PAISAGENS BIOGRÁFICAS DESCOLONIAIS[1]

BIOGRAPHICAL LANDSCAPES DECOLONIAIS

Marcos Antônio Bessa-Oliveira[2]

RESUMO: As paisagens biográficas, como *opção descolonial*, são *uma combinação de afetos, sentimentos, condenação racional e compreensão dos princípios sobre os quais foi construída a opção* para pensar as produções de lugares fora do contexto moderno de produção – a América Latina, por exemplo – indiferente dos sistemas e lugares que essas sejam pensadas. Os sistemas brasileiros das Artes Visuais (especialmente estético) sempre pareceram estar a favor de teorias importadas. A estética que assume o conceito de "percepção do belo" a partir do século XVII torna-se *teoria, y o conceito de arte como prática*. Consequentemente, os sujeitos nacionais sempre foram tomados como reflexos daquelas formulações que tomavam as identidades biográficas como estáticas e inalteráveis. Portanto, um sistema imperante priorizou uma produção artística que "retratasse" em paisagens naturais a condição subalterna de sujeitos latino-americanos, por exemplo. Dessa ótica, Paisagens Biográficas como proposta *Descolonial* é *outra* alternativa epistemológica para reescrever, por assim dizer, sistemas críticos para as Artes Visuais. Faz algum tempo pesquiso "Artes Visuais e Cultura para além dos muros da escola". Agora tenho a proposta de pensá-las *para além da universidade*. Concordo que ambos os *loci* têm boas intenções de produção do conhecimento, mas ainda admitem pensar a existência de exceções culturais fora e dentro dessas instituições. Assim, indago se dualidades sobre *Cultura(s) e identidade(s)*, propostas ainda hoje pela crítica subalterna, não provam o ranço colonial (cultural e crítico) de periferias como a brasileira?

PALAVRAS-CHAVE: Pós-colonialidade; Paisagens Biográficas; Artes Visuais; Crítica Biográfica

ABSTRACT: The biographical landscapes, as *decolonial option*, *are a combination of emotions, feelings, rational conviction and understanding of the principles upon which was built the option* to think productions of places outside the context of production – the modern Latin America, for example – indifferent systems and that these places are designed. The Brazilian systems of visual arts (especially aesthetic) always seemed to be

[1]Ao final deste ensaio é possível fazer a leitura de um "manifesto". Talvez aquele texto pudesse ser intitulado de "Manifesto das Artes Visuais Bugrescas". Mas ainda que a ideia de manifesto seja terminantemente Moderna, não coube aqui outra nomenclatura mais apropriada que denote o fracasso daquela opção limitadora e legitimadora do que era Arte e ainda parece o ser para muitos dos estudiosos, praticantes e "ensinadores" delas. Portanto, a ideia é irônica e epistemologicamente outra ao mesmo tempo.

[2]Marcos Antônio Bessa-Oliveira é Doutorando em Artes Visuais no IA/Unicamp, na linha de pesquisa Fundamentos Teóricos, cujo título da tese é Paisagens Biográficas Como Retratos da Cultura Local de Mato Grosso do Sul (sobre a produção artística de pinturas dos artistas sul-mato-grossenses: Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva), sob a orientação do professor doutor Mauricius Martins Farina. Tem apoio com Bolsa de Pesquisa da CAPES. É Artista Visual, Mestre em Estudos de Linguagens pela UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É coordenador do NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – e membro (pesquisador) do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Culturais Comparados – NECC–UFMS e membro (estudante) do Grupo de Pesquisa Estudos Visuais – Unicamp. marcosbessa2001@gmail.com – marcosbessa2001@uol.com.br.

in favor of imported theories. The aesthetic that takes the concept of "perception of beauty" from the seventeenth century becomes theory, yo concept of art as a practice. Consequently, the national subjects have always been taken as reflections of those who took formulations biographical identities as static and unchanging. Therefore, the system prevalent prioritized artistic production that "recant" in natural landscapes under pressure condition of Latin American subjects, for example. This perspective, as proposed Biographical Landscapes *Decolonial* is *another* epistemological alternative to rewrite, so to speak, systems critical to the visual arts. For some time I search for "Artes Visuais e Cultura para além dos muros da escola". Now I have to think them beyond the University. I agree that both loci have good intentions of production of knowledge, but still admit thinking the existence of cultural exceptions outside and within these institutions. So, ask if dualities on Culture(s) and identity(s), proposed today by critics subaltern, do not prove rancidity colonial (cultural and critical) peripheries like Brazil?

