

HISTORIOGRAFIA DOS DECOLONIALISMOS PARA O ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS

John Fletcher
FAV–UFPA

Resumo

O presente artigo, fruto de uma conferência realizada no Ciclo de Debates intitulado *Experiências Educativas em Artes Visuais na Amazônia Paraense*, visa a organizar uma historiografia dos pensamentos Decoloniais na América Latina, com sua contrapartida na Amazônia paraense. Desse modo, delinea possibilidades convergentes com os atuais debates sobre Ensino/Aprendizagem em Artes Visuais. Os autores trabalhados, dentro de uma premissa historiográfica, são Inge Valencia, Luciana Ballestrin, Walter Mignolo, Osmar Pinheiro Junior, João de Jesus Paes Loureiro, Maria Fusari, Maria Heloísa Ferraz e Rosa Iavelberg. Pretende, portanto, ajudar profissionais, pesquisadores, artistas, estudantes e interessados em agendas críticas, realistas–progressistas, capazes de iluminar condições de conhecimentos em países e regiões da chamada periferia global.

Palavras–chave:

Decolonialismo; Ensino/aprendizagem; Artes Visuais; Amazônia paraense.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As artes visuais, um dos eixos culturais cambiantes entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos, desempenham um papel polissêmico ao mundo contemporâneo¹ (SARLO, 2000). Seja por perceber o crescente valor midiático e econômico alcançado por inúmeras obras nos circuitos institucionais, seja por salientar o quanto artistas e produtores culturais têm se tornado parte necessária da economia criativa de nossos dias (MOUFFE, 2007), este mosaico de discursos também produzido no domínio experimental de sociedades integradas ao modelo capitalista de negociações passou

Abstract

The present article, result of a conference held during the Cycle of Debates entitled Educational Experiences in Visual Arts in Pará Amazon, aims to organize a historiography of Decolonial thoughts in Latin America, with its counterpart in Pará Amazon. In this way, it delineates convergent possibilities with the current debates on Teaching/Learning in Visual Arts. The authors, working within a historiographical premise, are Inge Valencia, Luciana Ballestrin, Walter Mignolo, Osmar Pinheiro Junior, João de Jesus Paes Loureiro, Maria Fusari, Maria Heloísa Ferraz and Rosa Iavelberg. It aims, therefore, to help professionals, researchers, artists, students and interested in critical, realistic–progressive agendas, capable of illuminating conditions of knowledge in countries and regions of the so-called global periphery.

Keywords:

Decolonialism; Teaching/learning; Visual arts; Pará Amazon.

a deflagrar referências aos sucessos e aos fracassos da globalização (GARCÍA–CANCLINI, 2012), bem como aos diferentes modos de se pensar e produzir esteticamente em um mundo alavancado por assimetrias, traumas, referências, temporalidades, textos e imagens mutantes, dinâmicas e pensativas (SARLO, 2000; RANCIÈRE, 2012).

Conforme observado pelo antropólogo Walter Mignolo (2010), desde o século XVIII, a esfera composta pelas artes foi apropriada pelo pensamento imperial e transformada em uma limitação conceitual e ocidental do que seria arte. E se antes fora sedimentada no sublime

e no belo, hoje parece se revelar atrelada, de acordo com muitos outros autores Pós-Coloniais e Decoloniais², a um vazio autorreferencial para sua autorrecreação (ver também HALL, 2009). Desse modo, com o intuito de organizar uma historiografia dos pensamentos Decoloniais na América Latina, com sua contrapartida na Amazônia paraense, o presente texto, apresentado no Ciclo de Debates *Experiências Educativas em Artes Visuais na Amazônia Paraense*, sob coordenação das Professoras Doutoras Ana Del Tabor Magalhães (ICED-UFGA), Marisa Mokarzel (PPGArtes-UFGA) e Rosângela Britto (PPGArtes-UFGA), também se propõe a organizar possibilidades convergentes com os atuais debates sobre Ensino/aprendizagem em Artes Visuais, de maneira a ajudar profissionais, pesquisadores, artistas, estudantes e interessados em agendas críticas, realistas-progressistas, capazes de iluminar condições de conhecimentos em países e regiões da chamada periferia global.

O debate Decolonial tem reafirmado uma nova agenda interpretativa e destituída dos processos de colonização do poder³, do ser, do ouvir, do fazer e do ver. Propõe-se, portanto, a tangenciar a premissa de Edward Said (1994: 36) de pensamento em contraponto, ou seja, um pensamento interessado em encarar diferentes experiências como partes de um conjunto de histórias interligadas e sobrepostas, “cada uma das quais com seu próprio programa e ritmo de desenvolvimento, com suas próprias formações internas, a sua coerência interna e o seu sistema de relações externas, todos coexistindo e interagindo entre si”.

