

# Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões amerín- dias e afrodiaspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens

*Other “encruzadas” for public art: elements of  
amerindian and afrodiasporic cosmovisions in  
the weave between alternative temporalities,  
communities with multiplicities and different  
teachings*

*Otras “encruzadas” para el arte público: elementos  
de cosmovisiones amerindias y afrodiaspóricas en  
el entrelazamiento entre temporalidades alterna-  
tivas, comunidades con multiplicidades y  
diferentes enseñanzas*

Marcelo Simon Wasem

Universidade Federal do Sul da Bahia

E-mail: marcelo.wasem@gfe.ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8600-8980>

## RESUMO:

O artigo busca ampliar as maneiras como o campo da arte pública vem sendo pensada nas últimas duas décadas em solo nacional. Geralmente o debate acontece através de bibliografias estrangeiras, com exemplos de projetos artísticos que acontecem em um tipo de espaço público diferente do que encontramos no Brasil. Por um lado, a ideia de nação

apresenta marcadores da colonização ainda muito presentes (branquitude, sexismo, cisgeneridade, heteronormatividade), que buscam aniquilar as diferenças, mas que estão em colapso. Por outro, as cosmovisões ameríndias e afrodiaspóricas presentes neste território podem trazer outras perspectivas e caminhos para enveredar esta encruzilhada em novas direções. Aprender com as trans, nas lutas interseccionais, com as ensinagens dos terreiros, na cultura Queer/Cuir, com a circularidade das diversas rodas, para poder rever conceitos como *site specific* ou *community based-art*. Por fim, é relatado brevemente um processo de ensinagem com a mestra Japira Pataxó nas aulas dos cursos de Artes da UFSB, em Porto Seguro, Bahia.

**Palavras-chave:** *Arte pública. Encruzilhada. Cosmovisões ameríndias. Pensamento afrodiaspórico. Ensinagens.*

#### ABSTRACT:

The paper seeks to broaden the ways in which the field of public art has been thought of in the last two decades on Brazilian soil. Usually, the debate happens through foreign bibliographies, with examples of artistic projects that take place in a different kind of public space than the one we find in Brazil. On the one hand, the idea of nation presents markers of colonization that are still very present (whiteness, sexism, cisgenderism, heteronormativity), which seek to annihilate differences, but which are in collapse. On the other hand, the Amerindian and Afrodiasporic cosmovisions present in this territory can bring other perspectives and paths to take this crossroads in new directions. Learning with the trans people, in the intersectional struggles, with the teachings of the terreiros, in the Queer/Cuir culture, with the circularity of the various circles, to be able to review concepts such as site specific or community based art. Finally, there is a brief report of a teaching process with Japira Pataxó teacher in the arts course classes at UFSB, in Porto Seguro, Bahia.

**Keywords:** *Public art. Crossroads. Amerindian cosmovisions. Afrodiasporic thought. Teaching.*

#### RESUMEN:

El artículo busca ampliar las formas de pensar el campo del arte público en las últimas dos décadas en suelo brasileño. Normalmente el debate se basa en bibliografías extranjeras, con ejemplos de proyectos artísticos que se desarrollan en un tipo de espacio público diferente del que encontramos en Brasil. Por un lado, la idea de nación presenta marcadores de colonización aún muy presentes (blancura, sexismo, cisgenerismo, heteronormatividad), que buscan aniquilar las diferencias, pero que están en colapso. Por otro lado, las cosmovisiones ameríndias y afrodiaspóricas presentes en este territorio pueden aportar otras perspectivas y caminos para llevar esta encrucijada en nuevas

direcciones. Aprender con las personas trans, en las luchas interseccionales, con las enseñanzas de los terreiros, en la cultura Queer/Cuir, con la circularidad de las diversas rodas, para poder revisar conceptos como site specific o community based-art. Finalmente, se relata brevemente un proceso de enseñanza con la profesora Japira Pataxó en las clases de los cursos de Artes de la UFSB, en Porto Seguro, Bahia.

**Palabras clave:** *Arte público. Encrucijadas. Cosmovisiones amerindias. Pensamiento afrodiaspórico. Enseñanza.*

Artigo recebido em: 01/05/2023  
Artigo aprovado em: 21/06/2023

## Introdução

Este texto surge de inquietações que vêm surgindo em mim, de contextos diferentes e se encontram em uma esquina de quatro ruas. De um lado manifestações artísticas que acontecem no espaço público, ou que poderiam ser agrupadas sob a “senha” de Arte Pública. Há uma inexactidão profunda neste termo, porque as manifestações são múltiplas, executadas por diversos agentes, nem sempre preocupados em ser reconhecidas como “arte”. Exemplo rápido: as pixações compõem um vasto código de desenhos, modos de grafar, regras de conduta e desafios pactuados, que ocupam empenas cegas, muros, toda a pele da urbe, e não necessariamente desejam/precisam ser consideradas “arte”.

De outro caminho surge um conjunto de práticas, fazeres, modos de atuação no mundo onde a colaboração entre artistas e não artistas constitui a argamassa fundante de suas ações. São projetos onde, mais importante do que o produto final, é a relação entre agentes que falam e vêm de lugares diferentes – sendo o processo até mais pertinente do que o resultado da ação.

Esta via possui uma genealogia mapeada por Suzanne Lacy sob o termo “novo gênero de arte pública” (1995), com práticas oriundas do campo da escultura por um lado, de um fazer crítico e ativista de outro, desembocando em projetos que consideram o público como participante atuante e possuem a colaboração como elemento central. Lacy vai agrupá-las sob o termo “novo gênero de arte pública”, ao longo das décadas de 1980 a 1990, no livro *Mapping the Terrain: New*

*Genre Public Art*, publicado em 1995. Paloma Blanco organiza *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), composto por textos de mais autores, com pensamentos teóricos e exemplos práticos sobre estes processos, inclusive com a tradução do texto de Lacy. Outro autor, Grant H. Kester (2006), destaca o potencial de subverter a ideia do artista como um criador solitário e autônomo, criando um espaço de diálogo e interação com o público e outros artistas. Já Reinaldo Laddaga (2006) argumenta que há uma “estética da emergência”, na qual tais processos podem surgir a partir de circunstâncias imprevistas e inesperadas, e que o processo criativo pode ser influenciado pela improvisação e pela colaboração entre artistas de um modo radical. O crítico e curador Nicolas Bourriaud propõe e defende uma estética relacional (livro com este nome, de 1998) ou ainda vai apostar no modo cigano que a figura “artista” (agora já praticamente um nome-fantasia-empresa) assume (livro *Pós-produção*, de 2004). Mas sua curadoria é míope e unifocal – está centrada em fazeres que glamorizam o encontro, fortalecem a agência do artista como figura ímpar, e limpa tudo o que não cabe em seu modelo. Já Claire Bishop (2008) defende que os critérios para julgar um processo de arte colaborativa sejam melhor definidos – argumento com grande relevância. Stephen Wright (2004) também discute a importância da comunicação e da transparência para garantir que a colaboração na arte seja ética e justa, e traz importantes habilidades a serem exercitadas pelos artistas, como cruzamento de competências e as noções de interesse mútuo que devem ser levadas em consideração.