KEYWORDS: Postcoloniality; Biographical Landscapes; Visual Arts; Biographical Criticism

O PROBLEMA QUE ASSOLA A CRÍTICA DE ARTE NACIONAL – *OUTRO SISTEMA CRÍTICO VISUAL*

> "Conceder ao estético autonomia e superioridade em relação aos demais textos é esquecer que a noção de valor é construída por regras sociais e por critérios de julgamento que não se limitam à verdade de um só discurso." (SOUZA, 2002, p. 11).
>
> "Uma das tarefas (talvez de descolonização intelectual) que a teorização pós-colonial pode nos ajudar a levar adiante é a de repensar a superiorização de heranças coloniais, em áreas culturais como as Américas e o Caribe, em vez de seguir fazendo uma divisão de fronteiras linguísticas e suas correspondentes cronologias linguístico-econômico-imperiais." (MIGNOLO, 1995, p. 37). (Tradução livre)[3]

Os sistemas brasileiros das Artes Visuais (especialmente estético) continuamente pareceram estar a favor de teorias importadas. A estética que assume o conceito de "percepção do belo" a partir do século XVII torna-se *teoria, y o conceito de arte como prática* (MIGNOLO, 2010). Consequentemente, os sujeitos nacionais sempre foram tomados como retratos daquelas formulações que aceitavam as identidades biográficas como estáticas e inalteráveis ao longo dos séculos. Portanto, um sistema imperante priorizou uma produção artística que "retratasse" em paisagens naturais exóticas a condição subalterna de sujeitos latino-americanos, por exemplo, índios, negros e pobres etc. Dessa ótica, Paisagens Biográficas como proposta *Descolonial* é *outra* alternativa epistemológica relacionada a essas pessoas que foram condenadas a essas condições de vida pelos discursos do poder para reescrever, por assim dizer, *outros* sistemas críticos para as Artes Visuais. Um *outro* sistema crítico de *opção descolonial* que a crítica tradicional (forjada quase sempre entre as pernas

[3]"Una de las tareas (quizás de descolonizacion intelectual) que la teorizacion postcolonial nos puede ayudar a llevar adelante es la de repensar la superposicion de herencias coloniales, en áreas culturales como las Américas y el Caribe, en vez de hacerlo siguiendo una división de fronteras lingüisticas y sus correspondientes cronologías lingüístico-económico-imperiales. (MIGNOLO, 1995, p. 37).

dos discursos franceses ou norte-americanos) parece não concordar já que discute inclusive o seu papel como instituição.[4] Uma proposta *Descolonial* traz, imbricada nela por natureza, um sinônimo de negação ativado pelo fragmento *De*. Mas, no entanto, a proposta de paisagens biográficas *descoloniais* que venho propor como *outro* sistema crítico para as Artes Visuais não é pura e simplesmente uma negação de como as coisas têm sido postas em relação às Artes Visuais. Mas é uma denegação (com sentido de duplicidade mesmo) em relação a tudo que está posto nas Artes Visuais nacionais e talvez latino-americanas quando nos pensam como continuidades de europeus ou norte-americanos. Especialmente quando essas reflexões se dão nos lugares mais longínquos do globo terrestre. Para propor as paisagens biográficas *descoloniais* como *outra* alternativa, é preciso lançar mão de pensamentos de dois autores (Eneida Maria de Souza e Walter D. Mignolo – brasileira e argentino e crítica biográfica e pós-colonialista, respectivamente), encimados na epígrafe deste ensaio, que tornam possível esta reflexão. Antes, no entanto, é preciso dizer que como um sistema crítico visual essa reflexão deve ser tomada também como alternativa às formulações crítica que até hoje são postas para pensarmos as Artes Visuais como paisagens conceituais. Especialmente a pintura, o desenho, a escultura, a gravura, mas também o teatro, o cinema, a literatura e mais recentemente a arte contemporânea e as performances produzidas em lugares periféricos. Tomando como ponto de partida a ideia de que as formulações críticas, principalmente, mas também as artísticas e pedagógicas ainda são baseadas em teorias importadas, (é possível dizer que são perto de unicamente importadas as "relações" para com as Artes Visuais nacionais), para pensarmos nossa produção artística – quase sempre o discurso teórico que impera para fazer "leituras" da produção brasileira é europeu ou norte-americano – proponho que pensemos a nossa condição pós-colonial para *denegarmos* essas leituras e propormos entendimentos baseados nas especificidades locais e assim entendermos porque na crítica, no artístico e na pedagogia nossa produção é continuamente de caráter subalternista. Vistas pela ótica de quem tenta propor *outra* possibilidade de pensar nossa produção artística (teoria/crítica, artística e pedagógica), sempre somos compreendidos excepcionalmente e a partir de condições que impõem "[...] concepções de prevaricação, contaminação, adaptabilidade, sobrevivência, parasitismo, sustentabilidade, afinidade, canibalismo, relação, mestiçagem, sincretismo, barganha, enfrentamento, permeabilidade, remanejamento e reprodutibilidade, dentre outras" (EDITAL ANPAP, 02/2013-RETIFICADO: s/p), mas preferencialmente tomando como ponto de referência as produções europeias ou norte-americanas e nunca como lugares – com suas especificidades – realmente produtores do conhecimento em Artes Visuais.[5] Portanto, *subalternistas ao sul* (NOLAS-

