



O MUNDO A PARTIR DE *FRONTERAS* DO FIM DO MUNDO – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – teoria da arte descolonial¹

Marcos Antônio Bessa-Oliveira² & Marina Maura de Oliveira
Noronha³

La cuestion de la frontera, el significado de la frontera para quienes moran en su exterioridade. ¿Como, quen, que? (MIGNOLO)

Na estrada acelero e não penso em parar
Na BM ou na Fuca, o importante é chegar
No som AC DC e Tribo de Jah
Respeitando os rockstar e os cantor de bar
Afinal é tudo igual, o que muda é o lugar. (NXZERO)

¹ Este ensaio está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPP/UEMS intitulado “Arte e Cultura na *Frontera*: “Paisagens” Artísticas em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses”.

² Marcos Antônio Bessa-Oliveira é professor da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Campo Grande. É líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas (UEMS/CNPq); é membro dos Grupos de Pesquisa NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados (UFMS/CNPq) e Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (UNICAMP/CNPq).

³ Marina Maura de Oliveira Noronha é graduanda do curso de Artes Cênicas da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e membro do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas (UEMS/CNPq); é membro do Grupo de Pesquisa NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados (UFMS/CNPq). A autora vem esboçando os primeiros passos em um Projeto de Pesquisa que investiga a dança, a performance, poética artística e a plasticidade visual, a partir do Grupo Ginga Cia de Dança – especialmente no espetáculo *Cultura Bovina?* – sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Antônio Bessa-Oliveira, vinculada o NAV(r)E que é intitulado “**GINGA CIA DE DANÇA: A BOVINOCULTURA SENDO (re)VERIFICADA QUASE 40 ANOS DEPOIS**”.

Tanto las representaciones-de-poder como el poder-de-la-representación son el campo de batalla en el que se libran las pugnas interpretativas que atraviesan a la cultura y se desatan en torno a sus construcciones hegemónicas. (RICHARD)

O título do ensaio — **O MUNDO A PARTIR DE FRONTERAS DO FIM DO MUNDO – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – teoria da arte descolonial**

— adverte tratar-se diretamente de uma discussão que emerge de fronteiras. Ou melhor dizendo, é uma formulação teórico-crítica que está diretamente ligada à ideia de pensar as *fronteras* artístico-culturais entre os *loci* Brasil/Paraguai/Bolívia que estabelece uma formulação epistemológica *outra*, a partir dessa afirmativa de que nós ocupamos o lugar do fim do mundo, para o resto do mundo. Entretanto a ideia de *fronteras* ou mesmo de fronteira quer-se compreendida como *algo que se insinua num espaço onde se quer as práticas e representações artísticas, críticas e culturais juntas e em separado ao mesmo tempo*. Ou seja, se num primeiro momento somos grafados pela história eurocêntrica de mais de quinhentos anos de *lugar mais ao sul, continente periférico ou fora dos eixos* e por uma crítica brasileira contraditória que se quer autorreconhecer como e por primeiro-mundista; de certa forma, seja por uma crítica subalterna ou periférica dentro das periferias latinas ou seja por uma crítica do “Primeiro Mundo” estabelecida, agora o “centro do mundo” (re)volta-se para e a partir de Mato Grosso do Sul que está implícito geograficamente nessa tríplice *frontera* artístico-cultural como espaço geográfico cultural local. Portanto, um *lócus geolocal sensível* que produz arte e conhecimento nem melhor e nem pior, muito menos incompreensível, mas igual a qualquer lugar no mundo dentro das suas especificidades e particularidades culturais e locais sem extremismos ou exotismos. Esta reflexão epistemológica *outra* sobre, a partir e que emerge das *fronteras*/fronteiras do “fim do mundo” toma como alvo teórico as formulações críticas, artísticas e culturais já feitas pela Teoria e Crítica de Artes e a História da Arte modernas na tentativa de (re)verificá-las criticamente (NAV(r)E)⁴. Mas, especialmente, se vale das noções de sensibilidade biográfica, estética bugresca e espaço geolocal biocultural (BESSA-OLIVEIRA, 2014), da ideia de “sensibilidades individuais” (MIGNOLO, 2003) e da noção de “locus de enunciação migrante” (SOUZA, 2002) para construir as formulações epistemológicas outras que vão (re)pensar

78

⁴ NAV(r)E é a sigla do Grupo de Pesquisa – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – certificado pelo CNPq e pela UEMS.

nossas práticas e produções como artístico-culturais e também como produtoras de conhecimento e do saber subalternista desprezado pelas disciplinas edificadas num *lócus geográfico* eurocêntrico. Toda esta formulação epistemológica tomará, especialmente, tendo em vista que as práticas artísticas culturais assim como os sujeitos biográficos dessa *tríplice frontera/fronteira* — BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA — são excluídos, como contradiscursos as ideias academicista para atestar que de ambíguo a produção desse *entrelugar* geográfico não tem nada como autêntica a crítica de arte supostamente especializada do lugar. De certa forma, toda a Teoria e Crítica da Arte, assim como a História da Arte, que trataram dessas práticas e sujeitos culturais alijados às fronteiras sul do continente, serão (re)verificadas por uma perspectiva da descolonialidade artística e do saber para esboçar desse *lócus de enunciação migrante*, Brasil/Paraguai/Bolívia, uma especificidade *biocultural* que apenas ideias epistemológicas outras como estéticas bugrescas sensíveis podem ressaltar.

A perspectiva que se coloca, toma das ideias binárias tratadas pela crítica eurocêntrica disciplinar moderna para estabelecer, como tratou autores de outras localidades periféricas como a brasileira, para discutir a problemática na arte que vêm desde os tempos da colonização latino-americana e estão perdurando até os dias de hoje. A chamada contemporaneidade latina está cada vez mais, para os especialistas modernos, atolada no lodaçal dos empréstimos do modernismo europeu.⁵ Por isso se a produção artística atual evidencia determinadas características ou proporciona algumas interpretações da ordem crítica é porque antes os modelos europeus (a tradição) fizeram-nas a título de modelo canônico para o resto da produção do planeta. As fronteiras da e na arte então se estabelecem dessa perspectiva eurocêntrica, adotada pela crítica e artistas provincianos instalados no território nacional como autores de uma leitura modernosa da nossa produção artística a título de inscrevê-la em um lugar enunciativo nada condizente com a própria produção, crítica, artistas e sujeitos da produção artística que essas dizem representar.

Diríamos, então, que as “fronteiras da arte” são um dos campos instáveis em que convergem os autores deste livro para dar conta de como se foram modificando os

⁵ O modernismo europeu fundado na Renascimento; das trevas (Idade Média) à luz (Renascimento). O Renascimento funda o projeto de globalização europeu com a conquista das colônias em volta do mundo deste então até a contemporaneidade.

contornos (prefixados desde a tradição) do que se inclui/exclui da esfera artística moderna ou tradicional ao passo da invariabilidade das essências e da mutabilidade dos contextos. Esta alteração dos contornos da arte se deveu ao contágio das múltiplas interações socioculturais que, no presente comunicativo da globalização midiática, remodelaram tanto o formato das obras como as guias de apreciação e compreensão do estético” (RICHARD, 2014, p. 10-11).⁶ (Tradução livre minha)

As questões de *fronteras*(fronteiras) – Brasil/Paraguai/Bolívia – que circundam este ensaio estão para além da ideia de teorização sobre fronteiras. A ideia primeira é não tratar de fronteiras como algo que (de)limita espaços ou alguma coisa delimitada por características que as enquadram em determinado espaço territorial (HISSA). São discussões que primeiro tangenciam e tangenciarão a fronteira – Brasil/Paraguai/Bolívia – enquanto realidade física e concreta demarcadas na arte local. Ou seja, se num primeiro momento o ensaio visa pensar a transposição das *fronteras*/fronteiras entre Brasil/Paraguai/Bolívia enquanto discussão artística, por outro lado, e ainda mais emergencial, a ideia é discutir a realidade física dessas fronteiras – em Mato Grosso do Sul – para constituição de uma discussão teórico-crítica epistemológica que melhor contemple as especificidades das produções e enquanto transposições dos artefatos artístico-culturais nessa linha de fronteira internacional do local e do global⁷. Também não se trata de uma transposição que se concentraria exclusivamente na linha de fronteira do “fim do mundo” — centrando-se as discussões epistêmicas na tríplice *frontera* entre Brasil/Paraguai/Bolívia ou no campo único das artes plástico-visuais —, mas visando poder ser compreendida também pelo “resto do mundo” como tal.⁸ Se para isso é necessário transpor as

80

⁶ “Diríamos, entonces, que las "fronteras del arte" son uno de los sitios inestables en el que se ubican los coautores de este libro para dar cuenta de cómo se fueron modificando los contornos (prefijados desde la tradición) de lo que incluye/excluye la esfera artística moderna o tradicional en el paso de la invariabilidad de las esencias a la mutabilidad de los contextos. Esta alteración de los contornos del arte se debió al contagio de las múltiples interacciones socioculturales que, en el presente comunicativo de la globalización mediática, remodelaron tanto el formato de las obras como las guías de apreciación y comprensión de lo estético” (RICHARD, 2014, p. 10-11).

⁷ Aqui gostaria que esses conceitos fossem entendidos sem a dicotomia de dever alcançar “a” algum lugar ou restringir-se “a” alguma coisa.

⁸ Cabe dizer que as formulações deste ensaio tomam Mato Grosso do Sul como lócus de enunciação, mas a reflexão como um todo toma a noção conceitual de “lócus de enunciação migrante”. Por isso, as discussões poder-se-iam se dar de qualquer localidade nacional brasileira,

diferentes teorias modernas disciplinares – Filosofia, Teoria da Arte, Sociologia, História, Geografia entre outras – para pensar uma epistemologia *outra*, por conseguinte será necessária uma discussão transdisciplinar, horizontal que melhor contemple as práticas e atividades artístico-culturais dessa localidade de natureza geográfico-física híbrida, fronteira e limiar pautada em diferentes *entrelugares* teóricos, críticos, metodológicos, epistemológicos e consequentemente estéticos já pré-estabelecidos pela crítica edificada nos centros. De natureza cultural *compósita* esse *lócus enunciativo* situado mais ao sul do Brasil é também de características estéticas antes sensíveis, ou melhor dizendo, as práticas artísticas e sujeitos desse lugar têm relações primeiro com sensibilidades biográficas e, por conseguinte, uma relação de *aisthesis (bio)descolonial* sensível com o lugar e as práticas que daqui são produzidas. Pois, se cabe um aparte, se tem uma coisa que o sul-mato-grossense tem é o apego exagerado às suas “paisagens” como repertório de quase todas as suas práticas e produções artísticas. Neste sentido, seja para uma leitura do bem ou do mal dessas paisagens, apenas uma teoria *outra da arte*, por uma estética bugresca (*bio*)descolonial, por exemplo, é capaz de melhor compreender suas relações com os sujeitos e transeuntes desses *lóci enunciativos* literalmente migrantes, igualmente com as práticas e artefatos artísticos ali edificados, entre as *fronteras/fronteiras do fim do mundo*.

81

Esta proposta de uma leitura epistemológica *outra*, por uma estética bugresca (*bio*)descolonial, propõe, de certa forma, uma (re)verificação da História da Arte e, da história enquanto discurso histórico, uma outra situacionalização geográfica e mesmo ainda outras reflexões filosóficas, sociológicas e antropológicas *outras*, ainda que não tratadas disciplinarmente como o foram as disciplinas modernas, das práticas artísticas e sujeitos biográficos locais dessa leitura. Portanto, como epistême da arte a leitura estético-bugresca por uma perspectiva (*bio*)descolonial quer (re)pensar-nos enquanto sujeitos *outras* e práticas artísticas *outras* por fora dos discursos hegemônicos e eurocêtricos constituídos. As práticas artísticas deixam de ser pensadas numa cronologia europeizada e passam a ser investigadas por uma perspectiva mais da ordem do biográfico e do sensível, além de serem na prática, produtoras de saberes subalternizados pelos discursos hegemônicos das colonizações latino-americanas.

bem como servem para pensar em uma possibilidade estético-epistemológica *outra* para refletir sobre as produções e sujeitos de qualquer lugar e de qualquer natureza visual.

Ou seja, as produções artísticas, indistintamente das linguagens — das artes plásticas, dança, teatro, performativas, escultóricas, fílmicas etc — são primeiro “comparadas” aos seus contextos socioculturais específicos e dinâmicos. Dessa ótica, as produções serão geograficamente correspondentes ao seu lócus de preparação, um lócus enunciativo; terão relações históricas com os sujeitos das práticas dessas e serão, sociológica, filosófica ou antropológicamente edificadas nos pressupostos de onde e que primeiro as elaboraram. E ainda, por conseguinte, não deixariam de se corresponderem possivelmente a outros lóci enunciativos migrantes e para outros sujeitos biográficos distintos.