A EMERGÊNCIA DOS DECOLONIALISMOS

A antropóloga Inge Valencia (2011), quando de seu estudo sobre as genealogias de um pensamento Decolonial na América Latina, é passível aqui de ser tomada como fonte primeira para se delinear três gerações importantes para organizar nexos temporais, os quais mostram como o solo teórico latinoamericano foi favorável, cheio de peculiaridades e tantas vezes antecipatório quanto aos debates que vieram a ocorrer em outras geografias a respeito dos efeitos de se valorizar epistemes críticas e não hegemônicas.

A primeira geração, nesse caso, emergente no final do século XIX e composta por nomes como os de

José Carlos Mariátegui, Manuel Gonzáles Prada e Victor Raúl Haya de la Torre, Manuel Quintín Lame e José Martí, muitos deles peruanos e cubanos, manifestou uma forte inquietação e debate sobre as culturas populares, as populações indígenas e campesinas, sendo estas últimas ligadas a problemas de exclusão e discriminação por conflitos alicerçados em pertencimento de terras. Ainda que muitas dessas ações, paralelas aos processos de independência de Estados da América Latina, não tenham ganhado maior força - devido não à descolonização, mas por causa da substituição desta descolonização por formas de colonialismo interno (ver MIGNOLO, 2003) -, tais chaves de entendimento já anunciavam a necessidade de emancipações Decoloniais.

A segunda geração, de acordo com a autora, marcada pelo começo da agroindústria e pela proletarização rural em começos do século XX, pensou e mobilizou contextos locais com os nomes de María Cano, José María Aguedas, García Nossa, Gerardo Molina e Ignacio Torres Giraldo, dentre outros. Suas discussões trouxeram questões ligadas à emancipação de mulheres trabalhadoras e rurais, à convivência na diversidade racial e o respeito à autodeterminação de sujeitos quanto aos seus territórios, além de uma necessidade de redistribuição rural de acordo com objetivos de progresso acordados mutuamente entre classes.

A terceira geração, por fim, já relacionada ao contexto interpretativo de construção da nação, dirigiu muitos dos seus debates para compreender as causas do período de violência na Colômbia, as lutas por terras, além de eixos relacionados à inclusão e à coexistência igualitária de etnias diversas. Nomes como os de Orlando Fals Borda, Jesús Antonio Bejarano, Eduardo Umaña Luna, María Teresa Findji, Luís Guillermo Vasco, Paulo Freire, Darcy Ribeiro e Virginia Gutiérrez de Pineda foram alguns dos componentes deste agrupamento, responsáveis por toda uma rede de ideias retroalimentares para se problematizar, mais à frente, condições geo-históricas na América Latina (VALENCIA, 2011).

Vale acrescentar que estas gerações mencionadas por Inge Valencia, importantes para se revelar entendimentos constituintes e fundadores para os questionamentos sobre a colonialidade e a libertação, fizeram uso de um vasto território do

ensaísmo literário ao marxismo latino-americano, passando pela teoria da independência à filosofia da libertação. Seus discursos trouxeram não somente ativistas, como escritores, antropólogos, filósofos, políticos, teóricos da literatura, entre outros intelectuais, de maneira a irrigar um solo politizante, difuso e intenso para entendimentos perspectívos de dilemas empíricos e epistemológicos na América Latina, distinto em muitos aspectos do pensamento Pós-Colonial desde suas genealogias histórico-epistemológicas (VALENCIA, 2011; PINTO, 2012; BALLESTRIN, 2013).

Uma segunda fonte para se compreender um solo teórico e crítico latinoamericano mais amplo, a partir de premissas Decoloniais, pode ser complementado com os estudos da cientista política Luciana Ballestrin (2013), a qual estudou a trajetória do *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos e do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C)*. Estes grupos, formados por intelectuais latinoamericanos situados em diversas universidades das Américas, foram responsáveis por uma renovação crítica e epistemológica, capaz de alertar para a permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva na América Latina.

Não obstante, antes de entrarmos nos debates do *Grupo Modernidade/Colonialidade*, é significativo atentar para o fato de que as origens deste último podem ser remontadas à década de 1990, nos Estados Unidos, período de reimpressão do clássico texto de Aníbal Quijano, *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad*, bem como da fundação do *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, com participação de John Beverley, Robert Carr, José Rabasa, Ileana Rodríguez e Javier Sanjines. O *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, por conseguinte, foi inspirado, principalmente, pelo *Grupo Sul-Asiático dos Estudios Subalternos*, com a consequente publicação fundante, para o grupo latinoamericano, na revista *Boundary 2*, editada pela Duke University Press (BALLESTRIN, 2013).