Mas quero trazer outras vias para este debate e inicio acrescentando mais dois caminhos. Considero estas vias menos exploradas em toda sua potencialidade, ou ainda pouco relacionadas com a Arte Pública: uma composta pelas cosmovisões e epistemes dos povos originários e a outra dos povos afrodiáspóricos. São duas vias distintas, com históricos de apagamento, conscientização e luta bem específicos, que se misturam quando ambas as populações indígena e negra foram colonizadas e escravizadas neste território hoje configurado como “Brasil”. Cada aldeia, cada etnia, cada tronco indígena, assim como em cada nação que veio da África, possui um conjunto de conhecimentos singulares, mas existem saberes transversais, como a relação horizontalizada com o ambiente de seres vivos que nos cerca ou a importância do território como parte de sua própria história e formação. Mais do que falar de Arte Afrobrasileira<sup>1</sup> ou Arte Indígena Contemporânea<sup>2</sup> – duas frentes extremamente necessárias para dar visibilidade à uma produção artística pungente e antes

---

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

excluída de canais e circuitos de circulação e veiculação, de determinadas esferas da arte –, o que proponho realizar aqui é tatear territórios mais profundos destes saberes e refletir sobre como isso pode reverberar e suspender entendimentos antes considerados como “dados”.

Eu poderia ainda listar caminhos que chegam de outras áreas do conhecimento, mas que também incidem de alguma maneira neste encontro sobre o que estou interessado aqui – processos que surgem na fronteira entre o campo simbólico e o campo real, entre os dilemas da representatividade e das lutas, em uma esfera que podemos ainda circundar como campo das Artes. Na verdade de outros campos, tomamos emprestado ferramentas para projetar, executar e refletir – metodologias de pesquisa-ação, pistas de métodos que passam pela cartografia<sup>3</sup>, recursos etnográficos como diários de campo (que se transformam em diários de bordo), entre outras.

Estes caminhos se encontram em um espaço específico: desenho aqui uma encruzilhada simbólica ou simplesmente “encruza”. Lugar de passagem, de trânsito, mas também pode ser entendida como a localidade na qual paramos para analisar quantas vias já percorremos e para onde queremos seguir. Ou ainda inventar novos caminhos. É aqui, neste texto-encruzilhada, que tentarei pontuar críticas do que venho pensando, práticas que venho tecendo e as pistas que ando ante-endo. Sei que corro o risco de ser superficial, que poderia, sobre cada elemento, me aprofundar teoricamente e trazer outras práticas que caminham nas bordas entre educação, arte, a própria ideia de “público”. Entretanto, o objetivo aqui é criar um mosaico, costurando pensamentos que podem parecer distantes à primeira vista, ou colocando ginga. Mas vou correr este risco.

## **Inquietações sobre o ensino de arte no extremo sul da Bahia**

Diante de um mundo em colapso, o que aprendemos? Que habilidades são necessárias para que possamos parar, nos ver e rever o rumo do que chamamos de “humanidade”? Onde podemos encontrar pistas para outros mundos possíveis? Estas perguntas surgiram semanas após o início do isolamento social e foram ficando cada vez mais intensas com o passar dos meses.

Desde a minha vinda para a Universidade Federal do Sul da Bahia venho repensando meu ofício de educador nas artes visuais, engajado no processo de formação de artistas e professores. Sempre pensei nesse processo como uma trama entre um vasto universo de obras, artistas, conceitos e

---

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

explanções que aprendi nos últimos 15 anos com as potencialidades que cada estudante traz para a sala de aula. Ensino de arte sempre passa por autoconhecimento. Porém, nos últimos cinco anos, atuar neste território específico me trouxe novas reflexões.

O território a que me refiro é o extremo sul da Bahia, mais especificamente, a cidade de Porto Seguro. Este estado, com dimensões de um país, possui 8 mesorregiões, muito diferentes entre si. O extremo sul é uma ponta que fica entre Minas Gerais e o mar, ao norte do Espírito Santo e longe da capital Salvador. Aqui, afastadas da capital baiana, as manifestações das religiões de matrizes africanas são encontradas em modo rarefeito e superficial. Os batuques que podem ser ouvidos na Cidade Histórica fazem parte de coreografias voltadas para um turismo que se contenta com esta imagem-casca. As tendas com baianas vendendo seus acarajés estão em algumas poucas esquinas e são raras as festas para os Orixás, onde, por exemplo, o prato predileto de Iansã seja servido.

Existem movimentos de resistência da cultura africana, como o bloco de rua “Chama África”, que sai no carnaval (embora a ênfase seja mesmo a mania de “trios elétricos”), ou ainda grupos de capoeira, como o do Mestre Pé de Chumbo. Por outro lado, a luta e presença da etnia indígena Pataxó é muito viva no território<sup>4</sup> (ver Fig. 1). Eles denominam este movimento de “A retomada”. Estão organizados em algumas aldeias, reaprendendo a sua língua – o Patchohã – e lutando para serem reconhecidos como cidadãos com “direito” ao território. Um fato muito relevante desta universidade é termos estudantes pataxós dentro das salas, com cocares, colares e adereços que marcam visualmente uma diferença. Afirmam suas identidades indígenas sem precisar negar qualquer outra identidade que queiram ser.



Figura 1. Lilian B. Parra, 2023.

Foi diante destes estudantes que, ao longo de cada período, tratando de temas variados nas aulas de artes, ia me questionando: quais as origens dos referenciais teóricos que estou usando? É possível tratar de conceitos como *site specific* sem termos que recorrer apenas a uma linha genealógica da arte? E se para falar desta especificidade do local pudéssemos englobar outras cosmovisões? Não como simples anedota, mas como conceito fundante mesmo. Algo que vem aparecendo ao longo de nossa história aos poucos, como nos manifestos modernistas da década de 1920, ou nos movimentos tropicalistas dos anos 1960, mas que precisa ser mais radical. Venho pensando

que precisamos revisar nossas epistemes e modos de praticar e ensinar arte a partir dos pensamentos afrodiáspóricos e dos povos originários. Como falar de paisagem, da importância da janela na construção do olhar quando a oca não possui este tipo de abertura, ou quando a relação com a floresta é feita a partir de dentro?

As referências bibliográficas deste texto começam a trazer para perto estes outros saberes, outras fontes de conhecimento, e espero que possam ajudar nas reflexões que trago aqui. Não acho que seja possível abandonar completamente as genealogias que marcam nosso campo, nosso saber-fazer. Até porque elas foram extremamente importantes para que os paradigmas fossem quebrados. Marcel Duchamp destravou a porta para que Denilson Baniwa pudesse questionar hoje as instituições e a própria história da arte, em sua performance “Pajé-Onça caçando na Avenida Paulista”, onde carregou o livro *Breve história da arte*<sup>5</sup>, que tem como capa a imagem de Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci (NIEMEYER, 2020). Mas é urgente evidenciar as limitações que este campo instituiu quando não vê que sua gênese foi forjada por valores segregacionistas, preconceituosos e exclusivistas. Trocando em miúdos, uma arte feita por homens cisgênero, em uma sociedade patriarcal, sexista, machista e racista, valorizando ideias eurocêntricas ou situadas no eixo Norte-Norte (América do Norte e Europa). Sempre comentamos sobre influência de máscaras africanas na pintura “Senhoritas de Avignon” (1907), do espanhol Pablo Picasso, um marco de sua investigação cubista, mas não sabemos de qual etnia são as máscaras que ele viu no Museu Etnográfico do Trocadéro, na cidade de Paris. De qual parte de África, a que contexto e a qual manifestação cultural as máscaras se referem?

De certa forma, foi o período de isolamento social causado pela pandemia do vírus COVID-19 que suspendeu atividades cotidianas e me fez iniciar estas pesquisas de modo mais intenso. Busquei ler, ver e ouvir estas vozes, em livros e *lives* pelas redes sociais e canais de *streaming*, que, apesar de séculos de tentativas de apagamento, vêm atualmente renascendo e “retomando” espaços (para usar o exato termo que as etnias ameríndias estão usando). Se, neste cenário global pós-pandêmico, acreditamos que nosso labor artístico se torna cada vez mais um ato de sobrevivência, de resistência da vida frente aos silenciamentos e aniquilamentos do outro, penso que temos muito que aprender com estes saberes ancestralidades. Saberes que não se encontram estanques no passado, em um espaço-tempo que a perspectiva linear cronológica costuma colocar “atrás” de nós.