A pressuposição canônica do que a tradição estética reconhecia universalmente como arte deve hoje ser reformulada diante da pressão dos múltiplos conflitos de autoridade cultural (pós-colonialidade, subalternismo, feminismo, etc) que desobedecem às hierarquias absolutas do fundante, do único e do verdadeiro para que o desqualificado durante séculos por hierarquias absolutas logrem finalmente impugnar seu imperialismo de valor e da qualidade desde planejamentos contra-hegemônicos” (RICHARD, 2014, p. 10-11).⁹ (Tradução livre minha)

De certa forma, ao longo dos séculos quando pensamos na produção artística e cultural de toda América Latina, a leitura teórico-crítica que se estabeleceu e insiste em permanecer lendo as produções culturais locais são da ordem de importação. Salvaguarda-nos estudos bem específicos que, especialmente a partir da introdução de estudos de culturas latinas (olmeca, maia, inca, asteca, caribenhas etc), tomaram bem as importadas teorias e trataram de tentar adequá-las às práticas culturais desses locais. Essa observação é importante tendo em vista que neste ensaio penso as relações entre “**o mundo a partir de fronteras – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – do fim do mundo**”, tendo como escopo a produção artístico-cultural do estado de Mato Grosso do Sul que está inserido nessa *orila* de fronteiras e que são discursos contra-hegemônicos artísticos, para estabelecer uma teoria *outra* para as artes descoloniais, exatamente porque o trânsito nesse lócus limdeiro tornasse ainda mais intenso quando se abre a

82

⁹ “La presuposición canónica de lo que la tradición estética reconocía universalmente como arte debe hoy reformularse bajo la presión de los múltiples conflictos de autoridad cultural (poscolonialidad, subalternismo, feminismo, etcétera) que desobedecen las jerarquías absolutas de lo fundante, lo único y lo verdadero para que lo descalificado durante siglos por estas jerarquías absolutas logre finalmente impugnar su iperialismo del valor y de la calidad desde planteamientos contrahegemónicos” (RICHARD, 2014, p. 10-11).

ferida/frontera. Se por um lado as práticas artístico-culturais que migram, mestiçam, miscigenam, hibridizam, transculturam, (se)movem-se¹⁰ etc entre(nesse)lugar de *fronteras*/fronteiras, por outro lado as teorias balizadoras dessas práticas ainda são as mesmas que o *velho mundo* exportou ao longo dos mais de 500 anos e que, por comodismo, preguiça, estruturalismo crítico, *dependência*, *cópia*, hierarquias estabelecidas etc, a crítica local continua às replicando incansavelmente para ler o que daqui se produz. A produção crítica toma desse discurso importado como se daqui não se produzisse arte, cultura ou teoria para além dos limites das exportações que bifurcam as fronteiras em lóci estáveis sem enunciações próprias. E é tão somente por isso que os discursos disciplinares se apegaram à ideia de discutir, quase sempre, o que é e o que não é arte; se é ou não ciência e produção do saber a arte ou o que produz a arte? Com isso, há uma perda qualitativa nas leituras propostas pelos discursos disciplinares que se apegam em ressaltar características quantitativas e estilísticas europeias ou norte-americanas nas produções locais. A crítica faz isso a título de “resignificar” essas produções inscrevendo-as numa espécie de cronologia temporal de continuidade do discurso constituído na Europa e nos Estados Unidos atestados, quase sempre, pela disciplina de História da Arte. Quando não, por outro lado, iconograficamente fazem as produções corresponderem-se a um discurso icônico, caso bastante particular das leituras realizadas pela crítica moderna em Mato Grosso do Sul, às características naturais que ressaltam os exotismos do lugar ou a ícones oriundos dos países *além mar* ou sob nossas cabeças alegando um estudo da visualidade iconográfica das imagens.

Lugares e produções artísticas com Natureza subalterna imposta por esses discursos homogeneizantes, da percepção cronológica europeizante, nunca poderão produzir arte e menos ainda conhecimento tendo em vista que sua discursividade artística é sempre perpassada pela ótica de uma leitura que ressalta a comparatividade no mau sentido ou o juízo de valor pautado na estética do belo moderno.

¹⁰ A ideia do termo “(se)movem-se” que parece dúbio e grafado erroneamente é que uma prática ou sujeitos que “se movem” dão a impressão de fazê-lo sozinhos, livremente; já a prática ou sujeitos que “movem-se” tendem a impressionar que são empurrados por diferentes discursos a moverem-se. Portanto, numa linha de fronteira internacional como a que está aqui em questão, apenas um termo como esse sentido dúbio poderia ilustrar a ideia do movimento que as produções artísticas e sujeitos têm que fazer cotidianamente.

Esta interrogação do limite de distinção entre o que é arte e não-arte no evasivo mundo das formas visuais que saturam de iconocidade nossas vidas diárias tem sido motivo de disputas (teóricas, crítico-analíticas, disciplinares) entre os investigadores da História da Arte e dos praticantes dos Estudos Visuais. Estas disputas nos ensinam que as fronteiras de diferenciação entre disciplinas que separam temporalmente os campos de estudos deixam muitas tramas soltas para trocar saberes parciais, incompletos, que se recriam uns aos outros nas zonas de contato entre o conhecido e o desconhecido, o comprovado e o não-organizado. Andrea Guinta resume assim estes intercâmbios disciplinares que usam as aberturas de fronteiras para questionarem o delimitado e circunscrito dos estudos que rendem culto a especialização acadêmica: “A pergunta pelo poder das imagens artísticas obriga a trabalhar por um campo cultural expandido, a analisar registros simultâneos de imagens, a articular as obras com objetos paralelos respectivos aos limites físicos da imagem. A História da Arte que estou tratando de desenvolver dialoga com os Estudos Visuais. (...) As análises críticas dos processos de articulação social da arte, o estudo da constituição dos valores estéticos como um processo social, coloca a História da Arte em diálogo com os Estudos Visuais (...) para conectar o artístico com processos culturais mais amplos” (RICHARD, 2014, p. 12-13).¹¹ (Tradução livre minha)

A prática comum da produção crítica brasileira, tendo em vista que quase sempre pouco se teorizou por aqui (não produzimos epistemologias), é sempre a da importação de teorias europeias ou norte-americanas aplicadas às produções artísticas locais. Em alguns casos se deram da ida de estudiosos brasileiros para esses lugares a título de capacitação com o “inimigo”. Enquanto aqui, na grande

84

¹¹ “Esta interrogación del límite de distinción entre lo que es arte y no-arte en el invasivo mundo de las formas visuales que saturan de iconocidad nestras vidas diarias ha sido motivo de disputas (teóricas, crítico-analíticas, disciplinares) entre los investigadores de la historia del arte y los practicantes de los estudios visuales. Estas disputas nos enseñan que las fronteras de diferenciación entre disciplinas que separam temporalmente los campos de estudios dejan muchos tramos sueltos para intercambiar saberes parciales, incompletos, que se recrean unos a otros en las zonas de contacto entre lo conocido y lo desconocido, lo probado y lo no-garantizado. Andrea Guinta resume así estos intercambios disciplinares que usan las aperturas de fronteras para cuestionar lo delimitado y circunscrito de los estudios que rinden culto a la especialización académica: “La pregunta por el poder de las imágenes artísticas lleva a trabajar en un campo cultural expandido, a analizar registros simultáneos de imágenes, a articular las obras con objetos paralelos respecto de los límites físicos de la imagen. La historia del arte que estoy tratando de desglosar dialoga con los estudios visuales. (...) El análisis crítico del proceso de articulación social del arte, el estudio de la constitución de los valores estéticos como un proceso social, coloca a la historia del arte en diálogo con los estudios visuales (...) para conectar a lo artístico con procesos culturales más amplios” (RICHARD, 2014, p. 12-13).

maioria, as importações são feitas única e exclusivamente por consideração qualitativa daqueles lugares como os únicos produtores de arte e conhecimento. O processo dá-se, na maioria das vezes, por um viés bastante interessante: aplica-se um conceito “X” importado para leitura da produção “Z” nacional; se este primeiro não é na sua totalidade reconhecido na produção artística, esta, a produção, não é dotada do título de obra ou produção em arte; seja para o conhecimento enquanto obra de Arte, seja para o saber. Do mesmo jeito, estabelece-se aí, outra problemática de ordem analítica e de operacionalidade conceitual. Seja do conceito, seja da obra artística, ambos acabam por ser enquadrados em uma espécie de engessamento como se fosse possível submeter a arte e os conceitos a este. A teorização da *desconstrução* derridaiana já nos alertou que o engessamento dos conceitos invalida a operacionalização das relações criadas nas leituras com os mesmos. Tomada como uma das teorizações importadas que fora melhor traduzida para as produções e discursos brasileiros, as formulações filosóficas de Derrida nos servem para pensar questões ainda bastante camufladas pelos discursos modernos em relação à produções artísticas. Neste caso, segundo ainda Jacques Derrida os conceitos como aportes teóricos precisam ser tomados como procedimentos analíticos abertos. Retomando, portanto, a produção artística e os conceitos são manipulados ainda, por muitos discursos contemporâneos, através de conduções modernas e fechadas.

85

A História da Arte nasce nas cavernas rupestres europeias; a Filosofia tradicional tem suas bases reflexivas na Grécia Antiga; bem como essas e as várias outras disciplinas que foram migrando para os Estados Unidos, em busca do tão ilusório “sonho de liberdade americana”, inclusive também na produção intelectual, edificando assim, aquele país como o segundo produtor de conhecimento capaz de suprir as necessidades e faltas do resto do continente latino-americano bem como do “resto do mundo” visto como periférico, acabam sendo trazidas para a própria América Latina pelos seus. A ideia de acessibilidade totalizante promovida pela globalização é ilusória e implantada pelos americanos no resto do mundo é a nossa mais recente modalidade de colonização. A chamada *colonização do poder* por Walter D. Mignolo que tem ramificações e características particulares já espalhadas em diferentes modalidades nos países latinos tem na ideia de acessibilidade global e ranço moderno de difusão de um único poder.

De modo bastante significativo a produção crítica da nação estudiosa brasileira tem referência quase sempre na leitura de teóricos oriundos de lugares

internacionais – europeu e norte-americano. É bem recente a introdução, ao menos no caso do Brasil, e muito mais ainda quando tomo como exemplo o caso sul-mato-grossense que é muitíssimo limitado, do pensamento de teóricos (e pensadores) também latinos nas academias brasileiras. Se fizermos um apanhado nas teorias que sustentam as pesquisas dentro das instituições de ensino, veremos que quase cem por cento delas são oriundas dos países europeus ou norte-americanos. Do mesmo jeito as salas de aulas do ensino universitário estão repletas de “mestres” que ainda sustentam seus discursos sobre a arte embasados numa noção de História da Arte magnânima a qualquer outro discurso artístico mais recente; como se esse discurso da arte contemporânea estivesse diretamente ligado a historicidade da arte histórica.¹² As universidades brasileiras, de norte a sul – leste a oeste, ainda primam pela repetição conteudista e cronológica do que os estudiosos latino-americanos *subalternus* foram buscar lá fora nos “centros do mundo” (Europa ou Estados Unidos) e pior, continuam estabelecendo *fronteras*/fronteiras entre arte e produção do conhecimento; centro e periferias; lugares e não-lugares; clássico e popular; certo e errado, tradição e popular, arte e não-arte etc. Ou seja, as universidades que deveriam ser os lugares de produção de conhecimento intelectual (sem o rótulo de a intelectualidade estar ligada diretamente ao saber disciplinar moderno) a favor das produções artístico-culturais dos lugares do “fim do mundo”, fazem exatamente o contrário graças a formação às avessas que o colegiado professoral brasileiro tem recebido e com ele “educado” seus alunos ao longo dos anos da sua existência. Costumo reproduzir

86

¹² Como partes das reflexões aqui posta, dadas as sinalizações que fiz anteriormente, são também oriundas das práticas docentes em sala de aula — como também já sinalizei em outros momentos da minha ainda breve carreira acadêmica de que não concebo a relação artista/professor/pesquisador dissociada), costumo dizer aos meus alunos do ensino superior em Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, que toda a problemática que temos no atual cenário das artes – seja teórico, crítico, pedagógico ou seja nos processos poéticos e artísticos – está atravessada pela sustentação da discursividade histórica da arte ser tomada como primeira e essencial para se pensar tudo em artes. Pois, vários colegas esquecem que a relação da arte no ensino primeiro tem que se dar com o contexto sociocultural atual dos alunos, não podemos mais formar professores historiadores no mau sentido que relacionam a arte sempre com a História da Arte e se esquecem do grafite, pichação como manifestação cultural do atual momento; não podemos esquecer que os processos artísticos que consolidam processos poéticos antes tomam como referência o *bios* do sujeito artista; e que, não diferente, as teorias necessitam mais que urgentemente serem pensadas em relação aos sujeitos da ação e no momento das ações: a contemporaneidade.

para os meus alunos o discurso de que “as academias brasileiras sempre estão pelo menos cem anos atrás do seu tempo”.

A título de eleição de uma suposta tradição, ou cânone artístico, o discurso dominante na arte corrobora com a noção de imutabilidade dessa tradição. Ou seja, é instaurada a ideia de que a produção artística, ora reforçando, ora discordando (ainda que ambas as ideias ressaltem uma importância do cânone), esteja diretamente ligada a uma suposta noção de produção artística mundial. Portanto, desta mesma perspectiva é feito o julgamento das produções artísticas dos lugares periféricos e essas, na grande maioria significativa, nunca se quer chegarão ao status de produções em arte. Pois, se o cânone e a tradição são imutáveis, obras nenhuma terão a oportunidade de um dia ocupar um lugar de reconhecimento artístico dentro dessa suposta tradição. O cânone ou tradição foram criados pelos discursos dominantes a título de manutenção de determinadas obras, artistas e culturas em um lugar intocável e no melhor lugar dos discursos da recepção.