Em 1998, Santiago Castro-Gómez e Eduardo Mendieta (1998) organizaram uma coletânea de artigos intitulada *Teorias Sin Disciplina: Latinoamericanismo, Poscolonialismo y*

Globalización en Debate, a qual incorporou o *Manifesto Inaugural do Grupo Latino Americano de Estudios Subalternos*, com ênfase nas categorias políticas de classe, nação ou gênero, as invés de “categorias meramente descritivas como a de ‘hibridismo’, ou sepultadas sob uma celebração da incidência da mídia e das novas tecnologias no imaginário coletivo” (CASTRO-GÓMEZ & MENDIETA, 1998: 16). Devido a divergências teóricas⁴, o grupo se desagregou também em 1998, mesmo período em que ocorreram os primeiros encontros entre alguns dos membros que formariam o *Grupo Colonialidade/ Modernidade*, composto por Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil.

O *Grupo Modernidade/Colonialidade* contou com apoio, vale acrescentar, do Conselho Latinoamericano de Ciências Sociais (CLACSO), o qual realizou no mesmo ano de 1998 um importante encontro na Universidad Central de Venezuela, a partir do qual foi lançada, em 2000, uma das suas mais importantes publicações coletivas: *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*.

Outro marcador significativo ocorreu em 1999, quando do Simpósio Internacional organizado por Santiago Castro-Gómez e Oscar Guardiola. Este simpósio, realizado na Pontifícia Universidad Javeriana, na Colômbia, selou a cooperação entre a Universidad Javeriana de Bogotá, a Duke University, University of North Carolina e a Universidad Andina Simón Bolívar (BALLESTRIN, 2013). Nos últimos anos, nas diversas reuniões/eventos oficiais do grupo, ocorreram diálogos com diversos pensadores, com destaque para: Javier Sanjines, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, José David Saldívar, Lewis Gordon, Boaventura de Sousa Santos, Margarita Cervantes de Salazar, Libia Grueso, Marcelo Fernández Osco, Ana Margarita Cervantes-Rodríguez, Linda Alcoff, Eduardo Mendieta, Elina Vuola, Marisa Belausteguigoitia, Gustavo Lins Ribeiro e Cristina Rojas.

Mais recentemente, em 2005, Nelson Maldonado-Torres cunhou o termo *Giro Decolonial*, dentro de um encontro realizado em Berkeley, EUA, chamado *Mapping Decolonial Turn*. Neste evento, a Decolonialidade foi constituída, oficialmente, como

terceiro elemento da Modernidade/ Colonialidade, de maneira a firmar um movimento de resistência teórica e prática, política e epistemológica. Este termo problematiza, desse modo, uma nova forma de poder, já não mais situada em um Estado-nação ou grupo de Estados-nações, porém sob liderança norte-americana e sob a emergência da corporação transnacional.

QUANDO AS AMAZÔNIAS AGREGAM A PERSPECTIVA DECOLONIAL?

Para termos de situar uma perspectiva, em grande sentido, Decolonial nas Amazônias⁵, podemos, inicialmente, indicar os chamados ideais de sua dita Visualidade Amazônica, perspectiva a qual revelou, por conseguinte, uma estreita relação com os debates do *1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia*. Este seminário, ocorrido no ano de 1984, em Manaus, paralelamente ao *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*, foi organizado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), sob direção de Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 1985; MOKARZEL & MANESCHY, 2010), e rendeu o livro *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*, espécie de compêndio com a transcrição das conferências apresentadas, caso das de Vicente Cecim, Berta Ribeiro, Osmar Pinheiro Jr., Carlos Zílio, João de Jesus Paes Loureiro, entre outros.

Para melhor detalhar este contexto de reflexão conceitual e empírica, o ensaísta e representante da cultura amazônica, neste contexto de re colocação cultural, João de Jesus Paes Loureiro⁶ destacou:

Esse livro, *As Artes Visuais na Amazônia*, foi um projeto que teve a idealização e aprovação na Funarte pelo Paulo Herkenhoff. E aqui em Belém, a pessoa que ficou encarregada de desenvolvê-lo foi o Osmar Pinheiro Jr., que era artista plástico. O Osmar convidou o nosso fotógrafo, Luiz Braga, para, junto com ele, percorrerem as áreas ribeirinhas, periféricas da cidade e fazer a documentação fotográfica, no caso aqui do Pará, a documentação fotográfica dessa visualidade. Na verdade, paraense e amazônica da época. Quando eles estavam com esse material todo pronto, eles me procuraram e me colocaram a par do projeto. Eu fiquei com as fotografias e com, digamos assim, o piloto do projeto só para ter uma ideia da abrangência dele. E me pediram para fazer um texto teórico sobre essa experiência. E o texto que eu escrevi foi com o nome *As Fontes do Olhar*. Ele nem é propriamente aquele que está no *Visualidade Amazônica*. No *Visualidade*