[4]Faz-se necessário registrar que por algumas vezes tive trabalhos dessa natureza crítica – opção descolonial –, para pensar as produções artísticas latino-americanas, especialmente a sul-mato-grossense, negados para participação em eventos acadêmicos de associações tradicionalistas e/ou publicações onde os pareceristas estão embasados em discursos críticos modernos. Nesse sentido, não nos cabe pensar a relevância e idoneidade desses órgãos, periódicos e pessoas que não permitem as suas ideias cômodas tradicionalistas serem discutidas criticamente por outra ótica crítica? Faz muito tempo a impessoalidade na produção artística ou crítica é descartada até pelo discurso mais tradicionalista das academias brasileiras.

[5]O estabelecimento de novos sistemas críticos, por exemplo (Ecosistemas Críticos, Nova História da Arte, Invisibilidades, Visualidades, entre outros propostas pela crítica de arte atual), parecem corresponder cada vez menos à produção artística brasileira ou latino-americana já que os antigos "pensadores" continuam avaliando as novas formulações. A produção crítica dessas associações ou instituições, ancoradas nesses antigos postulados, emperra a produção artística como produção do conhecimento descentrada dos antigos lugares produtores do saber e artístico. Ancoradas no estabelecimento da relação com os tradicionais centros produtores, lugares e críticos cada vez mais fora do eixo insistem em reproduzir o que por muitos anos é feito nos centros. E não diferentemente, continuam balizando as produções artísticas brasileiras a partir e relacionadas a algum tipo de "dependência" com as produções europeias ou norte-americanas.

CO, 2012) foi sempre o nosso papel e condição enquanto supostos produtores de conhecimento. Essa noção de subalternista é tanto na crítica quanto na produção e na pedagogia em Artes Visuais. Ou seja, o subalterno, segundo Gayatri Spivak, no livro *Pode o subalterno falar?* (2010), é aquele que não pode falar, mas, em contrapartida, quando fala deixa de ser subalterno. Nesse caso, deixa de ser subalterno aquele que fala por si mesmo. Elabora uma compreensão capaz de formular conhecimento que possa compreender sua própria condição de subalterno; seja na condição cultural, seja para compreensão da sua produção artístico-cultural ou promoção do conhecimento da cultura enquanto reprodução do que entende por pertencer a sua cultura conhecida como subalterna.