A arte como *tradição* (a idealização do cânone estético), *campo* (a especialização das práticas reconhecidas como obras) o *sistema* (as mediações institucionais e profissionais das relações de produção, exibição e circulação artísticas) afirmam a autoridade e distinção de suas crenças, valores e normas com base e um traçado seletivo das fronteiras” (RICHARD, 2014, p. 9). (Tradução livre minha)¹³

87

É chegada a hora, o que parece também ser a nossa única alternativa, de (re)formularmos um discurso crítico na contemporaneidade que não mais seja uma repetição descabida ou uma enxurrada de conceitos importados e engessados concorrentes entre si. Que, em troca do rótulo de “análise sob o signo da moda” ou que apenas exerçam uma busca desesperada de escarpelagem dos objetos, artefatos, práticas culturais ou dos sujeitos biográficos, contribuam significativamente para uma maior parcela de relações entre os artefatos/contextos socioculturais/sujeitos biográficos (uma vez que falamos de *lóci* enunciativos). Há na contemporaneidade uma espécie de máquina descontrolada de

¹³ “El arte como *tradicón* (la idealidad del canon estético), *campo* (la especialización de las prácticas reonocidas como obras) o *sistema* (las mediaciones institucionales y profesionales de las relaciones de producción, exhibición y circulación artísticas) afirman la autiridad y distinción de sus creencias, valores y normas en base a un trazado selectivo de las fronteras” (RICHARD, 2014, p. 9).

fabricação/apropriação de conceitos (sem me eximir desta característica atual da crítica, busco formular também reflexões que melhor contemplem os objetos culturais de que trato – a fronteira BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA, especialmente a partir do estado de Mato Grosso do Sul, tentando melhor compreendê-los para além da ideia ancorada em conceitos importados da Europa ou dos Estados Unidos) que generaliza as práticas artísticas e sujeitos biográficos apoiando-se numa espécie de “erosão teórica e [n]a inflação conceitual” (Cf. SOUZA, 2005). De modo bastante comum, tanto a produção artística se volta para essa erosão conceitual, bem como a crítica sustenta-se nesta prática múltipla de leitura para emoldurar as práticas artísticas e sujeitos numa visada dual – dentro/fora – da *tradição/campo/sistema* da arte (RICHARD) para celebrar as aproximações com os conceitos importados.

Celebrar datas e contextualizar o trajeto e a transformação desse discurso crítico exigem do pesquisador discernimento e imparcialidade, observação atenciosa a respeito das causas da procedência de teorias ou de conceitos que mais se sobressaíram nesta ou naquela época. Acusar nesse discurso a proliferação excessiva de termos e metodologias como efeito de moda acadêmica ou universitária, de cópia de modelos importados sem relação efetiva com o contexto crítico da recepção, constitui um dos mais frequentes reparos recebidos pela crítica contemporânea. No entanto, esses reparos se mostram, na maioria das vezes, contaminados por uma posição conservadora e passadista [disciplinar] diante do espírito de inovação e mudança da crítica literária e cultural mais experimentalista” (SOUZA, 2005, p. 241).

Se por um lado a contemporaneidade na arte nos oferece o que há de melhor em relação ao passado: que é a multiplicidades das práticas, linguagens e suportes artísticos e inúmeras possibilidades (desta perspectiva costumo dizer aos meus alunos universitários do curso de Artes Cênicas da UEMS que é por isso que sou bastante otimista em relação à nossa produção artística contemporânea – ou a chamada arte contemporânea, visto que ministro também as disciplinas de História da Arte, Arte e Cultura Regional e Artes Visuais e também na disciplina de Arte-Educação – que ela retrata na arte exatamente o momento sociocultural múltiplo que nós estamos vivendo e, o que é o melhor, ainda que certas leituras não evidenciam isso, muito pelo contrário, é uma arte descompromissada com qualquer ideia de passado, tradição e cânone artístico com sentido de antecedência: sejam nas Artes Visuais, no Teatro ou na Dança ou ainda nas demais linguagens da arte atual). Por outro lado, o da crítica, tendo em vista que há uma diferença enorme entre teorização e crítica de arte no contexto da arte (prioritariamente o primeiro pensa a produção artística em relação a um aparato

teórico-conceitual para melhor compreender a relação dessa produção com as reflexões teóricas e socioculturais da situação; enquanto a crítica de arte adota uma relação crítica entre um determinado conceito para pensar a produção artística e inseri-la nas tradições/campos e sistemas das artes estabelecidos quase que exclusivamente pela própria crítica de arte), estabelece-se como mediadora da manutenção, quase sempre, do *revivamento* do passado da arte no presente da produção artística. Ou seja, o exercício analítico de comensurar passado e presente na arte – do já foi no por vir – contribui, de certa forma, na manutenção da superiorização da crítica em relação à teorização; mantém também a superioridade da arte do passado sobre a produção do presente — como se essa última dependesse exclusivamente daquela para existir —, e a subalternização de qualquer prática artística, produção e sujeitos que não sejam europeus ou norteamericanos; o que no caso latino é uma perda significativa para a nossa produção artística. Nem podemos dimensionar ainda quando pensamos na produção da fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia que si quer é lembrada por essa crítica de arte, pior ainda pelos responsáveis pela “teorização” brasileira.

Esse crepúsculo analítico concorre apenas para o fortalecimento da relação entre saber e poder dos discursos institucionais, impedindo o acesso a vozes dissonantes e reforçando a estrutura parasitária da academia, na qual o passado se impõe como solução e resposta para os embates do presente” (SOUZA, 2005, p. 241).

São essas análises estruturantes que constituem e fortalecem o saber-poder na produção artística que nos impede, por exemplo, de ao menos sensibilizar-se com as produções, ainda que nem artísticas, mas manifestações socioculturais do momento atual que não estão institucionalizadas e categorizadas nos e pelos discursos do poder-ser. A institucionalização criada para a produção artística no período moderno interfere e impede que outras *vozes* tenham direito de gritar suas próprias especificidades como repertórios de criação artística e saber, ainda que subalternos. Dessa ótica posta é que trabalhos de natureza como o grafite, danças urbanas ou as elaboradas pelas ruas, os espetáculos desvinculados dos espaços expositivos e tantas outras práticas longe das instituições que têm o poder de saber, devem ser *mirados* antes especialmente como manifestações socioculturais para depois relacionados a qualquer noção estabelecida ou a estabelecer-se de “vir a ser” arte. A pichação deve ser compreendida, longe agora da discussão depreação ou não de patrimônios particulares, como manifestação contrária aos discursos dominantes; por isso um contradiscurso à arte e igualmente um contradiscurso à institucionalização das manifestações socioculturais. Esta, por si

só, é uma arte-manifestação que tem um traço bastante carregado de pós-colonialidade implícito nela, não apenas pelo seu senso de contraversão imposto pelos discursos hegemônicos: sejam eles da arte (instituições e críticos), sejam pelos discursos oficiais. Ou seja, a sua não institucionalização, no caso da pichação, acaba por corroborar com o fortalecimento dos seus “discursos marginais” em relação aos discursos dominantes. Portanto, é possível dizer, desta ótica aqui posta, que a institucionalização da arte é, ao contrário do que pensam alguns artistas, críticos e professores, um meio pernicioso de exclusão e reclusão dos discursos ainda reconhecidos como menores e, igualmente é possível afirmar que corrobora a manutenção de uma aura celeste sobre as produções reconhecidas como cânones artísticos pela História da Arte e a velha Teoria da Arte e os cansados críticos de arte modernos.

A matéria artística – como figuração oblíqua que lhes outorga simbólico-expressivo volume aos ecos que perfuram as organizações sociais e culturais – remete às categorias e às percepções que moldam o sensível e o inteligível.

O movimento das fronteiras da arte fez com que a oposição entre o institucional e o contrainstitucional deixasse de ser absoluta – como se fosse o confronto entre territórios homogêneos (dentro *versus* fora) exigindo defesa em afirmações ou negações totais (o um *versus* o outro) – para entrar nos jogos do polêmico e do controverso que levaram as posições e oposições a moverem-se em função de como se comportam os sistemas culturais e suas tendências e assimilações ou à rejeição, ao consenso ou a incompatibilidade que estão graficamente apenas na borda [margem] das instituições” (RICHARD, 2014, p. 14-15). (Tradução livre minha)¹⁴

Os discursos institucionais e oficiais da arte ainda não mensuraram a liberdade que as manifestações culturais, não ligadas aos discursos padronizados estabelecidos por eles próprios (regras, suportes específicos, modelos, cânones,

¹⁴ “La materia artística -en tanto figuración oblicua que les otorga volumen simbólico-expressivo a los huecos que perforan las organizaciones sociales y culturales- remece las categorías y las percepciones que moldean lo inteligible y lo sensible.

El corrimiento de las fronteras del arte hizo que la oposición entre lo institucional y lo contrainstitucional dejara de ser absoluta -como si se tratase del enfrentamiento entre territorios homogéneos (adentro versus afuera) que exigen la defensa en bloque de afirmaciones o negaciones totales (lo uno versus lo otro)- para entrar en los juegos de lo polémico y lo controversial que que llevan las posiciones y las oposiciones a moverse en función de cómo se comportan los sistemas culturales en sus tendencias a la asimilación o al rechazo, al consenso o al desajuste que se grafican justo en el borde de las instituciones” (RICHARD, 2014, p. 14-15).

tradições, gêneros pré-estabelecidos de masculino ou feminino etc), têm em relação às atuais expansões dos campos (leia-se fronteiras/*fronteras* porque é muito mais amplo que a noção de campos de Pierre Bourdieu) artísticos. A noção de campo, já disse em outro momento, ainda é bastante limitadora de uma noção de arte que transmigra as fronteiras que tangenciam este trabalho – Brasil/Paraguai/Bolívia. De qualquer forma, é praticamente impossível que produções de natureza pós-colonial, por exemplo, mas falemos também das “não-produções” – para os discursos oficiais – serem tomadas como produções artísticas pertencentes a uma determinada linhagem, linguagem e linha cronológica. Essas manifestações e produções artísticas contra-discursivas ao institucional oficializado não relatam ou retratam as características que essas fronteiras e limites são por eles estabelecidos que (com a intenção de delimitar algo ou alguma coisa (HISSA)) se definem como normas às artes e imagens visuais. Esses sujeitos dessas obras e manifestações estão antes preocupados em evidenciar discursos anteriormente calados e apagados pelos poderes instituídos; seja esse de natureza histórica, sejam os discursos edificadas na contemporaneidade.

Quando a teoria quer estabelecida a relação, por exemplo, do mundo a partir de *fronteras* do fim do mundo – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – como uma teoria da arte descolonial, para pensar os artefatos como produções artísticas ou do saber dessa localidade, tem-se que levar em conta igualmente, a descolonialidade do pensamento teórico-crítico e mesmo analítico estabelecidos. Quer dizer: não altera em nada estabelecer uma leitura cronológica desses artefatos culturais; não muda o sistema eurocêntrico de ler o mundo estabelecer que nessa linha de fronteira múltiplice haja um discurso que se sobrepõe ao outro; tem que haver uma desvinculação dessas práticas e manifestações culturais dessas localidades fronteiriças; o que deve perpassar é a questão: ainda vale pintar *Madonnas* no século XXI como pintaram em meados do séculos XV e XVI? — não deve haver mal nenhum em nos reconhecermos enquanto tais, haja vista que essa é nossa condição cultural, ainda que por imposição no passado colonial, mas uma condição da qual os centros não têm o direito de *ser, sentir e saber* (MIGNOLO) — enquanto manifestações localizadas e exóticas diante dos currículos escolares. Eis aqui, neste breve parágrafo, algumas das maneiras de nos colocarmos através da noção de uma estética bugresca (BESSA-OLIVEIRA, 2014) enquanto sujeitos praticantes de manifestações socioculturais artísticas ou não que se inscrevem e podem ser pensadas como produções de arte e saber com caráter descolonial. Uma

vez tratados destas perspectivas e noções desglobalizantes é que propomos, por exemplo, uma (re)verificação das nossas práticas e artefatos artísticos em relação ao resto do mundo e, do mesmo modo, poderemos pensá-las enquanto produções artísticas e do saber descolonial, por conseguinte descolonizadas. Nossas práticas artísticas são as que melhor nos representam diante dos discursos dominantes e oficiais. Contraditoriamente à noção de que fomos e somos forjados exclusivamente pelos discursos impositivos trazidos de fora; a hora e a vez de sermos, sentirmos e sabermos sobre nós mesmos é chegada.