Amazônica eu falo da questão do colonialismo, se não me engano. E da questão da transformação artística, de certa forma, também. Mas nesse caso, só para poder situar duas coisas: o *Visualidade Amazônica*, aquele livro, ele resultou já de uma segunda etapa desse projeto que foi desenvolvido com a coordenação do Osmar Pinheiro Jr. E a segunda parte que seria o seguinte: um seminário em Manaus e, em seguida, um outro seminário em Belém. Para o seminário de Manaus é que foram solicitados aqueles textos, que são ligados a vários ângulos da questão aqui da Amazônia nessa área. E eu escrevi aquele texto especificamente para ler na minha conferência lá nesse seminário para depois ser incluído no livro. O segundo seminário que seria no Pará já não ocorreu, por que houve uma crise na Funarte e, pra te dizer um detalhe, a Funarte nem tinha recursos mais, eu não sei por que motivo ou projeto para imprimir o livro. E só fizeram toda a editoração. E como eu estava, nessa época, na Secretaria Municipal de Educação e Cultura, então eu concordei em fazer uma parceria e nós imprimimos aquela edição. Foi com recursos da SEMEC que se imprimiu, dentro do projeto cultural da própria SEMEC, uma colaboração com a Funarte. Mas a editoração e tudo veio da Funarte, supervisionado pelo Paulo Herkenhoff (João de Jesus Paes Loureiro, Comunicação Pessoal).

Osmar Pinheiro Jr. (1985), a partir das informações concedidas por Paes Loureiro, é um dos nomes que ganha, portanto, atenção por ser, neste supracitado livro, *As Artes Visuais na Amazônia*, um relator de alguns dos elementos para se entender esta tônica da visualidade em questão. Para ele, pelo fato da região apresentar a sobrevivência de formas de cultura específicas, caso não semelhante ao que ocorreu em outras regiões do país - o processo de colonização no Nordeste, para o autor, por exemplo, massacrou, em grande medida, a cultura local, gerando um novo substrato cultural. Desse modo, era destacável a produção artística amazônica deste período em foco, pois, em seu conjunto, apresentava ruídos destas sobrevivências culturais, além de uma mudança de ótica em relação a um quadro anterior de "reprodução tardia de ecos distantes da arte moderna, bem como um desvencilhamento de parte de um isolamento tornado em condição de prática por uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural" (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 94-95).

Ainda segundo o texto do artista plástico, tal visualidade emergente e relevante para ser valorizada dialogava com as "práticas de uma tecnologia de base em processo de extinção,

especialmente da cultura pesqueira, que envolveria a construção de barcos, canoas, remos, instrumentos” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 96). Para o mesmo, neste enredo, as organizações cromáticas de fachadas e de embarcações oriundas de uma tradição mestiça, donas de admiráveis rigor e inteligência, eram também assimiladas artisticamente e aliadas às geometrias de papel de seda dos papagaios e das rabiolas, a ponto de revelar condições particulares de uma outra ordem, distinta da corriqueira do mercado institucionalizado da arte. Nesta ordem diversa e contra hegemônica, portanto, o suporte da obra poderia ser a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo, o instrumento de trabalho, sem contar que os artistas seriam todos os sujeitos amazônicos, para não falar dos próprios mestres, já reconhecidos pela população por seus nomes.

Os processos técnicos, celebrados por esta mudança paradigmática, pontuemos, no território das artes visuais paraenses, envolveram “a construção de objetos, as resinas, pigmentos, entrecascas de árvores que são papéis artesanais, variedades de madeiras e cipós” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 97) e passaram a buscar uma consciência crítica de um universo de referências entrecruzadas entre o utilitário, o natural e o lúdico; o oficial e o não-oficial; e entre temporalidades diversas. Tal consciência, por apontar uma continuidade dialógica com as tradições de cor oriundas das práticas da arte plumária indígena; por também ser História Sensível, Cosmovisão, Ensino e Ancestralidade, firmava-se, nesse caso, como estratégia silenciosa de resistência cultural - ou o que o mencionado artista cunhou por estética do prazer (ver também PAES LOUREIRO, 2008).