---

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

Eles estão vivos, caminhando ao nosso lado. Precisamos afinar a escuta, calibrar nossas capacidades de imaginar novas possibilidades e ver além. Durante a pandemia houve uma certa esperança de que alguma mudança em escala global iria acontecer – agora, em 2023, depois do afrouxamento das regras de convívio social que foram adotadas nos anos de 2020 e 2021, essa perspectiva parece ter sido uma ilusão coletiva. Será que não aprendemos nada mesmo? Minha hipótese é que estes conhecimentos podem nos ensinar a perceber potencialidades em outros cantos, em outras vozes, descobrindo pistas para redesenhar novos projetos de humanidades. Talvez a primeira pista seja o tempo.

## **Temporalidades não lineares e espiralares**

O povo indígena boliviano da etnia Aimará, a mais numerosa no país, possui o seguinte cumprimento: “*q’ipur kama*”, ou seja, “até o dia de trás”. Para eles, como para a maioria dos povos originários, o futuro não fica adiante, mas sim possui uma relação intensa com o passado. De acordo com Mario Rodríguez (*apud* TURINO, 2021, não paginado):

O passado não acontece como o que já foi, o que foi chancelado pela história. Chegar ao futuro só é possível se você traz o passado para o presente, linguisticamente falando. Você olha para o passado, mas ele só tem sentido se colocado no presente. Isso constrói a possibilidade do inédito, do que virá, o que brota. Politicamente, isso é muito forte, porque coloca o olhar em outro lugar de referência.

Na citação anterior podemos notar que o desenho que estamos habituados a pensar quando queremos invocar o tempo – como uma flecha atirada atrás, no passado, em direção à frente/ao futuro<sup>6</sup> – já não é suficiente. Este modelo linear e tão preponderante em nossa contemporaneidade – simbolizado pelo deus do tempo Cronos – é uma herança de uma forma, dentre outras três, para representar o tempo nas civilizações gregas.

Cronos era a representação do tempo que só anda para frente, geralmente retratado como um homem idoso, com uma foice em uma mão e um globo terrestre na outra. Cronos representa o tempo linear, contínuo e irreversível, que é medido por relógios, calendários e outras ferramentas que permitem a quantificação e divisão do tempo em unidades. Já Aion traz um conceito mais complexo, associado ao tempo eterno, infinito e circular. Na mitologia grega, Aion é representado como um jovem nu, com asas e uma serpente enrolada ao redor do corpo, ou com outros símbolos

---

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

como o zodíaco ou “Orusborus” (ver Fig. 2), um anel formado por uma cobra segurando a ponta da cauda na boca. Ele representa o tempo cíclico, que se repete continuamente, como as estações do ano, as fases da lua e as eras históricas. Por último, Kairós é uma palavra grega que significa “momento certo” ou “momento oportuno”. Kairós é um conceito que se refere ao tempo momentâneo e decisivo, que requer discernimento e prontidão para agir. A representação de Kairós se dá na figura de um jovem ágil, com asas nos pés e uma tesoura na mão, simbolizando a rapidez e a precisão necessárias para aproveitar as oportunidades no momento certo.

Podemos dizer que estas três temporalidades não se anulam, e sim se complementam dentro do pensamento grego. Entretanto, em nossa sociedade a concepção do tempo como “cronológico” foi colocada como sinônimo da temporalidade e exprime a forma como experimentamos o tempo.



Figura 2. Orusborus, por Marcelo Wasem, 2023.



Figura 3. Adinkra Sankofa, por Marcelo Wasem, 2023.

Dando um salto para a concepção de outra civilização, temos o povo Ashante, que habitou o Golfo da Guiné, nos territórios onde hoje encontramos os países Gana, Burkina Faso e Togo, na África Ocidental. O povo Ashante usa os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas, geralmente talhados em madeira e/ou impressos em tecidos e fabricando complexas estamparias (ver Fig. 3). Um destes símbolos trata do tempo:

O conceito de Sankofa (*Sanko* = voltar; *fa* = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro (FIOCRUZ, 2018, não paginado).

Este Adinkra nos traz a possibilidade de rever algo que aconteceu neste lugar do tempo que chamamos de passado e transformá-lo, ou seja, não apenas perceber um acontecimento com outra concepção, mas alterar seus desdobramentos. A possibilidade de ressignificar o passado se torna uma poderosa ferramenta para cuidar e cicatrizar feridas que agem no tempo presente, no que estamos vivendo agora.<sup>7</sup>

Aqui precisamos de outras formas de definir a experiência temporal e quem pode nos ajudar é a autora Leda Maria Martins, através da sistematização que fez com o conceito do “tempo espiralar”. A figura da espiral é uma forma geométrica caracterizada por uma linha curva que se move em torno de um ponto central, afastando-se progressivamente dele. Em fenômenos de diferentes escalas podemos encontrar estas formas: conchas, tornados, galáxias. Em Martins, o tempo espiralar se apresenta como outra forma de se relacionar com eventos passados, retornando e restabelecendo ciclos, transformando tudo onde incide (MARTINS, 2021, p. 63) – tal qual o Adinkra Sankofa.

Isso faz com que possamos nos relacionar a partir de outro lugar com a ancestralidade e, consequentemente, com tudo o que veio antes de nós, ou mesmo pensar que a relação que temos com a história da arte também se altera. Não só pelo fato de termos que revisar as entrelinhas, as culturas e manifestações que ficaram esquecidas (o que não entrou no livro *Breve história da arte*, colocado em suspensão por Denilson Baniwa), mas também pensar que estas linhas diferentes estão

presentes no tempo contemporâneo. Não se trata de negar, mas entender o contexto, relativizar, e ampliar para outras vozes. A relação com o conceito de “tradição”, por exemplo, se enverga – como nesta fala do Mestre Didi<sup>8</sup>:

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se morar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar experiência, fortalecendo seus próprios valores (DIDI *apud* MARTINS, 2021, p. 50).

É aqui que Exu inventa o tempo. Muniz Sodré, em seu livro *Pensar Nagô* (2017) faz uma grande compilação do pensamento africano e afrodiaspórico, retraçando conceitos da filosofia ocidental que conhecemos em direção a uma expansão ontológica com os saberes dos povos originários de África.

Exu possui uma importância fundamental para as cosmologias africanas – ele é quem *funda* o tempo e também *está* no tempo. Exu é o próprio princípio de força vital que abre a possibilidade de tudo o que virá depois, coabitando todos os lugares e seres (todo animal, planta, ser humano possui esta força, possui seu “Exu”) e, por esta razão, se torna a própria encruzilhada entre mundos. Por isso também é o Orixá que está nas comunicações – entre pessoas, entre seres, entre planos.<sup>9</sup>

Há um oriki<sup>10</sup> muito difundido atualmente que fala assim: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Se há uma impossibilidade temporal de realizar um ato com consequências no passado, isso se deve quando tomamos apenas a linha temporal grega cronológica como verdadeira. Para desfazer esta trama linear se faz necessário driblar o tempo tal qual o drible<sup>11</sup> de Garrincha (SIMAS, 2020, p. 111-113), propor uma suspensão do jogo de capoeira com um movimento de “Volta ao mundo”<sup>12</sup> para então pegar o outro capoeirista no contragolpe, é adiantar a primeira batida do samba para enganar o corpo e fazer ele se colocar na dança sincopada do terreiro.