Agora, após essa primeira explicação que se fez necessária, tomarei adiante duas outras passagens dos autores referenciados das quais gostaria de evidenciar como pano de fundo para articulação dessa reflexão que ora se faz. A primeira, de autoria de Eneida Maria de Souza – crítica cultural brasileira que formulou as primeiras palavras sobre a crítica biográfica no Brasil – reinscreve a nossa produção no lugar de práticas latina, brasileira e nacional tomando como ponto de partida as articulações de um estudo para a cultura e sobre a cultura. Ainda que a autora não vislumbrasse a classificação da nossa produção como subalternista, sua articulação crítica faz parecer ser muito evidente a aproximação com o conceito quando propõe apontamentos sobre a supervalorização, por parte da crítica/artista/pedagogia, da estética em detrimento às práticas (como fora apontado pela epígrafe que encima este trabalho). Quero salientar ainda, antes de trazer a passagem de Eneida de Souza, que minhas reflexões são de teor crítico para pensar as produções em Artes Visuais. Não são, por exemplo, sobre *Arte/educação* quando se pensa na pedagogia em Artes Visuais, até porque não compactuo totalmente com a proposta (a onda que assola a prática pedagógica em Artes Visuais – de "educar o olhar" – está ancorada em antigos postulados de que para reconhecer arte tem que ter educação e vice-versa e, do mesmo jeito, num "deixar fazer" copista e descontextualizado de uma noção pós-colonial); não é sobre poética artística, apesar da minha prática enquanto tal, mas agora não me cabe falar sobre ela especificamente (até porque a poética tratada pela crítica de arte e artistas, na grande maioria, é tomada erroneamente da "mímesis, poiesis y catarsisa" aristotélica (MIGNOLO, 2012) que se tornou uma "poética estética" em prejuízo de uma *aiesthesis*) (Cf. MIGNOLO, 2010); também não é especialmente sobre crítica de arte pura e simplesmente porque igualmente não elejo um objeto em si para ser dissecado modernamente (como normalmente fazem quase todos os trabalhos e artigos apresentados e publicados nessas instituições associativas e publicações de parentescos). Portanto, ainda que esteja pensando teoria/crítica e as práticas artísticas e pedagógicas, tenho como ponto principal, nada metafórico, uma produção nacional subalterna como objeto para propor exclusivamente uma reflexão teórico-crítica que prefere pensar as Artes Visuais de uma *opção descolonial* crítica. Mas talvez possa dizer ainda que não se limita apenas as Artes Visuais, mas penso na cultura como um todo.

A passagem aludida de Eneida de Souza, a qual do meu ponto de vista toca na "ferida aberta" (ANZALDÚA) da condição subalterna na produção artística brasileira e que parece nunca querer se desvincular/fechar, diz:

> Trata-se de um problema de adaptação e de transculturação, provocado pela necessidade de se conceber um solo comum onde as ideias possam germinar, impondo-se uma temporalidade homogênea e um lugar propício à recepção dessas ideias. **O descompasso sempre foi motivo de diferenciação entre culturas, considerando-se que é sempre mais fácil optarmos por uma defesa do semelhante e do mesmo do que do diferente e do outro**. A alteridade constitui um dos inimigos invisíveis do pensamento conservador e acomodado, pois a mera constatação de sua existência já provoca um sentimento de repulsa e de fechamento entre aqueles que recusam o diálogo. Enfrentar o desconhecido, seja através do âmbito teórico ou ideológico, desconfiar de certezas estabelecidas são os perigos que possibilitam o avanço do pensamento crítico e a abertura para o novo, mesmo que este esteja já marcado pela sua exaustão (SOUZA, 2002, p. 12). (Grifos meus).

É evidente e autentica com a passagem de Eneida de Souza a problemática que caracteriza a importação de teorias, práticas e pedagogias na produção em Artes Visuais brasileiras. A falta da transculturação – ou a tradução cultural – dessas importações feitas pelos teóricos, artistas e professores e a pura adaptação daquelas teorias sobre a nossa prática nacional instaura o *descompasso* entre teoria e produção. (O antigo modelo de latinidade como objeto de análise do europeu e do que é norte americanizado). Ou seja, como demonstra a autora, parece ser muito mais fácil buscarmos *semelhanças* aos pares – seja através de alguns conceitos de *hibridação*, *reprodução*, enfrentamentos, entre outros, seja a partir de uma ideia errônea de que não existe cópia e modelo; ou de que ao burlar o modelo esse é abandonado. Mesmo a criação de novas possibilidades críticas, combinadas a antigos postulados teóricos, não "salva" a produção em Artes Visuais nacional. De certa forma, a nossa produção ainda é mantida pela crítica moderna como *galho* da produção internacional, ainda que tenhamos boa intenção. Essa postura se deve ao fato de não reconhecermos nem em nós mesmos, dirá os outros ou na nossa produção artística, a nossa herança e *errantia* pós-colonialista. Da produção crítica e teórica que não produz conhecimento, à nossa produção artística que não parece ter autonomia intelectual, já que a crítica prossegue reconhecendo nela fragmentos que continuamente dialogam com o passado, passando pela prática pedagógica que é sempre pautada nas produções curriculares – quase ininterruptamente estatais – advindas de importações de práticas e modelos internacionais que pareceram magicamente darem certo nos proferidos Países do Primeiro Mundo. Nossa produção é inscrita na categoria de devedora daquela: tanto para o bem quanto para o mal, já que no primeiro caso só presta o que dialoga com o passado europeu e não presta o que não tem relação com a Europa ou os Estados Unidos.