O breve texto de apresentação do primeiro catálogo do Arte Pará, escrito por João de Jesus Paes Loureiro (1982), pode ser pensado como convergente com muitos dos apontamentos de Pinheiro Júnior, uma vez que, igualmente, destacava a importância, naquele recorte temporal, para a proposição de um espaço de liberdade artística ante sua condição de reinscrição essencial e ancestral - e aqui podemos pensar em uma ocasião de virada logística para a dimensão das artes visuais locais não somente pela autocrítica quanto às abordagens

empregadas no seu passado, como por sua concretização sintomática em um presente dinâmico e cheio de transformações. De certa forma, devemos acrescentar, esta erupção de um novo contexto de produção e reflexão para as artes visuais ainda pôde ser lida pela ocorrência da Primeira Mostra Paraense de Fotografia (FotoPará⁷), organizada pela emergente associação Fotoativa, capitaneada por Miguel Chikaoka⁸, na extinta Galeria Ângelus⁹.

Paes Loureiro (1985), mesmo lido por seu texto para o livro *As Artes Visuais na Amazônia*, demonstrou em que medida pensamentos-ações eram difusores, neste momento, de um novo entendimento politizado para as artes visuais locais (reiteremos que o mesmo era, então, o Secretário Municipal de Educação e Cultura de Belém). Muito interessado, neste caso, em uma problematização sobre o binarismo existente e separatista entre alta cultura e baixa cultura - e a atribuição corrente de alta cultura para o que vinha de fora e baixa cultura para a produção local -, o ensaísta reiterou sintonia com alguns dos discursos decolonizadores em voga, os quais deveriam “servir a sujeitos concretos, em especial às classes populares, aos homens da religião, aos seres dos rios e dos campos, categorias de subalternos e marginalizados do processo controlado de nosso desenvolvimento” (PAES LOUREIRO, 1985: 114) para possibilitar outro ritmo de atenção e importância para a visualidade local.

Esta mesma tônica, a qual “questionava um conhecimento operacionalizado por uma linguagem que calava nossa fala; uma linguagem que recusava a nossa diferença; que plantava as sementes do silêncio em nossa voz” (PAES LOUREIRO, 1985: 117), demarcou um posicionamento contra hegemônico e vivo, pois também tratou de declarar, como estratégia, a apropriação da herança do colonizador (capturar o capturante) para romper com o círculo da cultura como prisão - algo que Bhabha (2003), alguns anos mais tarde, marcaria como a reinscrição política do signo, de acordo com novos lugares de enunciação (ver também SCHMIDT, 2011).

Na Amazônia, vive-se, de corpo presente, o choque entre a linguagem do colonizador com a do colonizado; a linguagem niveladora da colonização que procura recusar a diferença, isto é, a fala do

colonizado; a linguagem sobreposta à cultura. Daí a necessidade de uma fala, onde o diferente se afirme como sentimento e pensamento crítico, e a região deixe de ser apenas temário de ilustrações e teorias, e passe a ser vista por dentro, como quem olha “da região”, e não como quem, mesmo de dentro, olha “a região”. O olhar de fora tem sido o olhar de rapina. É preciso um olhar de dentro, que “rapine” (PAES LOUREIRO, 1985: 118).

Um segundo contexto, já de longa atuação, pode ser encontrado com a rede criada pelo Professor Dr. Agenor Sarraf (FAV/PPGA/PPGHIST/UFPA), com quem já trabalho¹⁰ desde o ano de 2010. Para além de sua formação no Mestrado e Doutorado¹¹ na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), em ambos os casos sob orientação da Professora Dra. Maria Antonieta Martinez Antonacci, o pesquisador, o qual teve sua entrada como professor Adjunto na Universidade Federal do Pará a partir do Curso de Bacharelado em Museologia em 2010 (FAV/UFPA), teve, por continuidade, sua colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA) entre os anos de 2011 a 2013, momento este de fundação do seu reconhecido *Grupo de Estudos Culturais na Amazônia* (GECA).

Foi neste contexto de fundação do grupo, com o qual passei a trabalhar desde 2011, que as perspectivas Pós-Colonial e Decolonial foram tomadas como base para a produção de um número inestimável de pesquisas, capazes de admitir outra orientação epistemológica e de valorização dos saberes, culturas e sujeitos locais, já sob lentes não somente euroamericanocentradas, mas de acordo com agendas mundiais (ver mais sobre esta concepção em RIBEIRO, 2006). Desse modo, com sua posterior filiação no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA) e no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST/UFPA), ampliou-se uma agenda de pesquisas Decoloniais em uma Universidade Federal na Amazônia.