A expansão e dispersão do *corpus* visual que mergulha as obras do sistema da arte em vastas constelações de imagens que faltam hoje os suportes de limite e quadros reservados, forçaram a história e a teoria da arte serem reescritas em novas interseções de fluxos entre criação e pensamento. Essas interseções incluem campos visuais coletivamente povoados por sociedades de controle; a retórica da mídia divulgada pelas indústrias culturais; a imagem estilizada refinou o design e a publicidade levando-os a mecanismos de defesa persistentes do valor estético para se refugiar nas protegidas e preservas instituições artísticas. No entanto, estas combinações de visualidade invasivas públicas não cancelam a reserva do poder interpeladora do olhar que, de arte e crítica da arte crítica, convida às formas estéticas para desenrolar sua complexidade de motivos e intenções, refrações, esmaltes e natureza da consciência” (RICHARD, 2014, p. 13). (Tradução livre minha)¹⁵

92

Entretanto, quase sempre quando se lê as análises modernas ainda hoje estabelecidas pela crítica e teoria das artes (caso não diferente das leituras empreendidas em Mato Grosso do Sul), é possível perceber que as variadas “combinações de visualidade invasivas públicas”, continuam sendo formuladas como estranhos ao ninho. Ou seja, essas leituras quando não classificam as obras e artefatos das culturas fronteiriças com cronologias estabelecidas nos discursos

¹⁵ “La expansión y dispersión del corpus de lo visual que sumerge a las obras del sistema-arte en vastas constelaciones de imágenes que hoy carecen del límite de soportes y marcos reservados, obligó a la historia y a la teoría del arte a reescribirse en nuevas intersecciones de flujos entre creación y pensamiento. Estas intersecciones abarcan los campos de visión colectivamente poblados por las sociedades de control; las retóricas de los medios divulgadas por las industrias de la cultura; las estilizaciones de la imagen refinadas por el diseño y la publicidad que llevan los persistentes mecanismos de defensa del valor estético a refugiarse en los cotos protegidos de la institucionalidad artística. Sin embargo, estas invasivas combinaciones de la visualidad pública no cancelan la reserva de la potencia interpeladora de la mirada que, desde el arte y la crítica, desde el arte crítico, invita a las formas estéticas a destamar su complejidad de motivos e intenciones, de refracciones, veladuras y dilucidaciones del sentido” (RICHARD, 2014, p. 13).

imperantes dos centros – europeu ou norte-americano – constroem pontes metafóricas (agora num sentido oposto ao que estabeleceu Eneida de Souza ao falar da crítica biográfica (2002)) – relacionam esses produtos com características *inclassificáveis* para o discurso moderno. Adjetivos da ordem de exótico, ambíguo, excêntrico, mítico ou mesmo o uso do termo inclassificável, constituem vozes autoritárias sobre os discursos até hoje tomados como minoritários – quando na verdade é maioria produtora em relação a uma minoria dominante. Portanto, o poder interpelador do olhar dá-se apenas da ordem inversa – produção para leitores – quando tomamos as produções artísticas da ótica moderna: artefatos artísticos e culturais numa leitura de ordem “de arte e crítica da arte”. Diferentemente quando se poderia pensar em uma “arte crítica da arte e da crítica de arte”. Igualmente, no caso da proposição moderna, “as formas estéticas” continuam sem “desenrolar sua complexidade de motivos e intenções, refrações, esmaltes e natureza da consciência” porque estão preestabelecidas num cânone artístico como ponto de partida para se pensar em tudo no mundo da cultura.

As leituras empreendidas pelos críticos e “teóricos” sul-mato-grossenses, por exemplo, têm ficado literalmente fora dos eixos das leituras que estão sendo realizadas numa visada teórico-crítica cultural e contemporânea. Seja pensando nos artistas que produzem no estado ou aqueles que produzem na linha de fronteira entre os três países, sejam os professores ou artistas que ensinam ou produzem, respectivamente, nas terras consagradas pela lei do 44, mas onde antes foi Paraguai o que hoje denomina-se de parte do território brasileiro. Esses sujeitos que deveriam articular-se de uma perspectiva paradigmática que tivesse o lócus enunciativo fronteiriço como ponto de partida para a cultura e para saber ser sobre essa cultura, comumente edificam fronteiras nada naturais entre as práticas dos artistas, as leituras teóricas e as práticas pedagógicas. É possível dizer com tudo isso que não há uma correlação entre as leituras, as práticas e os sujeitos das práticas para se pensar nesse conjunto todo. Logo porque os primeiros (teóricos) tomam o discurso colonial para pensar as práticas e formular teorias que subsidiam a prática pedagógica; os artistas visam com as suas produções atender essas leituras modernas a título de participação dos discursos do estado *Nação como Narração* (BHABHA); e, do mesmo jeito, praticando um discurso imperante, os professores auxiliam-se das práticas artísticas e sujeitos fronteiriços como seres extraterrestres que habitam um mundo e *corpus* estranhos. É feito um jogo de (com)patriotismo entre esses sujeitos que “dominam” o discurso da arte

em Mato Grosso do Sul para o favorecimento dos seus pares e um autofavorecimento também.

Destas perspectivas esboçadas das leituras críticas realizadas em Mato Grosso do Sul, vivo estabelecendo com meus alunos entre tantas outras a seguinte questão: qual é a razão para o artista sul-mato-grossense (bem como de qualquer lugar deste planeta colossal) continuar pintando *Madonas*, anjos, paisagens, entre tantos outros temas já tratados com grande realismo e até desconstruídos, como o fizeram e tão maravilhosamente bem, especialmente, os artistas da Renascença? Estabeleço esta questão da perspectiva de sala de aula tendo em vista que o ensino, a prática artística e a crítica, quase comumente, se valem das relações estabelecidas entre a arte do passado e arte no presente para tudo. Pois, se os artistas renascentistas o fizeram tão bem, já foram feitas da melhor forma possível quando pensamos naquelas imagens tratadas realisticamente, para que servem as obras dos artistas que continuam reproduzindo na contemporaneidade com tão grande realismo aquelas mesmas imagens iconográficas ou realistas feitas no passado? Para que servem as práticas pedagógicas que insistem que os alunos têm que elaborar trabalhos artísticos, ainda que sem nenhuma infraestrutura existente como já sabemos que são nossas escolas e salas de aulas de artes quase nunca existentes, igualmente técnicos, descontextualizados para esses alunos e feitos como os dos artistas do passado? E, do mesmo jeito, é estabelecida tal questão tentando encontrar uma justificativa para o fato da crítica de arte sul-mato-grossense, também uma parcela significativa de crítica de arte nacional, continuar insistindo nas relações de reconhecimentos nas obras contemporâneas locais de características muito bem desenvolvidas nas obras nominadas pelos discursos hegemônicos de clássicas e/ou canônicas? De maneira bastante clara, tanto para mim quanto para os meus alunos, a justificativa parece ser e é uma só: os artistas insistem na temática histórico-renascentista para serem reconhecidos pelas leituras críticas que se valem dessa história como ponto de partida para estabelecer relações de arte entre presente/passado e do mesmo jeito querem ser apresentados nas salas de aulas pelos professores que fazem leituras historicistas da arte. O professor dotado de uma dificuldade na elaboração de um plano de trabalho — dadas as ínfimas condições que sabemos que eles têm: falta de material, falta de laboratórios ou espaços mais adequados, preguiça na elaboração de um plano de aulas mais estruturado em estudos de cultura, entre outros — respeita regamente os *Referenciais Curriculares* impostos por aqueles que ditam as regras e valores na arte. Já a Crítica de Arte, ou aqueles que supostamente elaboram uma Teoria da

Arte e um Currículo da arte sul-mato-grossense, corroboram esses discursos artísticos e das práticas pedagógicas anteriores mencionadas porque justificam suas leituras historicistas quase sempre financiadas pelo poder público (com as cartilhas) a título de estruturação de uma suposta, forjada e fajuta identidade para a arte sul-mato-grossense. Suposta, forjada e fajuta, essa noção de identidade artística construída pelos discursos do poder colonial das artes (aqui não está sendo isento de culpa nenhum sujeito das linguagens artísticas, portanto teatro, dança, artes plásticas, literatura, cinema, fotografia etc) em Mato Grosso do Sul, porque em nada essas relações estabelecidas com os discursos históricos unicamente, acrescentam visões de contemporaneidade e contextualizadas aos leitores desta arte às produções em arte e culturais sul-mato-grossenses. Não excluo nenhum dos sujeitos das linguagens artísticas aqui praticadas, sejam quais forem (teatro, dança, artes plásticas, literatura, cinema etc), uma vez que em todas elas há sujeitos que pregam esse tipo de discurso na arte que sempre visam à participação nos editais financiados pelo poder público Estado-Nação em prol da constituição da tal identidade artística local quase sempre ancorada no exótico.

Mais que reverenciar as chaves universitárias de conhecimentos garantidos pelo academicismo internacional, a revisão pessoal dos principais autores que sutilmente desfilam em cada uma dessas discussões, dá conta do porque eles são as conjunturas dos pensamentos inscritas em particulares motivos críticos, na consolidação da ética, em compromissos sociais, em fricções disciplinares, em combates político-institucionais e em fantasias artísticas que invocam fragmentos de saberes itinerantes para que sejam porta ativa de uma historicidade e uma politicidade sempre locais. Esta mescla entre o itinerante e o local gera configurações de leituras às vezes desastrosas e, ao menos, extrassistemáticas se as comparamos com o que ditam os aparatos citacionais das consagradas bibliografias acadêmicas internacionais” (RICHARD, 2014, p. 22). (Tradução livre minha)¹⁶

95

¹⁶ “Más que revenciar las claves univesitarias de saberes garantizados por el acadmicismo internacional, el repaso personal de autores clave que desfilan sutilmente en cada una de estas conversaciones da cuenta del por qué son las coynturas del pensamiento inscritas en particulares motivos críticos, en involucramientos éticos, en compromisos sociales, en fricciones disciplinares, en combates político-institucionales y en fantasías artísticas las que invocam fragmentos de saberes itinerantes para que sean parte activa de una historicidad y una politicidad siempre locales. Esta mezcla entre lo intinerante y lo local genera configuraciones de lecturas a veces azarosas o, al menos, extrasistemáticas si las comparamos con lo que dictan los aparatos citacionales de las consagradas bibliografías académicas internrcionales” (RICHARD, 2014, p. 22).

Leituras *extrassistemáticas* ou a manutenção das leituras já extremamente sistematizadas podem estabelecer duas possibilidades de leituras que as práticas e sujeitos biográficos dos lócus enunciativos fronteiriços necessitam: a segunda, já que venho tratando desta perspectiva de manutenção, contribui com a manutenção dos discursos artísticos, pedagógicas e teórico-críticos, antes apresentados, continuarem lendo as práticas e sujeitos locais em Mato Grosso do Sul, por exemplo, pela ótica da História da Arte. Nesse sentido, as proposições feitas por leituras baseadas em referenciais extremamente sistematizados contribuem para que essas práticas e sujeitos continuem no limbo da representatividade sociocultural das produções artísticas. Já a primeira, as leituras *extrassistemáticas*, podem vir a estabelecerem outras relações possíveis que as leituras já consolidadas nas culturas eurocêntricas e disseminadas nas culturas periféricas se quer ousaram “escutar”. Quer dizer, dessa ótica, a possibilidade do estabelecimento de estéticas outras (a exemplo da estética bugresca) que priorizem as relações estabelecidas lá no cerne das produções e sujeitos artísticos lindeiros em Mato Grosso do Sul e na tríplice fronteira aqui em estudo.

Ante a desaceleração da ideia de crescimento ou linearidade na produção artística do mundo; a finitude de uma suposta ideia de arte canônica ou mesmo de arte mundial; do fim do continuísmo dos sistemas ai postos; da noção de ruptura; da coesão com algum sistema pré-estabelecido por alguma suposta noção de valor estético trazido ao longo dos anos pela história; de outras características que antes de tudo estabelecem critérios valorativos às produções e práticas artísticas e discriminam sujeitos biográficos periféricos, a noção de arte, artista, crítico, teórico, sujeito que passam a ser estabelecidos têm muito mais proximidade com uma noção de sujeito biográfico e ao lócus enunciativo migrante. Ou, como tenho tentado estabelecer desde o começo, com o espaço enunciativo da tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia de uma perspectiva sensível. A sensibilidade de que falo, toca as noções de *ser, saber e sentir* os sujeitos da e na arte ou práticas culturais que emergem desse lugar de natureza contraditória em relação aos supostos centros, mas nunca e em hipótese alguma, são ambíguos da ótica que se estabelecem enquanto sujeitos que produzem arte, cultura e saber através dos seus conhecimentos adquiridos a partir de seus próprios conhecimentos.

A criatividade de visão e pensamento que se movem nos contornos da arte quando suas figuras e atuações nascem da não-coincidência entre significante e significados, na incompatibilidade da percepção regular e compressão dos quadros, levando para o agrupamento de uma alteridade que faz bifurcar o sentido entre o já cursado (a diferença

diferenciada) e o que está sempre em transe de acontecer como variação contínua (a diferença diferenciadora).

Repensar estas práticas de oposição e resistência ao dispositivo neoliberal supõe ensaiar fórmulas inéditas para desocultar os poderes que se escondem por trás da cobertura naturalizadora de ordem e de fachada simuladora das tecnologias. Também se supõe impulsionar o espírito de desconformidade e aventura para explorar as margens de onde o não-integrado opõe-se contra o estabelecido, o nômade contra o sedentário, o plural-contraditório contra as afirmações monológicas do poder-saber único” (RICHARD, 2014, p. 26-27). (Tradução livre minha)¹⁷

Apenas as “contradições” – ante aos discursos estabelecidos hegemonicamente –, para com a noção de arte posta pelas teorias que leem o mundo a partir da Europa e Estados Unidos, podem contribuir para a instauração de dilemas que não mais perpassam noções doutrinárias ou disciplinares para qualquer área ou linguagem das artes. Somente assim será possível deixarmos de estabelecer que a produção artística de uma tríplice fronteira, ou mesmo as práticas e sujeitos do estado de Mato Grosso do Sul ou ainda de qualquer outro lugar do mundo, deixarão de ser pensados pela ótica de excluídos; fora dos centros; sujeitos das margens ou marginais; discursos periféricos; fora dos lugares; como sujeitos ou práticas de *entrelugares*, como lugar desconcertante, de *não-lugares*, com aquele sentido de lugares inexistentes, etc. A arte e os conhecimentos de lugares latinos estão inscritos em lugares onde os discursos estabelecidos se quer tentaram alcançar; atualmente então esses mesmos discursos são incapazes de bordejar os dilemas outros que esses lugares enunciativos biogeográficos aliçados ao fracasso pela história estão (re)estabelecendo à contemporaneidade.

