continuar suas sobrevivências inúteis no mundo.**

98

Pois, de modo muito íntimo as obras e artistas que se vincularam no passado histórico às igrejas cristãs ou aos grandes patrocinadores mecênicos das artes, as instituições daquele sistema da arte imperante – um se escondendo ancorando-se no outro, agora, do século XX para cá, grande parte das produções não estiveram e ainda não estão muito preocupadas com os sistemas *biogeográficos* de arte. Logo, da chamada Arte Moderna até as produções acercadas da nomenclatura de Arte Contemporânea, muitos artistas, críticos, teóricos, professores, historiadores, galeristas, museólogos, *marchands*, entre outros profissionais do Sistema das Artes atual – incluindo indivíduos do sexo feminino –, numa grande maioria, fizeram dos fazeres artísticos uma dura corrente inquebrável (armadura) de políticas que se beneficiaram de/dos (mesmos) discursos “diferentes”: ora políticos, ora religiosos, ora profanos, ora sagrados, ora locais, ora globais, de nacionalização, de internacionalização, de continuísmos, de canibalismos, de

rupturas, devorações, comunismos, capitalismo e de muitas outras coisas para manterem-se dentro dos circuitos artísticos estabelecidos pelo próprio Sistema que esses alimentam (Cf. BESSA-OLIVEIRA, 2020e).

Descontinuar aqui é a ideia primordial, em se tratando de processos criativos, e se refere à lógica de que aquele “des-ocidentalizar” (GÓMEZ, 2014) não continua a “re-ocidentalização” (GÓMEZ, 2014), mas que ambos ainda não o são uma descolonização da colonialidade, como se busca com esta reflexão, nos processos da arte brasileira que continuam nas Academias sendo ensinados nos moldes modernos de produção artística, por exemplo. A lógica da noção moderna e pós-moderna de ruptura ainda o são, na minha concepção de pensar descolonialmente artes e processos, nestas duas noções colocadas (a re-ocidentalização e a des-ocidentalização, mas também no pensamento contemporâneo de muitos que dizem romper com ambos), a continuação de mais do mesmo.

Pois, romper não quer dizer mudar paradigmas. É apenas provocar uma “leve” quebra da linha contínua (na historiográfica), mas sem desviar o caminho daquela por meio de um pensamento *outro* (processos e artes *biogeográficos*) que modifica trajetórias impostas, reconhecendo histórias locais, desfazendo aquela como linear. Enquanto que na lógica de desrazão descolonial que tenho construído, aqui ou em outros projetos (pesquisas, artísticos e pedagógicos), a reflexão propõe uma “disrupción/desrupção” (Cf. MIGNOLO, 2003) da iniciação moderna (europeia séc. XVI) ou da continuidade pós-moderna (estadunidense séc. XX) por meio de mudar a consciência para *aprendendo a desaprender para reaprender* na contemporaneidade da nossa atualidade (séc. XXI) em todos os lugares agora afetados pelas atrocidades políticas, doenças, economias ou não a fazer uma arte que é, sente e sabe o seu fazer *biogeocorpográfico*.

Considerando esses corpos artísticos, docentes e de pesquisadores que faço abordagens de seus projetos processuais nesta reflexão, esses terão suas histórias *biogeográficas* reconhecidas e ex-postas, ainda que considerando a dificuldade do isolamento no contexto de pandemia, como foram observados, para melhor relacionar seus processos às suas vidas e trabalhos poÉTICOS. Pois, certamente, como todos e todas estavam isolados obrigatoriamente – já que eram professores e professoras – cada vida foi o ponto de partida de construção dos trabalhos artísticos. Desse modo, os processos criativos artísticos de professoras, artistas e

pesquisadores deram resultados artísticos que também dividem experiências de outras e outros vários indivíduos que igualmente estiveram obrigados a ficar em suas casas. Logo, referiam-se na situação obrigatória de termos que ficar *dentrode casa* e preocupados com os outros, mas sem ir para as casas de pessoas que amamos, por exemplo, quando os queremos como processos e obras artísticas acessíveis e sensíveis às diferenças locais (BESSA-OLIVEIRA, 2020c) para diferentes sujeitos *biogeocorpográficos*. Caso dos trabalhos em evidência a partir deste laboratório artístico, vamos dizer assim, que poderão, ou até não, dialogar com outros corpos das diferenças alheios a todo este processo que estamos vivendo. De certo modo, as “paisagens *biográficas*” (BESSA-OLIVEIRA, 2018a) de uns podem complementar as imagens *biogeocorpográficas* de outras e outros indivíduos e ambas serão contribuições – nas idas e vindas entre experiências – das paisagens *biogeográficas* próprias e alheias que igualmente estão experienciando situações em que nos permitem voltar-nos para nós mesmos enquanto sujeitos que vivem a diferença social a fim de respeitar o direito do outro em prol de si e das vidas dos outros.