Recapitulando: não precisamos jogar fora Cronos, Aion e Kairós. Perceber as oportunidades, como Kairós, é um princípio tático – em oposição ao pensamento dominador e totalizante da estratégia<sup>13</sup>, conforme a distinção que Certeau (1994) nos traz. Porém acredito que estas outras formas de temporalidades podem ser consideradas e, inclusive, se tornar novos caminhos para esta encruzilhada simbólica que trago neste texto.

Como o Adinkra Sankofa nos ensina, sempre é possível olhar para trás, rever situações e resgatar saberes que parecem ter ficado para trás. O que devemos rever em nosso passado ocidental, branco, cisgênero? Trazer Exu para perto é convocar uma outra maneira de impostar vozes. Não como única autoridade nos assuntos, mas como mais uma fala, dentre tantas outras, como numa balbúrdia de feira – lugar que Exu também adora. Nossa atuação no mundo pode ser assim: sair do salto e se assumir mais um no “rolê”.

## **O que está em colapso, mas sobretudo, para quem?**

O autor Paul Ardenne em seu livro *Uma arte contextual*, lançado no começo dos anos 2000, já trata da participação como elemento fundamental de processos artísticos contemporâneos. Ele traça uma linha histórica que vai desde os “Bichos” de Lygia Clark, passando pelas intervenções de Gordon Matta-Clark; das muitas formas de encadear arte e vida nas ações de Joseph Beuys até as atitudes radicalizantes de denúncia das Guerrilla Girls. Trata desta ação direta no mundo: “a arte participativa ou de essência relacional corresponde a uma fase lógica da modernidade em que o artista se revela ao mesmo tempo esteta, produtor de signos que excedem o registro estrito das artes plásticas e, finalmente, ator social” (ARDENNE, 2006, p. 133). Comenta como dentro do conceito de arte participativa acabam entrando práticas em que as relações estabelecidas acabam sendo, muitas vezes, frívolas e superficiais. Seja com o público ou com as instituições, a participação se transformou em uma moeda barata, uma vez que se dá em um nível raso: ela é aceita apenas dentro de estruturas que já pré-definem o modo como ela deve acontecer. Ardenne destaca, então, modelos onde a participação busca uma certa “modéstia”, renunciando a produção de um caráter universal. São projetos que não se importam com a monumentalidade de suas ações e se caracterizam pela disseminação de mensagens, pela volatilidade de conteúdos e por uma fluidez que exclui a rigidez doutrinal (ARDENNE, 2006, p. 143). E aqui Ardenne traça uma relação entre duas temporalidades gregas: se por um lado o que se entende “tradicionalmente por arte”

(palavras do autor, diferindo do que estou trazendo neste artigo) estaria associado à Chronos, por outro a arte participativa se situaria ao lado de Kairós, ou seja, se aproveita ou busca propiciar “momentos oportunos”. Esta característica faria com que ações de arte participativa fomentassem as maneiras de executar tal participação: “quanto mais corpos estão presentes, mais se cria”.

Concordo que o conceito do tempo Kairós pode ser muito bem explorado neste tipo de processos. Em um pequeno texto denominado “Desejos, imprevistos e improvisos no projeto Rádio Interfônica #5”, de 2012, defendo a ideia de que tais processos podem funcionar quando entendidos que “o lance” é estar no trânsito entre estes dois polos. É a partir de uma vontade interna, uma motivação desejante, que a figura “artista” propõe algo para o exterior. Porém, a partir do primeiro contato com o outro é iniciado um processo de troca, conversa, negociação – ou, em última instância, de improvisação, entendendo esta como uma habilidade não superficial, mas muito específica e precisa. Assim como nas práticas sonoras, a improvisação aqui é definida como uma competência especial, que necessita de uma escuta do contexto para, assim, poder “tocar junto”.

Entretanto questiono Ardenne: toda participação acontece dentro de uma estrutura poética, que, por sua vez, está associada a uma conjuntura, ligada a diversos agentes, cada um deles com seus interesses próprios. Idealizar que momentos oportunos e criativos aconteçam em projetos de arte colaborativa é, mais uma vez, romantizar o encontro e tender a desconsiderar os conflitos. Neste sentido, prefiro a definição que Suely Rolnik traz sobre “contaminar-se” com o contexto, com o outro (ROLNIK, 2003). A ideia de contaminar é justamente deixar que as diferenças se apresentem – o que só acontece quando os desejos são expressos na íntegra, quando conflitos são desencadeados por essa expressividade e são negociados, conversados. Só assim é possível compreender que as características que nos diferenciam são singularidades fundantes e fundamentais para o estabelecimento de relações mais sinceras.

A questão é que nem sempre se quer isso. Diante de um mundo em transformação, quais são as instituições que estão dispostas a realizar uma desconstrução a partir de dentro, revendo suas estruturas para valer? Ou ainda lancemos a pergunta: o que exatamente está em colapso ou quais pressupostos estão sob julgo? Bom, isso depende. Depende de quem pergunta, de onde se pergunta e para quê se realiza esta pergunta.

Para Jota Mombaça, artista-travesti-bicha-performer-pensadora-etc., com um “corpo normativamente classificado como pardo, e, portanto, politicamente preto e indiretamente atravessado por memórias indígenas” (MOMBAÇA, 2021, p. 12), o colapso já é a ordem do dia, quando a brutalidade da violência se instala cotidianamente em populações inteiras, fruto de um racismo estrutural e histórico da construção da nação brasileira. A própria ideia de Brasil marca, em sua gênese, um projeto de aniquilamento das diferenças – uma “ficção colonizada e recolonial (...). O Brasil é a chacina” (MOMBAÇA, 2021, p. 11).

O filósofo espanhol Paul B. Preciado identifica em nossos sistemas de pensamento, nas epistemes dadas, os marcadores que criaram as diferenciações e, conseqüentemente, as segregações através de diferentes seccionalidades:

Nós estávamos em uma epistemologia que começou com o espaço colonial, a partir do século 15. Essa epistemologia era heteropatriarcal, pois muito rápido estabeleceu as diferenças entre masculinidade e feminilidade, heterossexualidade e homossexualidade, branco e não branco, e também civilizado e não civilizado. O regime de conhecimentos dessa epistemologia se baseou em uma divisão política do mundo, uma divisão hierárquica de poder e de acesso às técnicas de governo. É esse regime que está sendo hoje fortemente contestado. E, para mim, ele irá colapsar (DELUCCA, 2021, p. 4).

Ou seja, estes marcadores estão na base do conjunto de epistemes em que estamos inseridos. É necessário entender que existem diferentes desenhos de poder, separados por eixos e relacionados à raça, etnia, gênero e classe, e que se estruturam, por sua vez, nos terrenos sociais, econômicos e políticos em que vivemos. A teórica feminista e professora estadunidense Kimberlé Crenshaw nos trouxe há mais de 30 anos, em 1989, um importante conceito para mapear esta conjectura – o da interseccionalidade (*apud* IGNACIO, 2020). O conceito surge dentro do feminismo, quando autoras negras não se reconhecendo nos diversos preconceitos que o sexismo impõe, como mulher-frágil ou, por outro lado, como objetos hipersexualizados, organizam outras falas e reivindicações – como no discurso emblemático de Sojourner Truth, em 1851, em que já no título nos deixa atônitos: “E eu não sou uma mulher?”<sup>14</sup>. Crenshaw explica que esses eixos são distintos e excluídos. Por exemplo, o racismo não é a mesma coisa que sexismo, que difere também da opressão de classe. Porém, frequentemente, estes marcadores se interligam criando complexas intersecções em que dois, três, quatro ou mais eixos são acionados.