Já a segunda passagem que quero me valer nesta reflexão vem ao encontro às ideias suscitadas por Eneida de Souza sobre a necessária transculturação da produção internacional para "aplicação" sobre a produção artística brasileira, mas centra-se espe-

cialmente na ideia da condição pós-colonial histórica das nossas produções culturais. Aqui, claro, quero me auxiliar para pensar a nossa produção artística em Artes Visuais: teoria, produção artística e prática pedagógica enquanto sujeitos de identidades pós--coloniais que, teoricamente, elaboram produções pós-coloniais num *outro* sistema crítico e institucional da produção mundial. Sujeitos e práticas que foram "expulsos do paraíso" (e continuam sendo pela crítica nacional cursista) europeu e americano pelos diferentes discursos castradores e estéticos, especialmente na modernidade. Walter D. Mignolo – crítico argentino – no celebre livro *Histórias locais/ Projeto globais* (2003) discorre longamente sobre essa condição da produção latina e caribenha. Sem me aprofundar em detalhes da postura do crítico, quero apenas resaltar que se dependesse das articulações dele a nossa única alternativa ficaria por conta de *aprender a desaprender* todos os ensinamentos que até agora nos foram passado. Haja vista pensar então o que diria o crítico da postura dos membros das associações e entidades institucionais, que insistem em continuar reproduzindo os ensinamentos aprendidos ao longo de mais de quinhentos anos pela História, Estética e Teoria das Artes Visuais.[6] Mas não vou me deter nisso também, até porque em trabalhos já publicados discorro longamente sobre a problemática da nossa crítica ser deficientemente dependente de padrinhos. Agora, após a passagem que vem a seguir de Walter Mignolo, quero conduzir esta reflexão para um raciocínio, pelo qual tenho almejado há tempos, que é o de desenvolver uma crítica sobre as dualidades artísticas que ainda permeiam nossa produção subalterna e *fronteriza*, especialmente em Artes Visuais, como *paradigma* crítico *outro*, raciocinando tendo em mente as ideias do intelectual argentino naquele livro e em outros textos:

> Chamado de "paradigma outro" a diversidade (e diversalidade) de formas críticas, de pensamento analítico e projetos futuros que se estabeleceram nas histórias e experiências marcadas pelo acordo, e não aqueles, dominantes até agora, que se estabeleceram nas histórias e experiências da modernidade. **O "paradigma outro" é diverso, não tem um autor de referência, uma origem comum. O que o paradigma outro tem em comum é "o conector", que compartilha com aqueles que viveram ou apreenderam com seus corpos o trauma, a inconsciente falta de respeito, a ignorância – pois quem pode falar de direitos humanos e de convívio – quando o corpo sente o desprezo que os valores do progresso, de bem-estar, de bem-ser, que impuseram à maioria das pessoas no mundo, e que, neste momento, têm de "reaprender a ser."** "Um paradigma outro" é, finalmente, o nome que se conecta a formas críticas de pensamentos "emergentes" (como o da economia) nas Américas (Latino/as; afro- americano, americanos nativos, o pensamento crítico na América Latina e Caribe), Norte de África, África Subsaariana, no sul da Índia e sul da Europa, e cuja emergência foi engendrada pelo elemento comum em toda essa diversidade: a expansão imperial/colonial desde o século XVI até hoje. O "paradigma outro" é, em última instância, o pensamento crítico e utópico que articula em todos aqueles lugares onde houve a negação, com a expansão imperial/colonial, à possibilidade da razão, do pensamento e de pensar o próprio futuro. É "um paradigma outro" porque, em última análise, não pode ser reduzido a um "paradigma mestre" [soberano], para