O primeiro dos trabalhos aqui ilustrando as questões é o desenho na figura 5 nomeado de “Desenho de borboleta em processo(s)” da artista, professora, pesquisadora Kelly Queiroz cedido por email – em 11 de jul. de 2020 às 10h56min – onde escreveu: “Bom dia professor, Não sei bem se era isso que o senhor queria, mas, aí **algumas das minhas produções na quarentena RS Abraços**” (grifos meus). O trabalho é um processo não pela construção desse desenho, mas certamente pelo momento de investigação que a pesquisadora atravessava estando prestes a defender sua dissertação de mestrado. Ali é evidente, ao menos para mim, uma relação dialética clara entre vida e morte, mas que resulta mais em vida do que na morte em si. A hibernação (isolamento) das lagartas que, antes do encasulamento, “Para sobreviver às condições desfavoráveis do ambiente, como a seca no Cerrado, as lagartas do girassol – que posteriormente se tornarão borboletas de cor preta e laranja – entram em um processo de hibernação, chamado tecnicamente de diapausa” (LOPES, 2014, on-line) também para se protegerem da “morte”. Porém, pensando na relação vida e morte, da lagarta e da borboleta, lembramos-nos do encasular da primeira para tornar-se a segunda. Processos da sapiência da Natureza, tanto o de diapausa quanto o de encasular, que trabalham pela vida e nunca pela morte dos entes queridos ou não, uns para os outros. Caso contrário das (des)políticas – que não deixam de ser uma alta política organizada, só que para a morte – que preferem economias em

detrimentos de vidas de pessoas que morreram de COVID-19 nos anos de 2019 e 2021 no Brasil que se diz patriota.



Figura 5 – Desenho de borboleta em processo(s), 2020. Kelly Queiroz (@Kellyquei). Técnica a caneta sobre papel, s/t. Kelly Queiroz, fotocelular, 14.00 cm x 8.00 cm. Fonte: Acervo Pessoal da autora.

ALGUMAS CONCLUSÕES ANALÍTICAS de arte, cultura e conhecimentos

BioGeoCorpoGráficos

“As produções artísticas e culturais de lugares “sem” história e “memória”, na contemporaneidade, vêm, cada vez mais, tendo suas interioridades artísticas, culturais e de conhecimentos postas à exterioridade moderna de arte, cultura e conhecimentos; aquela que está posta e que é reconhecida como suposta história, memória e lugar geográfico privilegiados. Seja porque as produções artísticas não europeias e/ou estadunidenses não correspondem aos modelos desses; sejam então porque as produções artísticas, de modo quase geral, estão tendo edificadas, em seus contextos de exterioridades,

barras/fronteiras que as impedem a livre circulação e o direito daquelas de terem voz e vez!” (BESSA-OLIVEIRA, 2018b, p. 103).

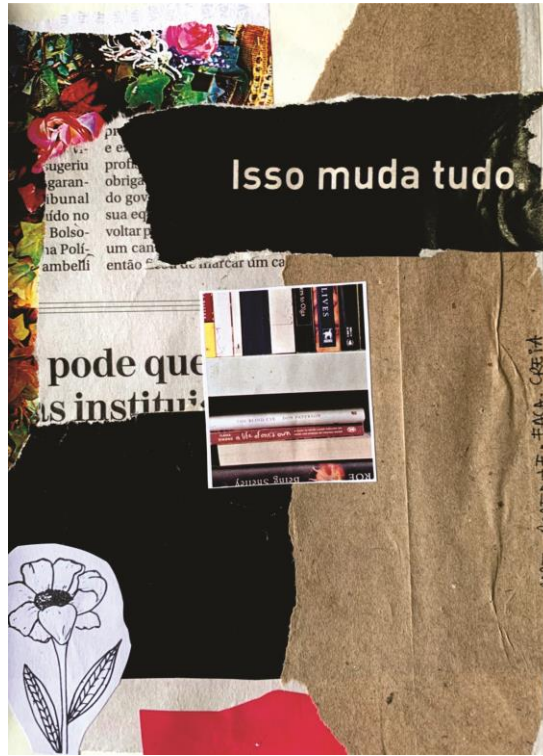


Figura 6 - Desenho de borboleta em processo(s), 2020. Kelly Queiroz (@Kellyquei). Técnica caneta a caneta sobre papel, s/t. Kelly Queiroz, fotocelular, 14.00 cm x 8.00 cm. Fonte: Acervo Pessoal da autora.