Logo, um primeiro passo para pensarmos em possíveis rotas de fuga e ataque é reconhecer qual é o lugar exato que estamos quando nos colocamos, percebendo nossos privilégios e vulnerabilidades. Pensar o lugar de fala<sup>15</sup> como um ponto de onde estamos falando, posicionamento no tempo-espço, consciente dos sistemas e estruturas que estamos inseridos. E não há como se esquecer – inclusive neste artigo – dos marcadores identitários que me classificam como branco, heterossexual, cisgênero, professor na rede pública de ensino (leia-se como alguém que possui entrada estável de renda, o que é bastante em um país repleto por subempregos) e que tangenciam meu discurso. Mesmo assim – sabendo que nunca terei ampla consciência do que é ser mulher, ou transsexual, ou ser discriminado pela cor da pele, pelo tipo de cabelo, sabendo que não sei o que é ser vigiado em qualquer estabelecimento comercial – isso me atravessa. Não concordo com os privilégios que a branquitude<sup>16</sup> me dá, nem com as violências sistemáticas e desmedidas que outras pessoas brancas fazem, ou com as atitudes preconceituosas que surgem diariamente. Mas preciso admitir que sou beneficiado e tenho vivo em mim os preconceitos que eu mesmo quero combater.

Outra possível pista (ou “caminho” no texto-encruzilhada proposto aqui): aprender com as trans (travestis, travecos, transexuais etc.) e suas desobediências de gênero, que vivenciam na pele a transformação de mundo que querem. Existem aqui outras maneiras para auxiliar o colapso do que não nos serve mais, nutrir o apocalipse, na busca pela radicalidade do impossível, como diria Mombaça (2021, p. 8-9). Na performatividade de gênero, suspendendo esta como categoria fechada, podemos rever outras posturas, como coloca Paulo B. Preciado, em seu livro *Transfeminismo*, de 2018:

Gênero é algo que fazemos, não algo que somos – algo que fazemos juntos. Uma relação entre nós, não uma essência. O gênero pode ser usado como uma máquina, com uma única diferença: em relação ao gênero, você (corpo e alma) é o usuário e a máquina ao mesmo tempo. Gênero não é uma máquina que você possui. Pelo contrário, é uma máquina viva que você incorpora e usa sem possuí-la (PRECIADO, 2018, p. 4-5).

Ressignificar gênero como uma ação que não está dada biologicamente e que se estabelece a partir da relação, no exercício da alteridade, nos coloca em xeque sobre nossa própria singularidade. É no contato com o outro que conseguimos nos perceber e criar nosso dispositivo identitário, completamente poroso e atravessado por múltiplas camadas (intersubjetivas até contextuais). Eu

poderia denominar “identidade”, mas este termo carrega resquícios das ideias de “essência”, “verdade”, um tipo de “eu” isolado e imóvel, que justamente atrapalha este movimento de desconstrução. Voltando às questões do transfeminismo, Preciado não acredita no termo “identidade sexual”, mas sim em uma cultura *Queer/Cuir*<sup>17</sup>, assim como uma cultura negra e de outras tantas ditas “minorias”, que demonstram sua força de resistência em um movimento agregador e contestador, o qual ela chama de “cultura”:

Estou convencido de que, se formos capazes de desmontar essa taxonomia, essa infraestrutura de poder patriarcocolonial, efetivamente poderemos começar por uma abolição radical da diferença de gênero, da diferença sexual e racial no interior das instituições. A cultura negra é muito importante. Podemos abolir a diferença de raça, a raça não existe, mas a cultura negra existe, como cultura da resistência à violência. A mesma coisa para a cultura trans. A cultura trans, a cultura de corpos dissidentes da diferença sexual, pelo menos desde o século 15 é enorme, e é essa cultura de resistência que me interessa e no interior da qual eu me inscrevo, com estratégias que serão sim consideradas estratégias hiperbólicas, mas, atenção, não é identitária, é estratégia que fala da cultura de resistência à violência (PRECIADO, 2018, p. 9).

Ou seja, é no contato com outros semelhantes que podemos nos reconhecer e criar agrupamentos mais fortalecidos, quando sentimos que fazemos parte de algo maior do que nossas próprias vidas. Esta diretriz ainda é extremamente necessária em muitas lutas e movimentos, principalmente para que estas vozes possam encontrar lugares de escuta, para além do lugar de fala. Sentir-se parte de uma “comunidade”, mesmo que atravessada pelas diferenças, formada por suas multiplicidades.

Mas quais comunidades queremos fomentar? Grupos extremistas, xenofóbicos e preconceituosos também formam suas comunidades de interesses. Entretanto, além do forte traço excludente das diferenças internas, tais agrupamentos se colocam como superiores às outras comunidades. Este tipo de comunidade não nos interessa.

## **Comunidades, ancestralidade e especificidades do lugar**

Podemos olhar para os saberes e culturas dos terreiros de religiosidades de matrizes afro-brasileiras como experiências de se entender “comunidade” a partir de outro ponto de vista.

Primeiramente é necessário destacar a relação com o espaço que os povos africanos mantinham com o território e como, em função da diáspora, esta noção precisou ser ressignificada. Desterritorializar aqui foi muito mais do que mover-se de um território a outro, e sim ter nome, língua, costume, comunidade, a própria humanidade, usurpados pelos reinos colonizadores (SODRÉ, 2017, p. 91). Deste trauma coletivo um novo sentido de “origem” é instaurado dentro do pensamento, antes africano e agora afrodiaspórico. Pelo termo “origem” o pensamento africano se refere à uma ancestralidade, que não se encontra estanque no passado. A ancestralidade vive em nós, através de nós, porque se manifesta nos hábitos, costumes, ações cotidianas. Origem também é destino – mais uma vez temos redesenhos sobre temporalidades, aproximando o que se passou e o que está por vir. Quando acontece a diáspora e, conseqüentemente, o desligamento dos contextos sociais e geográficos nos quais os povos africanos habitavam, pensar em “origem” se transforma na procura por territórios livres dos sistemas escravocratas nos quais viviam. Pode-se pensar tanto nos quilombos, ou seja, em comunidades constituídas por indivíduos negros e negras em busca de liberdade, quanto também nas múltiplas táticas de recriação destes territórios no cotidiano: está no xirê<sup>18</sup> do candomblé de nações variadas, na gira da umbanda, nas rodas de samba, de jongo, no tambor de crioula, no congado, na roda de capoeira.

A espacialidade trazida pelo pensamento afrodiaspórico se refere ao espaço da circularidade, do “estar em roda”, mais do que apenas se referir ao desenho espacial das manifestações citadas acima. A circularidade aqui é apontada por Azoilda Trindade (BRANDÃO, 2007, p. 97) como um dos muitos valores civilizatórios trazidos pelos povos africanos que foram amalgamados com os saberes dos povos originários. É a partir da circularidade que podemos pensar em modos mais horizontais de estabelecer relações, sempre levando em consideração a diferenciação entre papéis e agenciamentos.

Para Tássio Ferreira<sup>19</sup> o conceito da circularidade é tão importante que sua tese de doutorado foi a proposição de uma pedagogia que tenha como referência outras fontes teórico-práticas para sua constituição:

A Pedagogia da Circularidade se inspira na cultura Bantu e no cotidiano do *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*. Os Bantu seguem a filosofia Ubuntu, ancorada na ideia de horizontalizações das relações sociais, políticas e culturais; acesso comum a todos, com isto a existência individual só é possível considerando a diversidade e exis-

tência do outro. Tudo está e é movimento. Nada é estável, nem fechado. As conexões gerais são possíveis, desde que horizontalize e permita o acesso de todos (FERREIRA, 2019, 225-226).