97

¹⁷ “La creatividad de visión y pensamiento que se moviliza en los contronos de arte cuando sus figuras y actuaciones nacen de la no-coincidencia entre significantes y significados, del descalce de los marcos de percepción y comprensión regulares, llevan a la intercalación de una otredad que hace bifurcar el sentido entre lo ya cursado (la diferencia diferenciada) y lo que está siempre en transe de acontecer como variación continua (la diferencia diferenciadora).

Repensar estas prácticas de oposición y resistencia al dispositivo neoliberal supone ensayar fórmulas inéditas para desocultar los poderes que se invisibilizan tras la cobertura naturalizadora del orden y la fachada simuladora de las tecnologías. También supone impulsar el espíritu de desconformidad y aventura para explorar los márgenes en donde lo no-integrado pugna contra lo establecido, lo nómade contra lo sedentario, lo plural-contradictorio contra las afirmaciones monológicas del poder-saber único” (RICHARD, 2014, p. 26-27).

ARTE DESCOLONIAL – algumas contribuições *contranarrativas* hegemônicas

Descubrimos en ese proceso la diferencia colonial y descubrimos que vivir en y vivir la diferencia colonial es vivir en las fronteras; descubrimos también en la experiencia del vivir en las fronteras que nuestras formas de pensar son fronterizas, ya no territoriales, han escapado da la cámara oscura con muchos colores. (MIGNOLO)

A cultura do boi — a bovinocultura —, não pensemos agora no bovinoculturismo, impera nas práticas artísticas da sociedade sul-mato-grossense! Isto é fato já ressaltado inclusive por mim ao tratar dos trinta anos de arte sul-mato-grossense¹⁸ (BESSA-OLIVEIRA, 2012) após a divisão do estado de Mato Grosso que resulta em Mato Grosso do Sul no ano de 1977. Pois bem, qual é o problema disso hoje se tomada a perspectiva de que até isso, a bovinocultura, poderia ser um artifício descolonial da arte sul-mato-grossense? A bovinocultura pode ser como um discurso descolonial daqui, assim como outras características socioculturais de lugares outros o seria. Ainda porque não tomamos, como disse, o bovinoculturismo – entendido como estilo artístico particularizado pelos discursos hegemônicos e inscrito numa ideia maior de estilo artístico europeizado – que nesta discussão em nada nos tem a acrescentar enquanto epistemologia de/para arte. Ou seja, não quero e não vou (des)inscrever a arte local em lugar nenhum a não ser no dela própria. Por isso, não tem nenhum problema se pensarmos a bovinocultura como uma prática descolonial da arte produzida em Mato Grosso do Sul! Especialmente já que isto também é artefato e prática da cultura local. Entretanto, é e afirmo que a bovinocultura – ainda que não considerado agora igualmente ou mais o bovinoculturismo – torna-se problemática ao residir na utilização exacerbada desta insígnia do boi pelo Estado-Nação como marca aurática da identidade cultural local gravada quase sempre a ferro e fogo e, portanto um artifício do artístico-cultural de todas as produções julgadas como arte pelos discursos de Mato Grosso do Sul artificial. O uso dessa imagem do boi como característica quase única e unificadora da cultura sul-mato-grossense, como se todos fossemos da cultura do boi, não contribui

98

¹⁸ Cf. BESSA-OLIVEIRA. “Três décadas de arte em Mato Grosso do Sul: balanço e desafios futuros”

favoravelmente com essa ou uma noção de arte. Mas, contraditoriamente, a imagem é tornada como “carne de vaca” – no pior sentido do termo – e acaba por ser dezauratizada e desumanizar as práticas culturais para o público em geral e, por conseguinte, contribui para o desfalecimento de toda a produção artística que dela tira proveito descontroladamente a título de pertencer ou de inscrever-se nesta suposta identidade artística sul-mato-grossense.

Que o Estado-Nação mais os seus pares de discursos cooptados tomam a iconografia bovina como quase única imagem acerca das produções artísticas e práticas culturais de Mato Grosso do Sul não é novidade para ninguém no estado. Igualmente, essa iconografia o têm como competidores apenas as paisagens pantaneiras e a iconografia indígena, como se estas fossem símbolos mercantis a serem vendidos, para um mercado de globalização da arte. De certa forma, bois, paisagens e índios tornam a produção artística e as práticas culturais de Mato Grosso do Sul embasadas em um discurso político-partidário unificado que, por conseguinte, unifica toda a nossa produção artística nesse discurso da identidade formulada pelas imagens do boi, da paisagem ou do índio. Problema nenhum em termos esses como ícones da cultura, mas é enormemente grave o fato de sermos taxados a discursos os quais não pertencemos. Ou seja, a aura que têm o boi, a paisagem pantaneira – porque é dessa que falo – e o índio é derrubada ao chão para e contribuem para uma mercantilização da arte local e desumanização dessa produção e práticas para os sujeitos locais. A arte sul-mato-grossense, com esta proposta estatal, atende ao mercado globalizado da arte – ainda que não ao grande mercado de galeristas e museus – e retrata as identidades de sujeitos e do lugar de uma perspectiva que visa exclusivamente ao mercado turístico. Portanto, se tomarmos um discurso de arte enquanto representante das práticas e manifestações artístico-culturais de uma dada região, a produção artística de Mato Grosso do Sul acaba por esmorecer-se em relação à uma representatividade da cultura local e do mesmo modo é reconhecida pelo descontrolo do uso das imagens que mais deviam ser representantes da iconografia da identidade cultural local ainda que esta última não pensada de forma imóvel.

Contrariando os desejosos discursos do poder colonial local, mas privilegiando os discursos e sujeitos das práticas artísticas e culturais de Mato Grosso do Sul — igualmente podendo ser pensado para os sujeitos e das práticas artísticas da tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia — a bovinocultura ou qualquer outro discurso que emerge da cultura desses lugares que se fronteirçam e se tocam cotidianamente, pensados como práticas culturais contranarrativas ao

discurso hegemônico que emergem de uma condição pós-colonial e como pensamentos fronteiriços descoloniais, tornam-se práticas e sujeitos primeiramente compreendidos na relação que se estabelece entre sujeito, práticas e objetos artísticos e espaço geolocal. Daí constitui-se a construção de conhecimento a partir do que já é da ordem do conhecimento intrínseco de cada sujeito biogeográfico: um sujeito que tanto domina o fazer arte e o conhecimento que cada lugar estabelece como conhecimento através da arte. Por isso é possível pensar a prática da bovinocultura, saliento que não é tomá-la como estilo ou movimento artístico da perspectiva continuísta, mas como característica da cultura, da perspectiva descolonial. Ou seja, ao evidenciar o boi, a paisagem pantaneira e o indígena, sem retratá-los como objetos exóticos, as práticas e produções artísticas locais sul-mato-grossenses colocam à mostra as *marcas* da cultura (não as gravadas a ferro e fogo pelos discursos dominantes), apagadas pelos discursos hegemônicos da arte, de uma proposição descolonial e local. Igualmente é possível dizer, por exemplo, que as produções artísticas desses lugares fronteiriços rompem com qualquer ideia de cronologia, estilística ou estética mundial da arte ao evidenciarem as particularidades que cada cultura tem. Portanto, ao contrário de ambíguas e confusas, as obras desses lugares se tornam na totalidade compreensíveis e descritivas das práticas cotidianas dos sujeitos fronteiriços – geolocais – e, do mesmo modo, produzem conhecimento para esses já que retratam os conhecimentos desses sujeitos que muitas vezes se tornam ambíguos aos olhos do homem moderno. Depois retomarei, numa perspectiva mais descolonial, essa discussão sobre a imagem do boi e a arte sul-mato-grossense.

Começamos a reflexionar a partir do que está posto, porém começamos a explorar como chegou a estar aquilo que está posto. Quando procedemos desta maneira nos damos conta de que estivemos fechados em um espaço escuro onde nos mostravam diversas cores, e nos fizeram crer que somente existiam este espaço e essas cores. Um belo dia nos empenhamos em sair e nós pudemos ver por cima da câmara escuro com muito mais cores de onde nos mantiveram durante muito tempo — somos também isso, porém já não queremos ser somente isso. Na luz do dia nos demos conta de que ocultaram, dissimularam nossas histórias, que nos disseram pensar e sentir a partir de outras experiências. Pouco a pouco nos vamos dando conta, vamos dando o *fechamento da razão*, em distintas partes do planeta vai-se encontrando passados que foram negados para validar como único passado sustentável o da civilização ocidental assentada nas antigas Grécia e Roma. Empenhamos-nos a dar conta de que há múltiplas Grécias e

Romas, porém não as deixam ser vistas” (MIGNOLO, 2011, p.10-11). (Tradução livre minha)¹⁹

A observação que nos é apresentada na passagem nos remete diretamente ao mais que histórico e hegemônico dos discursos da história da constituição do saber da humanidade ocidental edificado como discurso daquele que somente deve enxergar aquilo que nos fora imposto ou apresentado: o “Mito da Caverna” platônico que é tomado até a nossa contemporaneidade como a melhor forma de “descobrir/acessar” o mundo. Dispensando qualquer apresentação deste “mito”, aqui quero usar da sua ideia apenas a título de ilustração para corroborar as histórias locais e realidades dos outros mundos excluídos – excêntricos aos “centros do mundo” –, pela tomada daquele “mito” como a melhor alternativa para todos que devem ser detentores de um saber impositivo (como se estar na caverna fosse um desejo) e pela história hegemônica ocidental contada a todos nós que ocupamos as diferentes Américas Latinas espalhadas pelo mundo como única e de “direito” de todos. Se naquele mito o poder da sombra impera aos que não sabem ou àqueles que devem saber apenas o suficiente para, agora as cores são tomadas como provas de novas possibilidades discursivas e identitárias de acordo com a necessidade de cada sujeito que ocupa uma localidade diferente e sempre divergente das ideias impostas pelos discursos do poder: “A exterioridade não é algo que se pode descrever somente do interior do sistema [...] sendo que requer uma narrativa criada na mesma exterioridade – por quem e aqueles que a habitam”

101

¹⁹ “Comezamos ya no a reflexionar a partir de lo que está, sino que comenzamos a explorar cómo llegó a estar aquello que está. Cuando procedemos de esta manera nos damos cuenta que estuvimos encerrados en una habitación oscura donde nos mostraban diversos colores, y nos hicieron creer que sólo existía esa habitación y esos colores. Un buen día logramos salir y nos damos cuenta de la maravillosa variedad de la luz; nos damos cuenta de que empezamos a sentir y a pensar en otra manera, a tener otra experiencia pero al mismo tiempo no nos podemos sacar de encima la cámara oscura con muchos colores donde nos tuvieron mucho tiempo -somos también eso pero ya no queremos ser sólo eso. En la luz del día nos damos cuenta que nuestras historias se nos ocultaron, disimularon, que nos hicieron pensar y sentir desde otras experiencias. Poco a poco nos vamos dando cuenta, vamos dando el *velco de la razón*, en distintas partes del planeta vamos encontrando pasados que fueron negados para validar como único pasado sostenible el de la civilización occidental asentada en las antiguas Grecia y Roma. Nos empezamos a dar cuenta que hay múltiples Grecias e Romas pero no que nos las dejaban vier” (MIGNOLO, 2011, p. 10-11).

(MIGNOLO, 2011, p. 51). (Tradução livre minha)²⁰. Nesse sentido, outros mundos – ou outras Grécias, Romas, Nova Yorkes, várias Londres, indistintas Parises, Luxemburgos etc edificam-se pelo mundo afora sem dever em nada para qualquer sombra ou *color* ressaltada como a mais importante ou cores com matizes melhores. Há uma nova pigmentação inclusive nessas cores que agora são estabelecidas pelos dilemas que essas culturas externas ao mundo das sombras (Europa e Estados Unidos) põem em evidência.²¹

Algumas práticas e produções artísticas espalhadas pelo território nacional brasileiro bem esboçam uma tomada de cores diferentes das impostas pelos discursos europeu ou norte-americano e, por conseguinte, ressaltam uma prática descolonial que já se caracteriza melhor como produção local do que qualquer ideia histórica de produção universal. De tais práticas espera-se um processo de descolonização de tudo que fora e continuam sendo impostos pelos discursos colonizadores; lembremos que ainda que algumas dessas produções, tratadas aqui ou não (o espaço não permite apontar um número significativo de práticas, mas apenas alguns exemplos que se caracterizam como tais exercícios de descolonização), venham mais tarde a ser reconhecidas como práticas ou produções artísticas que dialogam com sujeitos de diferentes localidades, a ideia não é ressaltar esta ou aquela produção como produções que alcançam um âmbito maior porque desempenham melhor uma noção qualquer de estética reconhecida como universal, essas são tomadas primeiro porque rompem com a ideia hegemônica e homogeneizante dos discursos coloniais. Da ótica que se quer estabelecer um discurso descolonial na arte neste trabalho, algumas práticas ainda que mínimas já apresentem características discursivas e práticas efetivas que se distanciam dos postulados coloniais. “Não me apetece me enrolar (nem pedir a outros que o façam) em um novo projeto universal abstrato que defende um legado europeu fundamental” (MIGNOLO, 2011, p. 68). (tradução livre minha)²²

²⁰ “La exterioridad no es algo que se pueda describir sólo desde el interior del sistema [...] sino que requiere una narrativa creada en la la (*sic*) misma exterioridad -por quienn y quienes la habitan” (MIGNOLO, 2011, p. 51).