O desenho da Kelly (na **figura 5**) mostrou a leveza da borboleta em processo(s) ainda que já não mais em metamorfose de ter sido lagarta. Mas em metamorfose em processo de investigação que fortemente mostra a construção de conhecimentos dela (artista, professora, pesquisadora), não por tomar para si as leituras feitas – como se a borboleta quisesse ser a lagarta ou vice-versa –, mas para a construção do seu próprio conhecimento ao metamorfosear o conhecimento produzido por outros sem fazer desse conhecimento produzido mais importante do que o conhecimento que passa pelo e emerge do seu próprio *biogeocorpográfico*.

Também é sintomática desta discussão agora analítico-conclusiva a colagem da **figura 6** –“Des-colagem ‘Isso muda tudo.’” – em que a autora usou de recortes

de revistas para construir seu trabalho artístico, mas, é claro, colagem de textos para construir seu outro texto da pesquisa de dissertação que, no último “**II PRÊMIO TAL-PG-UEMS-2022 – Prêmio Talentos em Pós-graduação – UEMS**, acaba de receber no dia 08 de novembro pela sua pesquisa a menção honrosa. Estou priorizando esta relação da vida artística da autora com a vida-artística-pesquisadora dela para relacionar processo criativo artístico com os resultados – as obras artísticas e investigativas – que ela consolida do seu momento de isolamento ou *algumas das produções na quarentena*. Pois, como se lê no mesmo trabalho da figura 6: “AME. ACREDITE. FAÇA. CREA” são palavras que muito bem relacionaram-se com a vida-crença da artista, mas também com a situação de pandemia que enfrentamos e que, para mudar, a saída é, de certo modo, no Ocidente, a crença sem fetiche como já vimos.

Essas últimas questões ressaltam a importância dos procedimentos também adotados nesta disciplina de Artes Visuais desde que a assumi como professor titular em 2015. Logo, qual seja, a elaboração, a partir de aulas, leituras, vídeos, entre outros aspectos ofertados durante as aulas – conversas, diálogos, etc – de projetos teórico-críticos baseados nesses para, somente em seguida, executarem a elaboração do projeto artístico-plástico como resultado de todas as pesquisas. Ainda, é fundamental argumentar desta importância considerando que as pesquisas, além de estarem atrave(r)ssadas pelos corpos, estão, de modo muito evidente, discutindo questões de arte, cultura e conhecimentos originados em lugares longínquos a seus corpos, bem tratando de aspectos intrínsecos aos seus corpos, espaços e narrativas *biogeográficas*.

Os homens distantes, os que têm perspectiva da fronteira para o centro, os que devem definir-se diante do homem já feito e diante de seus irmãos bárbaros, novos, os que esperam porque ainda estão fora, estes homens têm a mente límpida para pensar a realidade. Nada têm que ocultar. Como teriam de ocultar a dominação se a sofrem? (DUSSEL, 1982, p. 10).

Na cultura contemporânea da arte, corpo e mente são igualmente salvação e pecado (daqueles que são cooptados ou daqueles que se desvinculam), criação e cópiação (para aqueles que se deixam cooptar), solução, dúvida e dívida (para todos que querem dos sistemas participar) – mantendo os mesmos binarismos entre o que é ou o que não pode ser arte. As consequências que silenciaram e fizeram dos corpos das diferenças sujeitos impossibilitados de compor parte do diálogo entre centro e periferia, interioridades e exterioridades, por exemplo, estiveram até hoje impondo a esses corpos o lugar de objetos de manobras nas

mãos do Sistema ao seu bel prazer. Haja vista a arte do Modernismo Brasileiro que não representa ainda hoje – ancorado nos discursos sistêmicos da arte – as diversidades brasileiras e, não porque eles não puderam, mas porque a representação do todo é sempre faltosa. Mas o Sistema ainda reconhecer que aquele representa o todo é um dos atos mais falhos da crítica e teoria das artes brasileiras.