Podemos notar que a potência da circularidade está na ocupação que acontece no espaço, no desenho estabelecido em uma roda de conversa, por exemplo, mas também fundamenta uma proposição filosófica de relação com outro. Aqui está a ideia de se ver mais um dentro de uma rede maior e complexa. Também temos na Pedagogia da Circularidade um modo de se relacionar com o entorno – e por entorno estamos falando do espaço que nos rodeia – menos autoritário e menos centrado apenas no ser humano. São sabedorias integrativas, que não veem a natureza como pano de fundo ou como objeto de exploração, pois se entendem como integrantes de um sistema de vidas maior. Para Ailton Krenak (2019) a separação entre humanos e natureza é uma ilusão criada pela cultura ocidental moderna e é preciso superar a visão utilitarista e dominadora da natureza, e buscar uma relação de respeito e cuidado com o meio ambiente.

Podemos trazer o perspectivismo ameríndio, conceito antropológico que se refere à cosmovisão que alguns grupos indígenas das Américas possuem, sistematizado por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima (*apud* SZTUTMAN, 2007) para explicar estes outros modos de perceber as realidades e atuar sobre elas. O mundo é habitado por diversos seres, humanos e não humanos, que têm perspectivas diferentes e às vezes conflitantes sobre a realidade. Os seres humanos são vistos como uma espécie entre outras, e não como superiores ou separados da natureza. Cada espécie tem uma perspectiva única, que é influenciada por sua posição na hierarquia cósmica e por suas características específicas. Por exemplo, animais podem ter uma perspectiva diferente dos humanos, e os mortos podem ter uma perspectiva diferente dos vivos. A diferença fundamental entre humanos e outros seres é que os humanos têm a capacidade de mudar de perspectiva e ver o mundo de diferentes pontos de vista. Eles podem se colocar no lugar de outros seres e compreender suas perspectivas. Essa capacidade é fundamental para manter o equilíbrio e a harmonia entre os diferentes seres e para lidar com conflitos entre eles.

Este entendimento de mundo, ou seja, esta cosmovisão, traz a base para que um outro tipo de comunidade possa ser vislumbrado e praticado. Um tipo de comunidade que se relaciona com esta multiplicidade de seres ao redor e também realoca as ancestralidades em uma temporalidade viva

e vivida no agora – um presente engendrado de passados e futuros, simultaneamente. Como coloca Eduardo David de Oliveira (*apud* CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 81), conectando ancestralidade, comunidade e natureza:

Ntu, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo Ntu designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade é expressa pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva.

Talvez aqui encontremos mais uma chave para um outro modo de pensar a relação entre colaboração e arte. Ela precisa partir de outras formas de perceber o mundo, para além dos sistemas de produção, reflexão e percepção das artes visuais.

Ou ainda, tomar palavras-chave do nosso fazer artístico e re-posiciona-las. O termo *site specific*, por exemplo, pode ser expandido para além da sua característica de considerar os aspectos formais do lugar. Até mesmo os desdobramentos propostos pela teórica norte-americana Miwon Kwon (1997), como os termos *community specific* ou *community based-art*, já são em si revolucionários para classificar projetos artísticos que trabalham com os contextos a partir de matrizes mais abertas, considerando aspectos sociais, culturais e políticos. O que queremos fomentar aqui é a importância do pensamento indígena e afrodiaspórico como determinantes para um tipo de fazer artístico que seja mais colaborativo, coletivo e cosmointegrante. Não há nada mais *site specific* do que se entender indígena, no sentido literal da palavra, como aponta Viveiros de Castro (2016). Ser indígena significa ter uma conexão íntima com o chão que pisamos, com uma escuta atenta ao local e um movimento consciente pelo terreno por onde passamos. É ter um forte elo de conexão em relação ao território onde nascemos ou nos estabelecemos para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico (CASTRO, 2016, p. 4).

Entender-se indígena como uma prática *site specific*. Isso significa reposicionar as ancestralidades, ajudar na expansão do que as culturas indígenas representam e poder trazê-las para dentro de nossas salas de aulas, nossas galerias e museus, ou mesmo dos processos colaborativos processuais, muitas vezes sem “cara de obra de arte”<sup>20</sup>. Por um lado, abrir espaços para que possamos desmistificar identidades limitantes sobre o que é ser indígena hoje (o que também implica em uma luta política e diretamente ligada à realidade, como na luta pela demarcação de áreas para populações indígenas). Por outro, olhar para nossa própria ancestralidade e rever como os caminhos da colonização (da mesma maneira que a branquitude, o sexismo, a cisgeneridade, a heteronormatividade) atravessaram, e seguem atravessando, no próprio percurso. Ter mais consciência onde estamos no mundo: uma questão de posicionamento.

## **Aprender com estas outras ensinagens**

O que tracei até aqui são apenas alguns possíveis caminhos que consigo rascunhar dentro destas páginas e tenho consciência que podem ser muito mais aprofundados. Porém, minha intenção foi a de tramar um texto-encruzilhada, com alguns rascunhos de cruzamentos. Concluirei o artigo retomando uma prática de sala de aula como uma possibilidade de aprendizagem na prática dessas outras formas de perceber o mundo – pensar estas práticas pedagógicas como ensinagens<sup>21</sup>. No começo deste artigo comentei como o trabalho em uma universidade mais aberta ao território me fez repensar a prática docente no campo das artes. Preciso destacar a experiência de uma matéria denominada “Encontro de saberes”, que consiste em convidar mestres e mestres não acadêmicos para dentro da sala de aula. Em 2018, eu e outros docentes convidamos a pajé Japira Pataxó e seu companheiro, Cacique Jonga, para ministrarem os conteúdos deste Componente Curricular<sup>22</sup>. Não se trata de falar “sobre” os saberes indígenas ou de convidá-los para um evento especial, mas sim promover encontros ao longo de todo o período acadêmico, aprendendo como fazer banhos, criar misturas de ervas para chás, realizar incursões pelas matas, tanto da universidade quanto da aldeia Novos Guerreiros (ver Montagem de imagens 4). A nossa função como docentes das artes era de mediar esses saberes, mas também se colocar na condição de aprendiz dos ensinamentos que por ali circulavam, entre discentes, mestres Pataxó e nós docentes. A partir desse convívio os estudantes do curso Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Licenciatura Interdisciplinar em Artes e

suas Tecnologias desenvolveram criações poéticas que foram instaladas pela Universidade e apresentadas para Japira Pataxó e Cacique Jonga em uma noite cultural, dentro da aldeia Novos Guerreiros.

A interação com mestra Japira fez parte de um projeto maior, iniciado em 2015, com o início do mapeamento das ervas e suas funcionalidades e que culminou na publicação do livro *Saberes do Matos Pataxó*<sup>23</sup>, lançado em março de 2023 na Escola Indígena Pataxó Coroa Vermelha, da rede municipal do município de Santa Cruz Cabrália, vizinho à Porto Seguro.



Montagem de imagens 4. Pajé Japira Pataxó e Cacique Jonga nas aulas da UFSB e na Aldeia Novos Guerreiros, fotografias por Marcelo Wasem, 2018.