[6]Sejamos um pouco caridosos com as produções e produtores em Artes Visuais: a grande maioria da crítica brasileira – literária, histórica, sociológica, antropológica, filosófica etc – é estetizante, moralista, fálica e pré-conceituosa. Portanto, tomar os "discursos" das produções em Artes Visuais, mas fazer a garantia de que penso no âmbito da cultura nacional, torna apenas exemplo ilustrativo do atraso teórico, prático e pedagógico de parte significativa das academias brasileiras.

> um "novo paradigma" que se autoapresente como a uma "nova" verdade [absoluta]. A hegemonia [verdade] de "um paradigma outro" será, utopicamente, a hegemonia da diversalidade, isto é, "da diversidade como um projeto universal" [...] e não como uma "nova abstração universal". A "alteridade" do paradigma de pensamento que esboço aqui é, precisamente, para trazer a negação implícita da "novidade" e "universalidade abstrata" do projeto moderno que continua tornando invisível [os projetos locais da/] a colonialidade. (MIGNOLO, 2003, p. 20).[7] (Tradução livre) (Grifos meus)

PAISAGENS BIOGRÁFICAS COMO *PESQUISA E PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO - PARA ALÉM DOS MUROS DAS INSTITUIÇÕES*

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura [cultura] latino-americana (SANTIAGO, 1971, p. 26).

Faz algum tempo venho pesquisando "Artes Visuais e Cultura para além dos muros da escola" (Cf. BESSA-OLIVEIRA, 2010). Agora tenho a oportunidade de fazer esta proposta, de pensá-las *para além da universidade*. Concordo que ambos os *loci* de produção do conhecimento têm boas intenções de reprodução do conhecimento, mas ainda admitem pensar a existência de exceções culturais fora e dentro dessas instituições. Assim, indago se discussões de dualidades sobre *Cultura(s) e identidade(s)*, propostas ainda muito recorrentes no cenário crítico nacional, não provam o ranço colonial (cultural e crítico) da produção de periferias, como a brasileira? A sugestão dessa reflexão que apresento como proposição (ainda que introdutória, mas bastante pertinente em diferentes *loci* geográficos enunciativos nacionais) visa discutir a ainda predominância nas culturas subalternas da necessidade de debater "diversidades" onde quase sempre são apresentadas distinções e – igualmente pratica-se e também se julga haver a necessidade de algo ou alguma coisa, opostamente direto nessas discussões: "cultura periférica" *versus* cultura do centro; "cultura popular" *contra* cultura erudita; "culturas juvenis" *em relação a* culturas adultas; "identidades", por conseguinte, *versus* não identidades e "ritos" *contrários* a acontecimentos cerimoniosos, educado *X* não-educado etc – tomando sempre como ponto de partida dualidades pré-concebidas e estabelecidas pela história uni-

[7] "Llamo "paradigma otro" a la diversidad (y diversalidad) de formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad más que por aquellas, dominantes hasta ahora, asentadas sobre las historias y experiencias de la modernidad. El "paradigma otro" es diverso, no tiene un autor de referencia, un origen común. Lo que el paradigma otro tiene en común es "el conector", lo que comparten queines han vivido o aprendido en el cuerpo el trauma, la inconsciente falta de respeto, la ignorancia – por quien puede hablar de derechos humanos y de convivialidad – de cómo se siente en el cuerpo el ninguneo que los valores de progreso, de bienestar, de bien-ser, han impuesto a la mayoría de habitantes del planeta, que, en este momento, tienen que "reaprender a ser". "Un paradigma otro" es en última instancia el nombre que conecta formas crítica de pensamiento "emergentes" (como en la economía) en las Américas (latino/as; afroamericanos; americanos nativos; pensamiento crítico en América Latina y el Caribe), en el norte de África, en el África subsahariana, en el sur de India y en el sur de Europa, y cuya emergencia fue genrada por el elemento común en toda esta diversidad: la expansión imperial/colonial desde el siglo XVI hasta hoy. El "paradigma otro" es, en última instancia, el pensamiento crítico y utopístico que se articula en todos aquellos lugares en los cuales la expansión imperial/colonial le negó la posibilidad de razón, de pensamiento y de pensar el futuro. Es "paradigma otro" en última instancia porque ya no puede reducirse a un "paradigma maestro", a un "paradigma nuevo" que se autopresente como la "nueva" verdad. La hegemonía de "un paradigma otro" será, utopísticamente, la hegemonía de la diversalidad, esto es, "de la diversidad como proyecto universal" [...] y no ya un "nuevo universal abstracto". La "otredad" del paradigma de pensamiento que aquí bosquejo es, precisamente, la de llevar implícita la negación de la "novedad" y la "universalidad abstracta" del proyecto moderno que continúa invisibilizando la colonialidad." (MIGNOLO, 2003, p. 20).