²¹ Sobre essas novas cores seria interessante o leitor acessar o ensaio: “A (com)posição da imagem na arte contemporânea em Mato Grosso do Sul” apresentado no 23º Encontro Nacional da ANPAP. Ver detalhes nas referências deste ensaio.

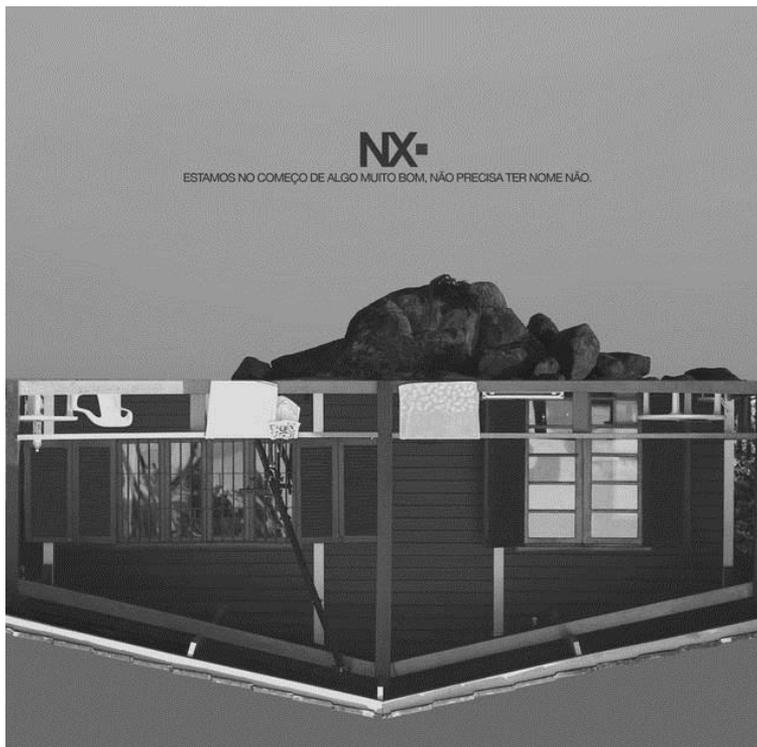
²² “No me apetece enrolarme (ni pedir a otros que lo hagan) en un nuevo proyecto universal abstrato que defiende un legado europeo fundamental” (MIGNOLO, 2011, p. 68).

Sejam nas artes visuais, a exemplo de alguns grafites não institucionalizados, pichações, pinturas, desenhos, esculturas etc, ou seja em outras linguagens artísticas como o reconhecido hoje “Teatro de rua”, a dança de rua ou urbana — despropósito nominá-las disso ou daquilo, uma vez que todas são práticas artísticas emanadas das culturas —, mas também a música, as performances, cinema, literatura, fotografias entre tantas outras linguagens, já esboçaram possibilidades artístico-práticas descoloniais. Ainda que algumas delas, a título de institucionalização disciplinar, têm sido lidas por uma ótica moderna institucionalizadora. Um desses bons exemplos, como disse também, ainda que por algum mínimo detalhe apresentado, é a letra da música de autoria de Di Ferrero e Gee Rocha, “Uma Gota No Oceano”, do álbum do NX ZERO **Estamos no Começo de Algo Muito Bom, Não Precisa ter Nome Não** (2014), que está numa estrofe encimando este ensaio como epígrafe, utilizar-se da ideia de um disco gravado no Brasil e ser *sem-selo* de uma grande gravadora de renome internacional. Como sugere também o próprio nome do álbum – **Estamos no Começo de Algo Muito Bom, Não precisa ter Nome Não** – essa noção de um “sem-nome”, “sem-selo”, sem-rótulo”, “sem-título”, “sem-estética definida”, etc²³ rompe com a formalização discursiva e hierárquica de que tudo deve ter um título coerente e ser coeso como estipula a teoria moderna a título de “informar” ao suposto leitor educado na estética moderna.²⁴ Igualmente descolonial também é a prática adotada, pelo grupo e outros artistas brasileiros, de eles próprios comercializarem seu produto artístico final. O site na internet do grupo NXzero vende ele próprio os produtos com a marca do grupo. Tem-se, de prática com essa natureza, a ideia de que grandes empresários – muitas vezes à frente de instituições internacionais radicadas nos grandes “centros do mundo” com filiais nos países periféricos que dominam os mercados ligados a determinadas práticas e

²³ Isso me remete também a ideia das “estéticas” dos “sem-terras”, dos “sem-teto”, “sem-casa”, “sem-palco”, “sem-lugar”, “sem-piso” e tantos outros “sem” que nessa época de possibilidades na arte, na política, na cultura estabeleceu-se para burlar os discursos dominantes.

²⁴ A noção de sujeito desinformado, prática bastante contumaz da estética moderna, quer tornar todos informados em uma estética específica a título de mantê-la atualizada e dominante diante de todos os discursos que emergem das culturas periféricas. Portanto, o sujeito “desinformado”, neste contexto, é aquele que não está exatamente sem informação sem conhecimento, mas livre e descompromissado com a noção de uma suposta estética formal e dominante.

produtos artísticos – não comandam os discursos proferidos e defendidos desses artistas especialmente latinos.



104

IMAGEM 1 – Capa do Álbum “Estamos no Começo de Algo Muito Bom, Não Precisa ter Nome Não” (2014) – NXZero²⁵

Assim como o título do álbum, a estrofe que está na epígrafe deste trabalho realiza um diálogo descolonial, da perspectiva que se quer aqui estabelecida — uma prática de cunho geolocal e biográfico como produtor de arte e conhecimento a partir do próprio conhecimento —, ao propor uma (re)verificação situacional entre ideias contraditórias postas pelos discursos hegemônicos com tão grande

²⁵ Imagem extraída do site do grupo NXZero. Disponível em: <http://www.nxzeroshop.com.br/loja/produto-249007-1592-ep-nxzero-estamos-no-comeco-de-algo-muito-bom-nao-precisa-ter-nome-nao> - acessada em: 16/10/2015.

naturalidade como se fossem constituídas nos espaços geográficos brasileiros. Igualmente ao álbum a letra da música propõe uma relação entre ícones automobilísticos introduzidos no Brasil por fábricas estabelecidas antes no “Primeiro Mundo” alemão com uma linguagem bastante coloquial do discurso das comunidades brasileiras. Diz a letra: “Na BM” que seria o BMW e “na Fuca” que é nada menos que o célebre Fusca VolcksWagen, numa versão retardatária produzida no Brasil até bem pouco tempo que fora ressuscitado mais recentemente pelo presidente brasileiro e mineiro Itamar Franco, incomparáveis nos quesitos conforto e velocidade, por exemplo, mas não fazendo nenhuma diferença e dando importância ao “chegar” no destino qualquer que a música estabelece, são colocados lado a lado como se fossem iguais. Na música a letra estabelece um diálogo entre o rock pesado do AC DC e os devaneios quase religiosos dos sons da “Tribo de Jah”, mas, de algum modo, o que os compositores querem é estabelecer que, “respeitando os rockstar” tão comuns aos países europeus e/ou norte-americano e também os “cantor de bar”, prática noturna comum dos jovens músicos e talentos diversos brasileiros, o que importa, sendo o mais importante deste ponto de vista de uma estética descolonial crítico-biográfica geolocal, “afinal é tudo igual, o que muda é o lugar” segundo a letra; pois os lugares são tão detentores de uma geopolítica do conhecimento e da arte em igualdade de pertencimentos: seja aqui ou na China como temos o hábito de falar.

Não muito diferente, da minha ótica descolonial proposta, outros tantos grupos musicais e artistas brasileiros, paraguaios e bolivianos têm estabelecido relações goelocais biográficas em suas composições e produções artísticas. Para não dizerem que estou priorizando discursos artísticos guetizados (por causa de estilos de músicas diferentes alguns artistas ou grupos brasileiros não são inseridos na velha ideia de MPB), estou me referindo agora ao Skank e Jquest, ambas bandas de poprock mineiro; Marcelo D2 e Emicida, raps carioca e paulista respectivamente; Gaby Amarantos e Vanessa da Mata que são cantoras do Norte e Centro-Oeste brasileiros, entre tantos outros, são artistas que têm tratado em suas músicas, por exemplo, cada vez mais fortemente, de características relacionadas às suas próprias **biogeográficas** como sujeitos daqueles lugares esquecidos pelos discursos dos críticos e teóricos do Sudeste brasileiro. Não muito diferentes é possível falar a mesma coisa de artistas pintores, escultores, grafiteiros, pichadores, desenhistas, atores, dançarinos, performer, cineastas e fotógrafos que

estão trabalhando na contramão dos discursos hegemônicos para estabelecerem suas produções artísticas, ainda que alheias aos discursos de uma arte mundial.²⁶ Artistas de vários lugares do planeta, lugares aqui entendidos não mais da ótica de lugares fora dos centros, mas igualmente lugares que produzem arte e saber (biogeografias específicas), estão concentrando suas práticas na emergência de evidenciar as muitas *diversalidades* que constituem o discurso artístico brasileiro, paraguaio e boliviano, por exemplo, pois, “[...] a alternativa do futuro à globalização não é a universalidade, mas a “diversalidade”.” (MIGNOLO, 2011, p. 67). (Tradução livre minha)²⁷

Falo de *diversalidade*, de um projeto alternativo a universalidade e que brinda a possibilidade de criar uma rede de oposição à globalização em nome da justiça, da equidade, dos direitos humanos e da *diversalidade epistêmica*. A geopolítica do conhecimento mostra os limites de todo projeto universal abstrato, ainda que venha da esquerda, tanto se almeja a popularização das Ciências Sociais como se aposta em uma nova popularização do legado europeu fundamental em nome da democracia e da repolitização” (MIGNOLO, 2011, p. 69). (Tradução livre minha)²⁸

A diversalidade tem a ver com uma ideia que tanto a multiplicidade, como a *diferença*, as particularidades como exotismos não têm. A diversalidade tem relação com o diverso, com os diferentes “únicos” (sujeitos, biografias, práticas e artefatos artísticos etc, portanto biogeografias epistêmicas específicas), com os diferentes e múltiplos ‘*agoras*’ que existem no contexto contemporâneo mundial (nas culturas, nas artes, nas economias, nas sociedades, etc) indistintamente dos lugares geográficos. Mas, também porque, a diversalidade tem a ver com os diversos ou diversas possibilidades da existência de geopolíticas do conhecimento, por conseguinte, de produção artística. Portanto, a diversalidade de

²⁶ Vou tratar melhor disso, tanto o assunto quanto o conceito de **biogeografia como epistemologia**, num próximo “capítulo” da história latina a ser (re)Verificada.

²⁷ “[...] a alternativa de futuro a la globalización no es la universalidad sino la “diversalidad”” (MIGNOLO, 2011, p. 67).

²⁸ “Hablo de *diversalidad*, de un proyecto alternativo a la universalidad y que brinda la posibilidad de crear una red de oposición a la globalización en nombre de la justicia, la equidad, los derechos humanos y la *diversalidad epistémica*. La geopolítica del conocimiento muestra los límites de todo proyecto universal abstrato, aunque venga de la izquierda, tano si plantea la planetarización de las ciencias sociales como si apuesta por una nueva planetarización del legado europeo fundamental en nombre de la democracia y la repolitización” (MIGNOLO, 2011, p. 69).

Walter Mignolo pode ser igualada a minha noção de biogeografias epistêmicas de artes e conhecimentos.