De acordo com o professor e pesquisador José Jorge de Carvalho (um dos idealizados do projeto “Encontro de Saberes”), Japira encarna uma multiplicidade de papéis e é uma anciã repleta dos saberes ancestrais (assim como outros anciões):

Japira quase nunca indica uma única planta. Sua epistemologia não é da planta isolado, mas de um consórcio positivo de plantas. E esse consórcio, ou pelo menos a convivência, não para na esfera das plantas, pois Japira desenha também os animais que convivem com as plantas. (...) Os espíritos também circulam pelas matas e outros ambientes com a missão de proteger as espécies, mantendo-as fortes e saudáveis para que possam ser empregadas pela raizeira ao preparar os remédios. (...) Japira uma cientista, uma médica, uma página, uma terapeuta, uma artista, uma narradora, uma guardiã de histórias, lendas e mitos, uma historiadora, uma educadora, uma líder política e, antes ou junto com todas essas habilidades excepcionais, uma jardineira, guardiã das plantas da mata atlântica onde vivem os Pataxó do sul da Bahia (SANTANA, 2022, p. 15).

O livro em si apresenta um conjunto de plantas, com receitas e preparos, quase sempre conectando funções, modos de usar. Uma planta nunca funciona para um único fim. Está sempre “em relação”. A linguagem usada é como se ela estivesse contando para o leitor de maneira coloquial. Como ela mesmo conta sobre este projeto:

Conseguimos um espaço na cozinha da UFSB para que mostrasse como fazer os preparos. (...) Para os alunos das artes, penso que mostrar os cheiros e as cores dos olhos foi importante. A minha medicina tem o que ensinar para esses alunos (SANTANA, 2022, p. 30).

A Pajé Japira ensina muito mais do que apenas o preparo de chás e banhos. O jeito de ensinar, que surge de um modo suave, menos “professoral”, as maneiras de ouvir e explicar, de dar atenção junto aos olhares atentos dos alunos já instaura uma pedagogia da escuta, que torna o ensino uma conversa informal, dialogada, e, por isso, muito potente.

Meu destaque aqui é feito para que outros campos de ensinagens nesta via possam acontecer e ser incentivados por nós, que habitamos outros circuitos (das artes, nas universidades, nos cursos livres). É através da instauração de outras temporalidades, de pedagogias outras (ou contrapedagogias), em uma relação mais intrínseca com o território, com modos circulares de troca, que podemos pensar em novas senhas e encruzilhadas para uma arte do “fazer junto”, ou seja, pública por excelência, pois se entende plural e cosmoinclusivo.

## REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Múrcia: CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de Arte Contemporáneo), 2006.
- ASSIS, Dayane N. Conceição de (Nzinga Mbandi). Interseccionalidades. Salvador: UFBA: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências: Superintendência de Educação a Distância, 2019. 57 p.: il.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Revista Concinnitas, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144 p. Primeira edição de 1998.
- \_\_\_\_\_. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as artes). Primeira edição de 2004.
- BLANCO, Paloma et al. (org.) Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- CAPOEIRA ALTO ASTRAL. Volta ao Mundo. Disponível em: <https://capoeiraaltoastral.wordpress.com/sobre-capoeira/volta-ao-mundo/>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria. ARACÉ: Direitos Humanos em Revista, ano 4, n. 5, fev. 2017.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Amanda Oliveira; ALVES, Fariza Barreto; CABEÇA, Mariana Mendonça. Guia de reconhecimento sobre branquitude: educando para a diversidade. Bauru: Universidade Estadual Paulista: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2020.
- CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CUNHA JUNIOR, Henrique. Ntu. Revista Espaço Acadêmico, v. 9, n. 108, p. 81-92, maio 2010.
- DELUCA, Naná; PASSOS, Úrsula. Regime heteronormativo e patriarcal vai colapsar com revolução em curso: entrevista com Paul B. Preciado. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Ilustríssima, 16 jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/01/regime-heteronormativo-e-patriarcal-vai-colapsar-com-revolucao-em-curso-diz-paul-preciado.shtml>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. Revista Select. Postado em 22 jan. 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

FIOCRUZ. Projeto Sankofa discute as questões e relações étnico-raciais. Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas da Fiocruz. Publicado em 10 out 2018. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/projeto-sankofa-discute-questoes-e-relacoes-etnico-raciais>. Acesso em: 23 mar. 23.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. Revista PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 13. n. 23. p. 73-83, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27922>. Acesso em: 26 abr. 2023.

GONÇALVES, Mônica Hoff. Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar. Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, p. 41-54, jan./jun. 2019.

IGNACIO, Julia. O que é interseccionalidade. Politize! Publicado em 20 nov 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/interseccionalidade-o-que-e/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Helio (org.). Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil: SESC-São Paulo, 2006. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=483578&cd\\_idioma=18531](http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=483578&cd_idioma=18531). Acesso em: 30 abr. 2008.

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

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. October 80, MIT Press, 1997.

LACY, Suzanne. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Ed. Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. Estética de la emergência: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Coleção Encruzilhada).

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O simbolismo dos adinkra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.). Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022. p. 18-20.

NIEMEYER, Casa. Arte e História da Arte (?). Medium. Publicado em 11 ago. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@casaniemeyer/arte-e-hist%C3%B3ria-da-arte-8fcd68e301bf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílíana da. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PRECIADO, Paul B. Transfeminismo. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OXALÁ, Pai Paulo de. Oríki's, As evocações Poderosas dos Orixás. *Jornal Extra*. 28 fev. 2013. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/orikis-as-evocacoes-poderosas-dos-orixas-7696192.html>. Acesso em: 29 jun. 2023.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Katiúscia. O futuro é ancestral. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 19 nov. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: o laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), 2003.

RUFINO, Luiz. Batalha contra o desencanto: a encruza como chegada. *Revista Cult. Dossiê Filosofia e Macumba*. São Paulo, ano 2, n. 254, fev. 2020. São Paulo: Bregantini, 2020.

SALAMI, Sikiru. *Poemas de Ifá e Valores de Conduta Social entre os Yorubá na Nigéria*. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SANTANA, Antônia Braz. *Saberes dos matos Pataxó*. Organização de Ana Boross Queiroga Belizário, Victor André Martins de Miranda. Belo Horizonte: Teia dos Povos: Piseagrama, 2022.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 200 p.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SZTUTMAN, Renato. *Encontros: entrevista com Eduardo Viveiros de Castro*. Apresentação de Guilherme Zarovs. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores civilizatórios afrodiáspóricos. In: BRANDÃO, Ana Paula. *Saberes e fazeres*, v. 1: modos de Ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. p. 97-100. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2011/06/Caderno1\\_ModosDeVer.pdf](https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2011/06/Caderno1_ModosDeVer.pdf). Acesso em: 29 jun 2023.

TURINO, Célio. Quando a rebeldia ancestral é transmitida. Outras palavras. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/quando-a-rebeldia-ancestral-etranmitida/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

WRIGHT, Stephen. A delicada essência da colaboração artística. Tradução de Marcelo Wasem. PÓS: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 10, n. 20, p. 282-304, nov. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20687/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

WASEM, Marcelo. *Desejos, imprevistos e improvisos no projeto Rádio Interfônica #5*. Global Brasil *Revista Nômade*. Rio de Janeiro: Ponto de Mídia Livre, 2012. p. 19. (v. 1).