Dois eventos, neste período de construção acadêmica, tornaram-se emblemáticos para a atuação do grupo: o I e o II *Colóquio Nacional de Estudos Culturais na Amazônia*, realizados em 2011 e em 2013, respectivamente. Desses eventos, já no ano de 2015, ocorreram as publicações de dois livros acadêmicos e marcos para a produção local: *Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia: Cartografias, Literaturas*

e *Saberes Interculturais*, sob organização dos professores Drs. Agenor Sarraf, Genio Nascimento, Jerônimo da Silva e Silva e Maria Ataíde Malcher; e *Cartografia de Memórias: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia Paraense*, sob organização dos professores Drs. Agenor Sarraf e Jerônimo da Silva e Silva. Em ambos livros, tive a oportunidade de publicar, com parceria dos professores Agenor Sarraf e Ernani Chaves, dados de minhas pesquisas, sob orientação Pós-Colonial e Decolonial, com atenção ao território de significação social das artes visuais (FLETCHER & CHAVES, 2015; FLETCHER et al, 2015).

CONSIDERAÇÕES PARA O ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS

O pensamento Decolonial problematiza, em grande medida, os modelos neoliberais, pois estes não tratam de ordens de natureza econômica e financeira somente, mas de um projeto de civilização baseado em um novo tipo de mercantilismo escravagista. Busca, desse modo, uma cultura regida pelas histórias locais, pela desubalternização do conhecimento local e por uma descolonização epistemológica de corpos e mentes como crítica radical aos projetos globais.

Quando pensamos o campo teórico e prático do Ensino/Aprendizagem em Artes Visuais, fica claro que nossa atual perspectiva realista-progressista, com grande ênfase nas pesquisas do educador Paulo Freire, nome este ligado ao debate Decolonial, é uma emergência e uma realidade hoje defendida por acadêmicos e profissionais (ver mais em FUSARI & FERRAZ, 2001). Por buscar alternativas de superar um pensamento idealista, muitas vezes amparado por uma agenda teórica estrangeira que não é adequada a condições particulares de países com níveis de desigualdade alarmantes que nem o Brasil, a perspectiva progressista-realista preza por condições de igualdade em que professores e alunos são desafiados por situações-problemas para compreender e solucionar, mesmo sabendo que “a escola não é o único segmento da sociedade responsável pelo processo de ampliação da conscientização política de cidadãos e sim um dos segmentos que contribuem para isso” (FUSARI & FERRAZ, 2001: 46).

Com uma retomada de estudos teóricos e críticos para desafiar a ideia da escola como

reprodutora das desigualdades sociais, temos, portanto, um manancial de estratégias, métodos e documentos legais¹² disponíveis para favorecer o diálogo entre alunos e professores, sem deixar de valorizar o diálogo com a cultura acumulada historicamente, de maneira a levar em conta os interesses dos alunos, os ritmos de aprendizagem e o desenvolvimento psicológico, tendo em vista “a sistematização lógica dos conhecimentos, sua ordenação e graduação para efeitos de processo de transmissão–assimilação dos conteúdos cognitivos (FUSARI & FERRAZ, 2001: 47).

O Ensino–aprendizagem em Artes Visuais lida com a complexidade das nossas sociedades e busca colocar em prática conhecimentos sobre as artes, sobre as demais áreas de conhecimento e sobre temas transversais. Não obstante, busca, igualmente, refletir “sobre o contexto sociopolítico–educativo, regional, nacional e internacional em escolas e sua interação com as práticas que desenvolve” (IAVELBERG, 2003: 43), com inclinação oficial ao respeito à diversidade cultural, com luta ou apoio aos direitos dos povos a expressar e a documentar sua arte (IAVELBERG, 2003).

A abordagem Decolonial, cujas genealogias se remontam ao século XIX, tem se mostrado como uma base em que o local não pode ser sepultado em face a desejos coloniais internos e externos; em face a projetos globais de ordem predatista. Os males coloniais, tão arraigados à realidade social brasileira, advêm de uma estrutura que reafirma hierarquias, silencia corpos e culturas, apaga narrativas minoritárias.

Em uma via oposta a esses empreendimentos causadores de traumas e violências, a consciência Decolonial para o ensino/aprendizagem em Artes Visuais reforça o coro de uma sociedade da diversidade em que local e global podem assumir uma condição interatuante, consciente dos efeitos indissociáveis entre ensino, pesquisa e prática política.

NOTAS

01. Partimos da ideia de contemporâneo como um campo de disputas pelo reconhecimento sociocultural, pelas autoafirmações étnicas

e identitárias e pelo questionamento da concepção das histórias e dos dispositivos os quais construíram narrativas excludentes ou silenciadas (ALBÁN, 2011).