BOVINOCULTURA como proposta descolonial

Ahora bien, este cuadro, que parecería resultar asfixiante para cualquier intento creativo, en realidad presenta ciertas salidas. La marginalidad, en determinadas circunstancias tiene sus ventajas; el artista trabaja solitariamente y sin apoyo pero es menos manipulado y presionado. Se mueve en un desierto, en una tierra de nadie, pero tiene mas posibilidades de presentar diferentes alternativas y optar por la elaboración de lenguajes propios. (ESCOBAR, 1984, p. 145-146)

Como sinalizei antes, aqui quero retomar a noção de bovinocultura como prática descolonial da arte sul-mato-grossense. De uma perspectiva descolonial a discussão sobre a imagem do boi na arte sul-mato-grossense parece tomar outras variantes bastante significativas. A primeira possível dessas variantes é se adotarmos a bovinocultura como característica genuinamente sociocultural contrariando a ideia de “identidade local” do Mato Grosso do Sul a partir de algumas das produções e práticas artísticas ou dos sujeitos locais tão fortemente defendida e construída pelo Estado enquanto prática de um discurso do poder colonial. Ou seja, partindo do princípio de que a imagem do boi se repete na produção artística e nas práticas culturais com tão grande intensidade por pertencer à cultura local enquanto artefato da cultura *de* boi do estado²⁹, supostamente em Mato Grosso do Sul o boi como representante da cultura de um lócus enunciativo onde a imagem do animal e o próprio são os mais marcados dos fragmentos da cultura do estado (econômica, política, social e cultural), deixamos de tomá-lo como marca iconográfica ou imagética estilizadas que caracterizam as práticas e produções artísticas numa dada estética homogeneizante. Quero dizer

107

²⁹ A ideia é fazer ressaltar a diferença entre cultura *do* boi e cultura *de* boi. Ou seja, desta ótica aqui discutida a cultura *do* boi está mais associada à noção político-mercantil adotada pelo Estado para reforçar a constituição dessa “Identidade Cultural” a partir de algumas práticas artísticas que são estampadas e estampam o boi como animal exótico. Já a cultura *de* boi refere-se preterivelmente à noção do estado de Mato Grosso do Sul ter como característico sociocultural a cultura bovina: seja ela de corte ou leite, seja uma cultura artística assentada no boi enquanto imagem.

com isso que o boi passa a ser um fragmento da cultura sul-mato-grossense tão quão o são os ícones religiosos para o cristianismo, por exemplo: construções imagético-discursivas. Dessa forma, imagem do boi, ícone bovino, cultura do boi ou o próprio animal tornam-se comuns, não mais aparatos exóticos que se manifestam melhor em determinadas práticas e produções artísticas de determinados sujeitos, que caracterizam a cultura *curralista* desta porção sul do centro-oeste brasileiro.

A comercialização da imagem e da ideia de cultura bovina assentados no conceito fictício de bovinoculturismo artístico, prática comum do Estado-Nação e dos seus pares promotores da ideia de uma identidade cultural sul-mato-grossense pautada na iconografia do boi, da imagem do Pantanal ou no retrato do indivíduo indígena como exotismos culturais, alavancam negócios milionários para uma parcela minoritária do estado. Como isso também já é sabido, e que também não é meu maior interesse neste momento uma vez que já tratei dessa problemática de forma bastante aprofundada em situações distintas no passado, quero apenas reforçar a ideia de que a bovinocultura neste ensaio é tomada como característica descolonial da cultura sul-mato-grossense. Que, portanto, não se trata de uma característica do fazer artístico local enquanto estilística artística preponderante à inscrição da arte produzida em Mato Grosso do Sul no circuito mundial de produção artística. É antes de tudo uma característica “rural” da cultura de Mato Grosso do Sul. Por isso não vai ser tratada como mais um possível estilo artístico, como o fora até aqui, que dá continuidade a uma ideia de arte, edificada num suposto período artístico da História da Arte, a título de enquadramento na “História Mundial” da produção local bem como manutenção de um discurso constituído desde o Renascimento e que se faz persistir até o século XXI a título de reforçar uma noção de estética exclusivamente europeia a ser continuada.

Outra variante possível que especialmente agora me interessa na bovinocultura como prática descolonial está inscrita na identificação da produção e artefatos artísticos característicos com a cultura local. Tratando dessa tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia, a representatividade para esses sujeitos que (e)migram nas linhas de fronteiras entre esses países, ainda que distintas as identidades dadas as especificidades das culturas, têm relações de aproximações e distanciamentos provocadas também pelas afinidades, diferenças coloniais e especificidades culturais (diversidades culturais; vou preferir este termo como já sinalizei), mas ainda se dão, especialmente, pela condição de (de)limitações impostas pelas ideias de fronteiras/*fronteras* e limites que esses lugares carregam

em seus bojos constitucionais. Se por um lado o alargamento das fronteiras existe para aglutinar relações outras entre essas *diversalidades* da tríplice fronteira, por outro não podemos negar que o delineamento impositivo ressaltado pelos discursos dos poderes coloniais (marcos crítico, teórico ou de cada Estado-Nação) existe e é bastante estruturante de ideias modernas de representação artística, de identidade local, de limites, de fronteiras e de universalismo através da arte. *A priori*, o estado faz ressaltar uma ideia de nacionalismo na arte que é corroborada por discursos homogeneizantes e que, igualmente, tendem a institucionalizar as imagens que essas produções artísticas emanam no imaginário cultural local. Portanto, de qualquer forma, apesar da não-defesa de uma suposta noção de imagem ou produção de arte nacional/nacionalista, estados e discursos do poder instauram para os lugares — incluindo a fronteira (entendida como de aproximação e distanciamentos ao mesmo tempo), que está estabelecida nesse lócus cultural —, objetos que melhor representam este ou aquele lado das linhas imaginárias a título de validação dos seus discursos de universalização do estado à todos.

Agora bem, se em estrito sentido não existe em forma explícita e sistemática uma política visual estatal, indubitavelmente existem certos critérios, alguns pressupostos que sustentam determinadas propostas visuais; ainda que não se dê uma arte oficial, há uma imagem oficial que se manifesta em alguns poucos monumentos públicos e em geral no espírito dos textos pedagógicos, na imprensa oficial e, posteriormente, na televisão. Esta imagem tem fundamentalmente dois aspectos. O primeiro é o monumentalismo glorioso e nacionalista que se materializa em imagens de heróis nacionais e de gestos épicos. O segundo tem um sentido promocional da imagem; esta expressa “a paz, o bem estar e o crescimento econômico” iludindo todo tipo de atitude crítica, toda expressão de conflito: “no Paraguai não há problemas sociais, a terra é generosa e todo mundo vive feliz” (ESCOBAR, 1984, p. 144-145). (Tradução livre minha)³⁰

³⁰ “Ahora bien, si en estricto sentido no existe en forma explícita y sistemática una política visual estatal, indudablemente existen ciertos criterios, algunos presupuestos que sostienen determinadas propuestas visuales; aunque no se de un arte oficial, hay una imagen oficial que se manifiesta en algunos pocos monumentos públicos y en el espíritu general de los textos de enseñanza, la prensa oficial y, posteriormente, la televisión. Esta imagen tiene fundamentalmente dos aspectos. El primero es el monumentalismo glorioso y nacionalista que se materializa en imágenes de héroes nacionales y de gestas épicas. El segundo tiene un sentido promocional de la imagen; ésta expresa “la paz, el bienestar y el crecimiento económico” eludiendo todo tipo de actitud crítica, toda

As relações entre imagem da arte e imagens na arte; imagem artística e imagens que se tornam artísticas através de discursos validadores são práxis comuns nos diferentes lugares enunciativos “amparados” pela ideia de lugares discursivos periféricos: igualmente é o caso do Brasil e inegavelmente será também na Bolívia e como mostrou a passagem anterior apresenta-se também no Paraguai. Neste sentido, é compreensível a ideia da bovinocultura ou a imagem do boi, por exemplo, tornarem-se imagens que “representem” a cultura sul-mato-grossense da ótica desses discursos do poder: agronegócio, latifúndios, política, mercados capital nacional e internacional, bovinocultura de corte e de leite regem os ditames da imagem-boi enquanto artefato comercial. E, do mesmo modo, espaços expositivos, editais, museus, galerias, inscrição de uns grupos e outros não, “mercado” de arte e lugar da arte sul-mato-grossenses passam pelas aprovações discursivas que validam e são validadas pelos discursos do Estado-Nação que fazem reconhecimentos daquela noção estilística de bovinoculturismo artístico.

Tudo isso, de certa forma, faz evidenciar mais uma das muitas variantes possíveis que uma leitura descolonial faz atribuir a arte colonizada pelos discursos dominantes ao longo dos mais de quinhentos anos, que agora vai me interessar muito mais neste trabalho, ao podermos relacioná-la diretamente com uma noção de arte como conhecimentos locais que gera arte e conhecimentos diversos. Uma possibilidade, por exemplo, de pensar na arte — na bovinocultura ou nas imagens geradas pelo boi na produção artística sul-mato-grossense, não mais como artefatos mercadológico e promovido/promotor de discursos do poder —, mas como artefato da cultura enquanto resposta aos aparatos coloniais. Nesse sentido, inicialmente cabe fazermos algumas perguntas: quem é o povo sul-mato-grossense? Ou o que retrata a cultura sul-mato-grossense? Essas são perguntas que podem ser feitas considerando especialmente a ideia de que a cultura sul-mato-grossense é, neste intervalo entre fronteiras (Brasil/Paraguai/Bolívia), ainda mais constituída por diferentes culturas. Aqui no estado é possível dizer que, por exemplo, temos paraguaios, bolivianos e brasileiros que borram qualquer ideia de cultura estável e uma ainda existente no imaginário cultural local; mais os indígenas que por aqui sempre estiveram; ainda temos os muitos que por aqui

aportaram e ainda aportam-se cotidianamente como os árabes, turcos, os japoneses quando pensamos em algumas culturas internacionais; já se pensarmos, por exemplo, que além de termos sidos colonizados ou fundados por mineiros ainda temos paulistas, paranaenses, mato-grossenses de quem somos repartidos em 1977 e goianos se considerado cada um dos limites que esses estados fazem com o estado de Mato Grosso do Sul. Mas é importante contar ainda com os outros estados da Federação Brasileira que também têm culturas e/ou artefatos culturais enraizados no estado: faz parte desse grupo os que para cá vieram atrás de um crescimento pessoal a partir da colonização das terras: exemplo são os gaúchos que vieram fundar as grandes plantações de soja, milho e trigo; os nordestinos que sempre trazem mão de obra para as mais diferentes áreas da indústria, comércio e construção civil; e tantos outros brasileiros que, assim como tantos outros estados do país, fizeram da diáspora pessoal a constituição de lugares outros como seus.³¹ Nesse sentido torno a perguntar: como poderíamos ou o que melhor representaria plasticamente a cultura sul-mato-grossense a partir da construção de uma máscara? Que face(s) teria esta máscara considerando todas essas diversidades do estado, por exemplo? O boi sabe-se que é caracteristicamente muito famoso como iconografia cultural sul-mato-grossense, mas hoje podemos pensar também no grão de soja; podemos pensar no milho, tomar da industrialização crescente a título de desenvolvimento econômico, especialmente quando se lembra de Três Lagoas; como também podemos nos valer de todas as culturas de que falei. Então, qual o retrato ou qual a feição, ou melhor, que fisionomia teria essa máscara que pudesse ser usada, por exemplo, por um grupo de dança como o Ginga Cia de Dança que também já se valeu do boi como ícone?

Penso que se quiséssemos elaborar um espetáculo de dança para esse grupo e que eles fossem usar essa máscara como seria? Tomo a ideia da máscara e da construção do espetáculo para pensar isto, tendo em vista que, por exemplo, a contemporaneidade nos oferece diferentes possibilidades de tomarmos os artefatos da/das cultura(s) como ilustração imagética para constituição de alguma e

³¹ As características suscitadas aqui não têm nenhum caráter valorativo, qualitativo ou outra questão qualquer relacionada a valor. São meramente ilustrativas de algumas características que alguns desses desenvolveram/desenvolvem na construção de Mato Grosso do Sul enquanto estado em constituição sociocultural, socioeconômico e sociopolítico.

qualquer coisa plástica. E uma delas acessada, por exemplo, que me fez suscitar esta ideia foi o novo videoclipe da música *Living For Love* (2015), do álbum **Rebel Heart**, da *popstar* norte-americana Madonna. O vídeo traz como principal tema uma tourada realizada em uma arena-palco onde a cantora no final da cena e do videoclipe literalmente sacrifica, vinga ou mata um dos touros encarnados pelos bailarinos que coreografam ao seu lado. Esses bailarinos performatizam se valendo dos seus próprios corpos como uma couraça de boi e ainda usam máscaras; essas máscaras, claro, são todas ilustradas por uma iconografia bovina tendo inclusive chifres. O uso das máscaras pelos bailarinos fez-me pensar a relação entre homem e animal: quanto do boi tem o homem e quanto do homem tem o boi, e vice-versa, considerando especialmente a cultura sul-mato-grossense?



112

IMAGEM 2 – Imagens de divulgação do álbum Rebel Heart (2015) de Madonna³²

³² Todas as imagens referentes à Madonna estão disponíveis em: <http://www.madonna.com/> - acessado em: 16/10/2015.



IMAGEM 3 – Imagens de divulgação do videoclipe da música *Living For Love* (2015) de Madonna



IMAGEM 4 – Imagens da máscara utilizada pelos bailarinos no videoclipe da música *Living For Love* (2015) de Madonna



IMAGEM 5 – Imagens da performance dos bailarinos extraída do videoclipe da música *Living For Love* (2015) de Madonna

Diante dessas imagens, podemos pensar uma infinidade de artefatos culturais tendo em vista, por exemplo, que alguns textos tratam inclusive do ponto de partida que, do jeito que se olha é que sempre será visto pela obra de arte e sempre a partir daquilo que sentimos. Essa perspectiva de reflexão pode se dar então, tendo em vista o fato de sujeitos chegarem cotidianamente ao estado de Mato Grosso do Sul, de diferentes diásporas serem por variados motivos e de sermos advindos dos mais diferentes lugares de fora das fronteiras que delineiam limites e espaços do/no estado, o que faz com que só percebamos isso por que o boi ou a bovinocultura, por exemplo, passa a fazer parte do cotidiano e das relações socioculturais e pessoais que passam a ser estabelecidas com o e no estado. Portanto, quero tentar pensar um artefato da cultura sul-mato-grossense, *a priori* uma máscara, com “formas” que ilustrem todas essas discussões que estão aqui postas e que esta possa vir a ser utilizada, por exemplo, em um espetáculo de dança produzido no estado de Mato Grosso do Sul. A metáfora da máscara dar-se-á tendo em vista que se tornou impossível na contemporaneidade eleger este ou aquele fragmento da cultura que melhor representa determinada cultura. Na situação aqui estabelecida então, a tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia sendo perpassadas por todos que entram e saem do estado de Mato Grosso do Sul, fica ainda mais laboral estabelecer que esta ou aquela característica seja qual melhor retrata a condição desses sujeitos diaspóricos cotidianamente.