## NOTAS

- 1 Posso citar um exemplo desta bibliografia importante, como *Arte afro-brasileira*, de Roberto Conduru (2007).
- 2 Arte Indígena Contemporânea foi um conceito amplamente divulgado por Jaider Esbell (2018), artista visual e escritor indígena da etnia Makuxi, que habitam os territórios entre Roraima e a Guiana.
- 3 PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- 4 Santa Cruz de Cabralia: 7 aldeias (nas TIs Mata Medonha, Coroa vermelha e Ponta Grande – ainda sem limite público e fora delas); Porto seguro: 20 aldeias (incluindo Coroa Vermelha e Ponta Grande, Barra velha, Barra Velha do Monte Pascoal, Imbiriba, Aldeia velha); Prado: 14 aldeias (nas TIs Comexatiba, Águas Belas e também Barra velha do Monte Pascoal); Itamaraju: 1 aldeia na TI Barra Velha do Monte Pascoal. Total nos 4 municípios do sul da Bahia: 42 aldeias.
- 5 Livro de Susie Hodge (2018).
- 6 Walter Benjamin traz a pintura de Paul Klee, “Angelus Novus”, para representar o tempo da história como um anjo, que dá passos lentos para frente, mas possui a face voltada para o passado. Portanto, só consegue ver as consequências das ações depois que estas ocorreram. É uma imagem interessante, mas ainda no modelo de tempo linear – que também chamamos de cronológico.
- 7 “O princípio Sankofa significa conhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro” (NASCIMENTO, 2022, p. 19).
- 8 Mestre Didi, cujo nome verdadeiro era Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013), foi um importante expoente da cultura afro-brasileira, utilizando elementos da religião africana em suas obras, principalmente no campo da escultura. Sua contribuição para a valorização e preservação da cultura negra no Brasil é amplamente reconhecida.
- 9 Exu, para Luiz Rufino, é o orixá iorubano que versa sobre os princípios da mobilidade, da transformação, das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo (RUFINO, 2016, p. 2).
- 10 Oriki é comumente traduzido como um ditado, mas pode ser mais bem definido como um ensinamento, em forma fraseada, que relata uma ação de modo breve, porém com um profundo ensinamento. De acordo com o autor nigeriano Sikiru Salami (1999), o vocábulo é formado a partir de *Ori* (cabeça) e *ki* (saudação), ou seja, uma evocação a nossas origens, que, simbolicamente, residem em nossa cabeça. Outra definição de Pai Paulo de Oxalá é: “os Oríki's são palavras ou frases portadoras de Axé (força) usadas pelos Yorubás na hora das oferendas e pedidos aos Orixás. Eles acreditam que, sem os Oríki's, os Orixás não vão ouvi-los. Os Oríki's também são usados para louvar os ancestrais, líderes sacerdotais e relatar ocorrências cotidianas e particularidades de cada família” (OXALÁ, 2013, não paginado).
- 11 De acordo com Simas: “Ao subverter a norma da marcação (como faz a síncope) e propor o ritmo quebrado, necessariamente inusitado, capaz de deslocar o jogo para a brecha, Garrincha abre o campo, amplia o horizonte de possibilidades que, em suma, podem levar ao gol. (...) Garrinchar o pensamento é subverter a lógica do jogo e entender que o processo – o drible – pode ser mais importante que o objetivo final: o gol” (SIMAS, 2020, p. 113).
- 12 “Quando um jogo está a desenvolver-se com uma certa linguagem e, de repente, um dos jogadores decide ser um pouco mais objetivo, aplicando um movimento que mude a dinâmica do jogo, fazendo com que o outro jogador, vacile ou caia. Este que foi enganado, no calor do jogo, pode pedir a volta ao mundo, como forma de se concentrar para a nova postura que terá de assumir e quebrar a concentração do seu oponente. Em determinadas circunstâncias, o jogo pode estar com os ânimos um pouco mais exaltados, pode-se então pedir a volta ao mundo, como forma de acalmar as coisas, ou até mesmo, quando se está em vantagem no jogo, como forma de irritar o parceiro.” (CAPOEIRA ALTO ASTRAL, 2023, não paginado)
- 13 A principal diferença entre tática e estratégia na obra de Michel de Certeau é que a estratégia é uma ação planejada e racional, enquanto a tática é uma ação criativa e improvisada. Além disso, enquanto a estratégia é muitas vezes associada ao poder institucional, a tática é associada às práticas cotidianas dos indivíduos e grupos que buscam resistir e recriar o espaço social a partir de suas próprias experiências e vivências.
- 14 “O discurso foi proferido como uma intervenção na Women’s Rights Convention em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851. Em uma reunião de clérigos que discutiam os direitos da mulher, Sojourner levantou-se para falar após ouvir de pastores presentes que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, porque seriam frágeis, intelectualmente débeis, porque Jesus foi um homem e não uma

## NOTAS

---

mulher e porque, por fim, a primeira mulher fora uma pecadora" (ASSIS, 2019, p. 16).

15 O conceito de "lugar de fala" vem sendo amplamente difundido pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro como sendo a perspectiva que um indivíduo ocupa na sociedade em virtude de sua posição social, econômica, cultural e política – uma localização social. Assim todos possuem um lugar de fala específico e se faz necessário "enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados" (RIBEIRO, 2019, p. 85).

16 Conforme aponta o material educativo *Guia de reconhecimento da branquitude*: "ser branque significa possuir um conjunto de características físicas que identifica uma pessoa como branca. Porém, mais do que isso, ser branque significa ocupar uma posição social de poder simplesmente por possuir tais características. Ser branque é pertencer a um grupo racial privilegiado pelo sistema de raças e pelo racismo a ponto de poder não se perceber enquanto pertencente a esse grupo" (COELHO *et al.*, 2020, p. 6).

17 A cultura Queer é um movimento cultural e político que se desenvolveu a partir da década de 1980, principalmente nos Estados Unidos, como uma resposta à normatização e estereotipagem das identidades sexuais e de gênero na cultura dominante. Possui um compromisso político, lutando por direitos iguais para todas as pessoas, independentemente de sua orientação sexual, identidade de gênero ou expressão de gênero, mas sobretudo defendendo a liberdade de ser quem se quer ser. Jota Mombaça já utiliza o termo "Cuir" mais focado em uma perspectiva política e engajada na luta contra as opressões, buscando uma conexão com as culturas populares e indígenas.

18 Xirê se refere, nos candomblés de matriz Yorubá, às festividades onde os Orixás são invocados e celebrados. Para os candomblés de matriz Banto denomina-se *Jamberesu* (FERREIRA, 2019, p. 215).

19 Tássio Ferreira é artista da cena, pesquisador, líder espiritual do terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, de matriz Congo-Angola, situado no município de Simões Filho (BA) e atualmente é docente na Universidade Federal do Sul da Bahia.

20 Este termo é usado pelo artista, pesquisador e docente Hélio Fervenza no texto "Considerações da arte que não se parece com arte": "A maneira como a *arte que não se parece com arte* se relaciona com a sociedade passa pela atenção a qualquer aspecto das formas, meios e situações de vida dessa sociedade. A atuação desse tipo de arte se produz *através* da vida social" (FERVENZA, 2005, p. 81, grifos do autor).

21 Ferreira define "ensinagens" como os processos de ensinar e aprender em terreiros de religiões de matrizes africanas, ao invés das práticas de ensino oficiais. Podemos citar também outro conceito interessante proposto por Monica Hoff Gonçalves no artigo "Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar" (2019): o de contrapedagogias. No artigo a autora cita exemplos de ações com potencial pedagógico, mas que são insurgentes e escapam, inclusive, de uma pedagogia da autonomia, no sentido freireano.

22 Na Universidade Federal do sul da Bahia denominamos de Componentes Curriculares o que em outras instituições de ensino é chamado de "disciplina".

23 O livro foi organizado pelos pesquisadores Ana Boross Queiroga Belizário e Victor André Martins de Miranda, inicialmente estudantes do Bacharelado Interdisciplinar em Saúde, da UFSB, com o constante apoio de docentes das artes, como Rosângela de Tugny e Augustin de Tugny, entre outros.