O Universo da Arte ainda é binário – preservam-se almas – cristianismo – e perdem-se corpos – profanação; se salva a economia – despolíticas com políticas de mortes – e perdem-se vidas – COVID-19. Ainda se descorporifica a arte para poder dizer que é arte com corpo – porque os corpos representados nas artes ainda é um corpo padrão, quase nunca os *biogeocorpográficos* das diferenças. E, na lógica das políticas dos desgovernantes das Américas, a *doutrina na “segurança nacional” que a CIA propõe é afirmada no Brasil como defesa da civilização ocidental e cristã* que hoje (2020-2021) morreu de COVID-19 porque tem militar onde deveria haver médico. Até hoje no Brasil vê-se que se diviniza/fetichiza o Sagrado (a alma) em detrimento do corpo (matéria) porque este último salva-se para o prazer da carne e do trabalho dos dominadores.

Uma vez divinizado, quem pode atrever-se a blasfemar irreverentemente contra a dignidade do Estado absoluto? O alter ego Divino de ser Militar neste País, mais que nunca, divinizado pelo próprio Poder Executivo, é que o fetiche militar se achava tão absoluto que esse se dá o direito de ter poder para pisar no pescoço do seu semelhante, matá-lo e ficar impune, simplesmente porque são corpos para quem essas tradições fetichistas militares são alheias e com elas também não se importam. “Ora, todo sistema tende a fetichizar-se, totalizar-se, absolutizar-se” (DUSSEL, 1982, p. 103). E o Sistema da Arte não é diferente: é um fetiche/divino ainda hoje de muitos artistas, professores e pesquisadores – grassados – desgraçados na especialização que lhes demandou a dívida eterna com a institucionalização.

104

Referências

ADAMISKI, Eleida da Silva Arce; SILVA, Lucimara Nascimento da; VALVERDE, Luiz Henrique Ortelhado; JUNIOR, Marcos Vinicius Campelo. (Orgs.). **Diário das eletivas:** experiências no ensino fundamental. Mato Grosso do Sul (Estado). Secretaria de Estado de Educação. Campo Grande: SED, 2022.

BARRETO, Adeline Silva; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “Pesquisa(s) em Arte(s) – pensando processos investigativos na UEMS”. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Org.). **NAV(r)E – Pesquisa e Produção de Conhecimento em Arte na Universidade**: artista, professor, pesquisador. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018, p. 37-48.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. QUAL SERÁ O PASSADO DA ARTE CONTEMPORÂNEA DAQUI 50 OU 100 ANOS?: TEMPORALIDADE NA ARTE OCIDENTAL.. In: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Anais...Fortaleza(CE) IFCE, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/649442-QUAL-SERA-O-PASSADO-DA-ARTE-CONTEMPORANEA-DAQUI-50-OU-100-ANOS--TEMPORALIDADE-NA-ARTE-OCIDENTAL>. Acesso em: 07/12/2023.

BESSA-OLIVEIRA, MA. **Ciência e Arte como saberes e saberes como arte e ciência: a natureza dos saberes descolonizados**. **SciELO Preprints**, 2023a. DOI: 10.1590/SciELOPreprints.6491. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/6491>. Acesso em: 7 nov. 2023.

BESSA-OLIVEIRA, MA. **Arte. Natureza. Corpo. Biogeocorpografias de vidas e do mundo**. **SciELO Preprints**, 2023b. DOI: 10.1590/SciELOPreprints.6492. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/6492>. Acesso em: 7 nov. 2023.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Os estudos comparativos não são pensamento descolonizado: arte, cultura e produção de conhecimentos biogeográficos fronteiriços. **Ñemityrã**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 51–67, 2021. DOI: 10.47133/NEMITYRA2021200A5. Disponível em: <https://revistascientificas.una.py/index.php/nemityra/article/view/2464>. Acesso em: 18 ago. 2022.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “SILVIANO SANTIAGO/ABAPORU: “homem que come gente””. In: NOLASCO, Edgar César; MEDEIROS, Pedro Henrique Alves de; (Orgs.). **Um livro para Silviano Santiago**: entre-lugares críticos e literários. 1. ed.. Campinas, SP: Pontes Editores. 2020, p. 177-202.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Arte Biogeográfica, Processos Criativos & a Covid-19**. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020a.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Artevírus, Arte de Dentro de Casa & a Covid-19**. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020b.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Educação, Tecnocolonialidade, Docência Remota & a Covid-19**. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020c.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. O Corpo e a Geopolítica da Tecnocolonização, Tecnocolonialidade do Corpo na Arte, na Cultura e na Educação! (1ª Parte). **Artigo apresentado no II Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas**, na modalidade online, 2020. Foz do Iguaçu, PR, Online, 22 a 26 de junho, p. 1-21, 2020d. (Texto acervo do autor).