Com relação ao grupo Ginga Cia de Dança, antes já citado, que através da dança, especialmente na coreografia “Cultura Bovina?”, retrata histórias que

envolvem relações humanas e faz ressaltar uma noção de identidade bovina cultural, é possível dizer que existe ali outra relação com o boi que foge ao aparato comercial e político empreendidos ao animal pelos discursos de poder locais. Igualmente à performance dos bailarinos da cantora americana, dadas as devidas proporções entre aproximações, afinidades e distanciamentos, a maior influência do coreógrafo da Cia parece ter sido também os movimentos do boi. Ressaltando também as possíveis diferenças e mesmo divergências que circundam ambas as criações artísticas – tanto a americana quanto a sul-mato-grossense – a bovinocultura é tomada primeiramente como artefato cultural: da *popstar* americana já existe o reconhecimento em seu currículo de um vínculo estabelecido em grande parte de seus trabalhos artísticos com a performance de animais, antes cavalos, agora bois; igualmente para o grupo brasileiro o boi teve na coreografia caráter representativo cultural, mas também uma espécie de queixa aos discursos do poder público e do poder na arte que se instaurou através da exploração da representação exclusivista do animal nas artes sul-mato-grossenses que hoje praticamente domina as paisagens dos pantanais brasileiros. Ou seja, para a Cia de dança sul-mato-grossense num momento em que se esboça o boi como corpo coreográfico a representação de características locais sul-mato-grossenses também vem à tona: sejam elas boas ou ruins, aos olhos dos mais conservadores, mas estão todas ali postas quando o boi é trazido para a cena através de cubos de metal e pelos corpos performáticos dos bailarinos. E enquanto o grupo Ginga Cia de Dança reflete nessa linha de pensamento – na relação entre artefato da cultura ou provocação aos discursos dominantes – é possível também propor uma relação da máscara-metáfora não só com o estado sul-mato-grossense, mas também com todas as misturas culturais diversas que aqui se estabelecem diuturnamente. É possível pensar nessa *diversalidade* de criações artísticas através de pesquisas que tentam estabelecer a bovinocultura ou o boi contrariando a ideia de bovinoculturismo artístico. Dessa forma, como sugerido antes é que a imagem do boi altera o discurso continuísta da História da Arte europeia e/ou norte-americana e estabelece paridade entre o boi e a cultura local por uma perspectiva epistemológica descolonial biogeográfica. Diante do exposto é possível lançar mais uma pergunta ao observador: tendo em vista a ideia de construir plasticamente um objeto, ainda que como uma simbologia aproximada da identidade sul-mato-grossense, que metaforiza no muito bom sentido a diversidade da cultura do estado fronteiro que é margeado por dois países de língua espanhola com fronteiras abertas de lá pra cá, tanto como daqui pra lá, seria

possível representar essa metáfora da cultura com uma máscara, a partir da imagem (com)posta unicamente pela imagem do boi enquanto animal comercial? Segundo o que afirma Bessa-Oliveira já seria possível dizer que não, pois

As imagens bovinas construídas por esses sujeitos são da ordem de narrativas como representação da nação no sentido ilustrativo de uma narração como nação; por isso já discordo desses discursos de construção homogeneizante, uma vez que esta imagem bovina construída como metáfora da nação não pode ser levada adiante como a única produção que pode servir como “unicanarração” da nação sul-mato-grossense” (BESSA-OLIVEIRA, 2012, p. 75).

Portanto, diante do que afirmou a passagem, no mínimo seria possível pensar uma máscara cultural como uma colcha de retalhos culturais que tivesse pedaços das couraças da fauna brasileira inteira; já que o boi não é a única cara identificável na cultura sul-mato-grossense, o poder político dos discursos hegemônicos deveriam também ressaltar outras e variadas características na cultural local sem tratá-las como exotismos visando ao capital tão característico da noção de global e/ou universal.

Desta ótica, se a máscara pudesse vestir os bailarinos do grupo Ginga Cia de Dança em um espetáculo, por exemplo, a companhia também poderia apresentar-se encapuzada sem mostrar as faces, com adereços de qualquer nação do mapa-múndi, uma vez que os bailarinos teriam uma outra representação simbólico-identitária qualquer com o planeta como um todo. Mirando uma trajetória da produção artístico-plástica da suposta máscara da cultura sul-mato-grossense, vejo que a representação da imagem-boi tem com o estado uma constituição iconográfica fixa como uma presença de um suposto estilo artístico bovinoculturista. Por conseguinte, há um desperdício do uso da imagem, observando que se trata de um lugar muito diversificado para ser representado por uma única visão ainda que do animal-boi. É preciso olhar em volta, ou seja, além do horizonte, pois a produção artística do estado grita para ser reconhecida, mas não um reconhecimento universalista. Quando falo isso, principalmente para as pessoas de dentro do estado, é porque o sul-mato-grossense não se vê como os de fora os veem. Está aqui mesmo a grandeza do desenvolvimento cultural e artístico do estado e, para fins comerciais e financeiros, toda essa simbologia bovina que reflete essa grande produção agropecuária em destaque no estado, talvez necessite ser colocada como ícone cultural da região ligada às finanças, ao comércio que gera um valor satisfatório para o estado, mas também a uma noção de cultura rural

sem medo nenhum do que diriam os que a pensam com sentido pejorativo ou como uma possibilidade de cultura menor.

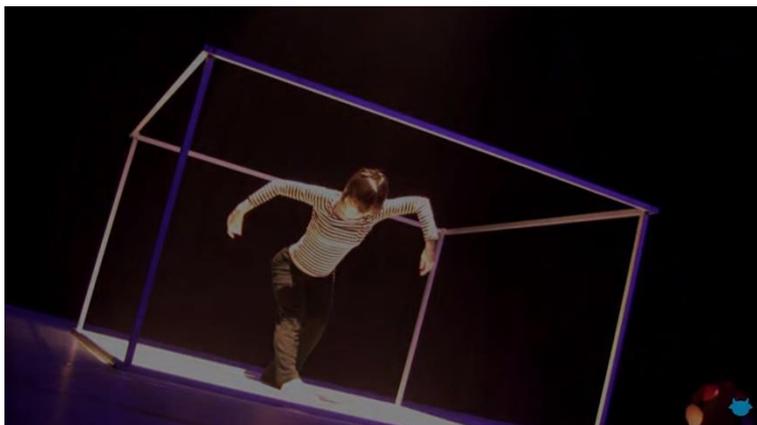


IMAGEM 6 – Imagem da performance do grupo Ginca Cia de Dança no espetáculo “Cultura Bovina?”³³



IMAGEM 7 – Imagem da performance do grupo Ginca Cia de Dança no espetáculo “Cultura Bovina?”

³³ Todas as imagens do espetáculo “Cultura Bovina?” do grupo Ginca Cia de Dança foram extraídas do vídeo do espetáculo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wL5UKILwUfM> – acessado em: 16/10/2015.



IMAGEM 8 – Imagem da performance do grupo Ginga Cia de Dança no espetáculo “Cultura Bovina?”



IMAGEM 9 – Imagem da performance do grupo Ginga Cia de Dança no espetáculo “Cultura Bovina?”



IMAGEM 10 – Imagem da performance do grupo Ginga Cia de Dança no espetáculo “Cultura Bovina?”

Essas práticas e produções artísticas aqui apresentadas podem parecer trazerem ínfimas contribuições enquanto possibilidades outras da/na produção artística local sul-mato-grossense. Mas, da ótica da leitura que aqui foi estabelecida — que altera significativamente a percepção do objeto artístico — as produções evidenciam características também outras de caráter descolonial que bem representam as muitas culturas locais que, por exemplo, foram silenciadas ao longo desses mais de quinhentos anos pelos discursos coloniais dos poderes geopolíticos, críticos e teóricos dentro do território nacional e que tendem a continuar sendo silenciados se a produção em arte (em todos os sentidos) não fizer nada para impedir o continuísmo. Ou seja, as possibilidades estão nas leituras que se estabelecem da produção artística em si. Pois, como já deve ser de conhecimento inclusive dos leitores modernos da produção artístico-cultural de qualquer natureza: a obra de arte em si não diz nada. Fazem-se interpretações a partir das imagens que pululam desta. Neste caso, é a diversalidade cultural — de leitor, espectador, crítico, teórico e estudiosos — que vai(vão) nos propor leituras de (re)conhecimentos que dão conta do Ocidente/Oriente.

119

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 1. ed.. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4ª Reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Artes Visuais na Frontera: (teoria, prática e pedagogia) – del ser, del saber y del sentir**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014. 140 p.

_____. **Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia**. Apresentação de Edgar Cézár Nolasco. Prefácio de Eneida Maria de Souza. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Nenhum Lugar(res) Todos: (re)Verificações Epistemológicas em Artes Visuais**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014. 262 p.

_____. **Paragens, passagens e passeios: movimentos de geovisualizações das artes visuais**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. **Ensino de Arte X Estudos Culturais: para além dos muros da escola**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “Três décadas de arte em Mato Grosso do Sul: balanço e desafios futuros”. In: TORCHI-CHACAROSQUI, Gicelma da Fonseca & BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Orgs.). **Misturas e diversidades: Reflexões sobre arte e cultura contemporâneas**. São Carlo: Pedro & João Editores, 2012, p. 73-92.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “O sol se põe num lugar nunca antes visto: (fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia) uma outra proposta epistemológica para as Artes Visuais”. In: NOLASCO, Edgar Cézár; GUERRA, Vânia Maria Lescano. (Orgs.). **O sol se põe na fronteira: discursus, gentes e terras**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 11-36.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézár. (Orgs.). **Artes Visuais: questões do crítico-contemporâneo nacional/local**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “A natureza compósita da crítica biográfica Eneida Maria de Souza”. In: **Cadernos de Estudos Culturais: Eneida Maria de Souza: uma homenagem**. v. 6. n. 12. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez., 2014, p. 69-100.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “A (com)posição da imagem na arte contemporânea em Mato Grosso do Sul”. In: Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]: ecossistemas artísticos / Afonso Medeiros, Lucia Gouvêa Pimentel, Idanise Hamoy, Yacy-Ara Froner (orgs.) – Belo Horizonte : ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014, p. 2886-2901.

Cadernos de Estudos Culturais: cultura local. v. 3. n. 6. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez., 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2. ed. Gênese. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Perola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 271/ dirigida por J. Guinsburg).

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

ESCOBAR, Ticio. **Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay**. Tomo II. Colección de las Américas – 2. Centro Cultural Paraguayo Americano. “El Gráfico” S. R. L.. Assunción, Paraguay, 1984.

FERRERO, Di. ROCHA, Gee. “Uma Gota No Oceano”. In: NX ZERO. **Estamos no Começo de Algo Muito Bom, Não Precisa ter Nome Não**. 2014. sem-selo, Brasil.

GINGA CIA DE DANÇA. Disponível em: <http://gingaciadedanca.blogspot.com.br/> – acessado em: 16/10/2015.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales** [recurso electrónico]/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo.- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

_____. **Estéticas y opción decolonial**/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. -- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. “Estéticas decoloniales. sentir. pensar Hacer en Abya yala y la gran comarca”. In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Estéticas decoloniales** [recurso electrónico]/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo.- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 8-25.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; tradução Adelaide La Guardia Resende. [et al.]. 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). **Conversações**: de artes e de ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas).

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

_____. **Saberes ambientais**: desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz. (Orgs.). **Artelatina**: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MIGNOLO, Walter D.. **El vuelco de la razón**: diferencia colonial y pensamiento fronterizo. 1ª ed.. Buenos Aires: Del Signo, 2011.

_____. **Histórias locais / Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MIGNOLO, Walter D.. “Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia”. In: **Revista IXCHEL**. Volúmen I, San José, Costa Rica, 2009, p. 1-22. Disponível em: http://www.revistaixchel.org/attachments/047_Habitar%20los%20dos%20lados%20art_%20Walter%20Mignolo.doc%29.pdf – acessado em: 30 de maio de 2013.

_____. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política”. In: **Cadernos de Letras**: Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras. Dossiê: Literatura, língua e identidade. N. 34, Niterói, RJ. 2008, p. 287-324. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf> - acessado em: 16 de novembro de 2012.

NOLASCO, Edgar César. **Perto do coração selbaje da crítica fronteriza**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013.

_____. **babeLocal**: lugares das miúdas culturas. Campo Grande, MS: Life Editora, 2010.

NOLASCO, Edgar César; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Arte, cultura e literatura em Mato Grosso do Sul**: por uma conceituação da identidade local. Campo Grande, MS: Life Editora, 2011.

OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Paisagens biográficas pós-coloniais**: retratos da cultura local sul-mato-grossense. Campinas, SP: [s. n.], 2014. Orientador: Mauricius Martins Farina. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

RICHARD, Nelly. **Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte**. 1ª edición. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).