02. Para termos de compreensão das diferenças entre os pensamentos Pós–Colonial e Decolonial, Walter Mignolo (2003) observou que o Pensamento Pós–Colonial possuía, como fronteira cronológica da modernidade, o século XVIII do Iluminismo. Todavia, em virtude das problemáticas de Mignolo e do pensamento Decolonial serem ancoradas nas heranças coloniais dos impérios espanhol e português, o autor, com a pretensão de não excluir a lógica colonialista da América Latina, optou pelo século XVI como horizonte de um sistema mundial Colonial/Moderno e, portanto, de primeira ordem, se comparado aos efeitos posteriores do Iluminismo e da Revolução Industrial (ver também CASTRO–GÓMEZ & MENDIETA, 1998).

03. A colonialidade do poder, podemos destacar, detecta a leitura de raça e do racismo como o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema–mundo (BALLESTRIN, 2013).

04. Ao preferirem uma maioria de pensadores ocidentais eurocêntricos como principais instrumentos teóricos, caso de Foucault, Derrida e Gramsci, o Grupo Latino Americano de Estudos Subalternos traíram seu objetivo principal de produzir estudos a partir de e para o Sul (BALLESTRIN, 2013).

05. A Amazônia é um território vasto que se alastra por nove nações: Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Foi palco de processos de ocupação distintos, apresenta uma variedade complexa de agrupamentos e organizações sociais, desde as tradicionais etnias indígenas e quilombolas até as mesclas dos grandes centros urbanos e cosmopolitas, alguns com mais de 8 milhões de habitantes (GRUZINSKY, 2001; MIGNOLO, 2010). Muitas vezes concebida como “Amazônias”, dada sua diversidade cultural e natural, esse espaço heterogêneo e conflituoso, geralmente em virtude de interesses de diversos projetos de ocupação e de capitalização de seus recursos naturais e biodiversidade, necessita, dentro desse entendimento, de contínuos olhares críticos para que se delineie discursos sociais e visuais alocados em seu interior (GRUZINSKY, 2001).

06. A entrevista com João de Jesus Paes Loureiro foi realizada no dia 12/05/2016.

07. O FotoPará ocorreu entre os anos de 1982 a 1984. A partir dessas experiências de trocas e discussões de processos fotográficos, na passagem de 1983 para 1984, nasceu a FotoAtiva, gerida paralelamente à fundação do Grupo FotoPará e mais tarde transformada em Associação (MOKARZEL, 2014).

08. Miguel Chikaoka tem uma trajetória local que remonta ao começo da década de 1980, quando abandonou a carreira de engenheiro para trabalhar como repórter fotográfico em Belém. Paulista, nascido em Registro, interior de São Paulo, é ainda hoje um grande artista e educador, participante ativo de grandes iniciativas fotográficas para o Estado (ver mais em MOKARZEL, 2014).

09. A Galeria Ângelus, juntamente com a Galeria Theodoro Braga, funcionou no Theatro da Paz, sendo a primeira localizada na área do *foyer* do prédio. A Galeria Theodoro Braga, não obstante, funcionou nos fundos do teatro, área correspondente à sua função administrativa. Embora a Ângelus tenha encerrado suas atividades em 1983, a Theodoro Braga ainda ficou no local até seu fechamento em 1985, quando, então, foi transferida para um novo espaço na Fundação Cultural Tancredo Neves, Centur (MEDEIROS, 2012).

10. Devo destacar, por conseguinte, que além da participação como membro do *Grupo de Estudos Culturais na Amazônia* (GECA) desde 2011, tive a participação e amizade do Professor Dr. Agenor Sarraf como meu co-orientador de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFGA), juntamente com meu orientador, Dr. Ernani Pinheiro Chaves (PPGFIL/PPGA/UFGA).

11. É válido acrescentar que a formação do docente trafegou pelos Estudos Culturais Britânicos e pelas perspectivas Pós-Colonial e Decolonial, com ênfase em autores como Stuart Hall, Homi Bhabha e Walter Dignolo, de maneira a compreender, sob lentes contra-hegemônicas, processos de identidade, a oralidade em narrativas e memórias afroindígenas no contexto na Amazônia Marajoara.