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. A arte do Barroco já era Moderna, sem ser continuísmo e sem precisar comer gente!. Comunicação apresentada no **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – On-line**, 29, Dispersões, Cidade de Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2020e. p. 1-16.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. PEDAGOGIAS da *diversalidade*. **Cadernos de estudos culturais** – Pedagogias Descoloniais, Campo Grande, MS, v. 1, jan./jun. 2019, p. 61-85. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/9691>. Acesso em: 12 Mar 2022.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “Artista, professor, pesquisador: uma matéria em questão nas artes”. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Org.). **NAV(r)E – Pesquisa e produção de conhecimento em Arte na Universidade**: artista, professor, pesquisador. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018, p. 255-266.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Paisagens Biográficas pós-coloniais**: retratos da cultura local Sul-mato-grossense. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018a.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. BIOGEOGRAFIAS ARTÍSTICAS COMO EXTERIORIDADE DOS FAZERES – *corpos latinos fronteiriços*. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Exterioridade dos Saberes – NECC 10 anos, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 2. n. 20. p. 101-140, jan.-jun., 2018b. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7772/5589> – acessado em: 08 nov. 2022.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “**BIOGEOGRAFIAS DESCOLONIAIS FRONTEIRIÇA**: perspectiva teórica em Artes no século XXI”. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Ocidente/Oriente: migrações, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 9. n. 18. p. 87-106, jan.-jun., 2017. Disponível em: <http://seer.ufms.br/ojs/index.php/cadec/article/view/5687/4233> – acessado em: 08 nov. 2022.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Pesquisa em Artes a partir de uma perspectiva *Biogeográfica* e Paisagens Visuais. **Revista Científica FAP**. Curitiba. v.14, n.1. jan./jun. p. 23-46, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1071/1196> – acessado em: 19 de julho de 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação**. Publicação de: ANPEd – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Área: Ciências Humanas. Versão impressa ISSN: 1413-2478 Versão on-line ISSN: 1809-449X, Jan/Fev/Mar/Abr 2002; Nº 19, p. 21-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 abr 2022.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CANTON, Katia. **Narrativas Enviadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

DUSSEL, Enrique. Aula Inaugural UFSC – Enrique Dussel – Para uma Estética da Libertação. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IPpUv25XpM>. Transmitido ao vivo em 18 de abr. de 2022. Acesso em: 18 abr. 2022.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt**. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique D.. **Filosofia na América Latina**. Filosofia da libertação. Tradução Luiz João Gaio. São Paulo: Edições Loyola; Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 1982.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Introducción: trayectorias de la opción estética descolonial. In: GOMEZ, Pedro Pablo. (*et.al.*). **Arte y estética en la encrucijada descolonial II**. Compilado por Pedro Pablo Gomez. 1ª ed.. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 11-30. (El desprendimiento/Walter Mignolo).

MIGNOLO, Walter D.. Desafios decoloniais hoje. Tradução de Marcos de Jesus Oliveira. **Revista Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, PR. V.1, n.1, 2017, p. 12-32. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 27 jul. 2022.

MIGNOLO, Walter D.. Prefacio a la edición castellana «Un paradigma outro»: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In: _____. **Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Traducción de Juanmari Madariaga, Cristina Vega Solís. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2003, p. 19-60.

NOLASCO, Edgar César; ROJAS, Francine Carla de Salles Cunha. (Orgs.). **Experivências Criativas e Teóricas: teorização em tempos pandêmicos**. Campo Grande, MS: Life Editora, 2022.

OMS – Organização Mundial da Saúde. **Painel da Doença de Coronavírus da OMS (COVID-19)**. Última atualização de dados: 2020/7/12, 16:49 CEST. Disponível em: <https://covid19.who.int/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

PRIMEIRA Missa no Brasil. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 15 Jul. 2020.

SANTOS, Uélisson. A Primeira Missa no Brasil. **CANÇÃO NOVA – Santuário do Pai das Misericórdias**. TERÇA-FEIRA, 25 DE ABRIL DE 2017, 9H20. Disponível em: <https://santuario.cancaonova.com/artigos-religiosos/primeira-missa-no-brasil/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Artigo Recebido em: 18 de setembro de 2023

Artigo Aprovado em: 26 de outubro de 2023.