versal. Para início de conversa, priorizo no meu discurso crítico, acadêmico e disciplinar por obrigação, mas que tenho trabalhado para torná-lo indisciplinado, provisões críticas e teóricas distintas, que buscam refletir sobre a noção de dualismos conceituais críticos, especialmente na ideia de Cultura(s) – com sentidos dicotômicos qualitativos – entre *Umas* culturas coloniais e outras muitas na condição de culturas colonizadas ou pós-coloniais. Isso define, de certa forma, o campo crítico e teórico por onde penso fazer minha abordagem sobre uma noção de paisagem biográfica *descolonial* como *outro* sistema crítico e como "pesquisa e produção do conhecimento" para as Artes Visuais, para discutir que mesmo numa cultura subalterna, colonizada e pós-colonial como a brasileira, ainda se fala em culturas dos centros e culturas periféricas, por exemplo. Quando, na verdade, tenho a impressão de que não estou enganado em pensar de outra forma, somos todos retratos das paisagens do "fim do mundo".

Outro ponto que vale ser descrito refere-se ao fato da necessidade de discutir a produção do conhecimento (nacional, latina e até global, mas não podemos mais frisar um sentido de universal como sempre foi apresentado), mas, do mesmo jeito, entendo que esse conhecimento produzido deve servir para pensarmos e compreendermos nossas produções artístico-culturais, por exemplo, e nós mesmos enquanto identidades culturais e variados centros produtores de conhecimentos (reflexão crítica e produção artística enquanto situacionalizações nacionais) de um para o todo e todos para *uns*. No entanto, o que se tem na prática, geralmente, não é uma produção do conhecimento e uma produção artística de fato *DissemiNadas* (Cf. BHABHA, 1998) para além dos limites acadêmicos (leia-se agora também controle hegemônicos e unificadores), mesmo em culturas periféricas como as latino-americanas como quase um todo. Como também não é falado que exista produção de conhecimento e produção artística dentro dos muros das instituições acadêmicas que não estão nos centros nacionais produtores desses saberes. Nossa produção em conhecimento e artística é em parte significativa, se não toda, pautada nas reflexões que temos da produção desses mesmos gêneros europeu ou norte-americano – quando refletem dos centros nacionais para as periferias brasileiras (os centros brasileiros são ótimos reprodutores do saber acadêmico e cultural internacionais); ou lugares reconhecidos como "eixos centrais" nacionais de produção como São Paulo, Rio de Janeiro ou Belo Horizonte quando nos referimos ao território nacional (esses disseminam a cultura alheia como cultura própria). O que quero dizer com isso é que, tanto nossa produção do conhecimento, quanto nossos artefatos artísticos nacionais (quer sejam dos poucos centros, quer sejam das muitas periferias) ainda se valem do que fora proposto como "norte" principal no antropofagismo modernista brasileiro – nas suas primeiras e primárias concepções de devorar somente o que fora de melhor – de todo repertório do conhecimento e cultural mundial, também em ambos os casos, para sua constituição enquanto tais.