12. Dentre os documentos legais que podem amparar este posicionamento, damos ênfase à

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, artigo 205, que trata do direito de todos à educação; à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.394, sancionada em 1996, a qual torna a disciplina Arte como obrigatória; e às Leis n. 10.639/ 2003 e 11.645/ 2008, as quais discorrem sobre a obrigatoriedade da inserção na escola do tema das Relações Étnico-Raciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBÁN, A. Estéticas Decoloniales y de Re-existencia: entre Memorias y Cosmovisiones. In: HAIDAR, J.; GUEVARA, G. V. (Org.). **La Arquitectura del Sentido II: La Producción y Reproducción en las Prácticas Semiótico-Discursivas**. Coyoacán, México: Escuela Nacional de Antropología y Historia, Instituto Nacional de Antropología y Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa del Mejoramiento del Profesorado - PromeP, 2011, pp. 87–117.

BALLESTRIN, L. América Latina e o Giro Colonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, 2013, pp. 89–117.

BHABHA, H. K. Como o Novo Entra no Mundo: o espaço Pós-Moderno, os Tempos Pós-Coloniais e as Provações da Tradução Cultural. In: BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 292–325.

CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETA, E. (Org.). **Teorías sin Disciplina: Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización en Debate**. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

FLETCHER, J.; CHAVES, E. Arte Contemporânea para Além dos Limites. In: SARRAF, A.; NASCIMENTO, G.; SILVA, J. S.; MALCHER, M. A. (Orgs). **Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia: Cartografias, Literaturas & Saberes Interculturais**. Belém: EditAEDI, 2015, pp. 1082–1097.

FLETCHER, J.; SARRAF, A.; CHAVES, E. Barulhos e Contranarrativas: Percursos Sociológicos e Antropológicos na Contemporaneidade. In: SARRAF, A.; SILVA, J. S. (Orgs). **Cartografias de Memórias: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia Paraense**. Belém: IFPA, 2015, pp. 57–94.

FUSARI, M. F. R.; FERRAZ, M. H. C. T. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 2001.

GARCÍA CANCLINI, N. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GRUZINSKI, S. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, S. A modernidade e os seus Outros: três “momentos” na história das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. **Artafrica**, 2009, pp. 1–26.

HERKENHOFF, P. Apresentação. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 01–05.

IABELBERG, R. Reorientação Curricular: o Ensino das Artes Visuais no Marco Curricular Construtivista. In: IABELBERG, R. **Para Gostar de Aprender Arte: Sala de Aula e Formação de Professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003, pp. 39–46

MEDEIROS, A. 80/90 do 20: as encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, v. 1, 2012, pp. 1.893–1.905.

MIGNOLO, W. **Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Desobediência Epistémica**. Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad y Gramática de La Descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MOKARZEL, M. **Navegante da Luz: Miguel Chikaoka e o Navegar de uma Produção Experimental**. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

MOKARZEL, M.; MANESCHY, O. Extremos Convergentes. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L. (Org.). **Arte Pará 2009**. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010, pp. 20–27.

MOUFFE, C. Art Activism and Agonistic Spaces. **Art & Research**, v. 1, n. 02, 2007, pp. 01–05.

PAES LOUREIRO, J. J. Um Novo Espaço. In: **Arte Pará 82**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1982, pp. 2–3.

_____. Por uma Fala Amazônica sobre a Cultura. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 111–122.

_____. As Fontes do Olhar. In: PAES LOUREIRO, J. J. **A Arte como Encantaria da Linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008, pp. 219–224.

PINHEIRO JUNIOR, O. A Visualidade Amazônica. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 89–100.

PINTO, S. R. O pensamento social e Político Latino-americano. **Revista Sociedade e Estado**, [S.l.], v. 27, n. 2, 2012, pp. 337–359

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, G. L. Antropologias Mundiais: para um Novo Cenário Global na Antropologia. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 21, n. 60, 2006, pp. 147–185.

SAID, E. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage, 1994.

SARLO, B. **Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina**. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

SCHMIDT, R. T. Pensamento-compromisso de Homi Bhabha: Notas para uma Introdução. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses: textos seletos de Homi Bhabha**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 13–61.

VALENCIA, I. H. Antropología Y Estudios Culturales: entre el Teorizar de la Política y la Politización de la Teoría. **Tabula Rasa**, Bogotá, Colômbia, n. 15, 2011, pp. 95–111.

SOBRE O AUTOR

John Fletcher é professor efetivo do curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes Visuais (FAV/UFPA). Doutor em Antropologia pelo PPGA/UFPA e Mestre em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Durante o Doutorado, realizou estudos e pesquisas na Universidad del Cauca, cidade de Popayán, bem como na cidade de Santiago de Cali, ambas na Colômbia (primeiro semestre de 2015). Possui pesquisa a qual envolve Arte Contemporânea na Amazônia, Teoria Antropológica, Antropologia Visual, Decolonialismo e Pós-Colonialismo. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).