Nossa produção do conhecimento e artístico é periférica e subalterna por imposição da natureza histórica, mas também por insistência da condição de "bom subalternismo" da crítica e do artista brasileiros dos centros, que insistem em reproduções do que não é real. Penso primeiro nesses sujeitos que ocupam o lócus privilegiado dos supostos centros dos saberes nacionais já que também são, supostamente, responsáveis por disseminar o que presta e o que não presta em conhecimento e produção cultural para o "resto" da cultura nacional. Nossa necessidade de reprodução do que é aprendido como novo tornou-se, de tanto que desenvolvemos bem essa prática de reproduzir e repudiar, um "bem" cultural material e imaterial da nossa cultura. Material porque é quase palpável quando aplicados os conhecimentos adquiri-

dos das teorias importadas nas análises estéticas – como se fosse uma fórmula de medicamentos –, e imaterial porque não é produção nossa – nacionalmente falando – pregamos e aplicamos tudo do que fora e é aprendido no nosso lócus *geoistórico* subdesenvolvido. É um sonho de conquistar e de se tornar primeiro-mundista ao menos na plástica e no conhecimento. No que está "fora" e no que está "dentro" da produção do que é conhecido como Brasil – fora (as regiões brasileiras menos abastadas) e dentro (o sudeste e o sul brasileiros) – os pré-conceitos de cultura, arte, artesanato, periferia, popular, erudito etc são dicotômicos e sempre muito ressaltados porque nossa produção é sempre julgada entre o que presta e o que não presta: do que está "dentro" e do que está de "fora" da "grande" periferia subalternista brasileira que se distancia das margens, quando o assunto é pensar as produções de fora dos grandes centros. Ou talvez fosse bem melhor dizer da grande feira de secos e molhados brasileira. (No Brasil, a "revenda" do utilizado é uma prática incontestável). Se por um lado isso demonstra a "boa" naturalidade com que lidamos com as "importações" ou introduções do novo e com uma gentileza que não gera gentileza (penso no que é vindo do exterior e no que é transitado dentro do próprio território nacional entre as distintas culturas periféricas nacionais – aqui incluo todo o país sem eximir nenhuma localidade), em pesquisa do conhecimento ou artística; por outro, deixa muito mais evidente, do ponto de vista que quero refletir, nossa condição de cultura da replicação, repulsão e "gentil" hospitalidade: bem à *la* papagaio de Macunaíma (o herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade), já que mencionei o modernismo de 1922, no caso da réplica dos valores importados e, já quanto ao desprezo e a repulsa, bem na ideia dos leprosos na Idade Média, o nacional das periferias que estão de "fora" são rechaçados e evitados sempre. Do mesmo jeito, a "gentil" hostilidade – com aparências de hospitalidade, mas na verdade pura hostilidade –, por isso a gentileza não gera gentileza, é praticada contra os que não são pares, já com os que participam do mesmo *campus* de produção é cláusula contratual importante para os acordos com aqueles que formam os cérebros pensantes. Desse ponto, fica claro que tudo que fora muito bem aprendido nos vários e diferentes períodos de colonização por que passamos, ainda é replicado como se fosse a única lição a ser ensinada e aprendida dentro e/ou fora das instituições de ensino, pesquisa, cultura, patrimônio etc. Mas não vou me deter em problemas burocráticos que sempre atrasam o desenvolvimento dessas casas; aqui, esses lugares são elementos tomados como pontos de partida para pensar a reflexão em atenção ao que se pede e se faz emergência: *Paisagens biográficas descoloniais como outra proposta epistemológica para as Artes Visuais locais.*

Adiantando um caminho para onde esta reflexão pretende percorrer, talvez a alternativa melhor seja, para refletir criticamente num programa onde se pretende discutir *Ecossistemas estéticos* ou *pesquisa e produção do conhecimento - para além dos muros das instituições*, propor pensar a produção do conhecimento e a produção artística pelos diferentes lócus *geográficos de enunciação* (Cf. NOLASCO, 2012) – ao invés de dicotomias culturais e identitárias – para podermos compreender melhor as geografias e as biografias das distintas paisagens que compõem o território nacional brasileiro. Dessa forma, será possível dizer que há produção do conhecimento como também haverá produção artística e cultural (sem classificações entre boas ou ruins) em diferentes modalidades, geografias e especificidades que demandariam, por conseguinte, produções de conhecimento locais para melhor interpretá-las ou artística para representá-las. Mas esse processo demanda ainda a não subalternização em caráter de emergência da crítica nacional – que não se vê como subalterna e muito menos na condição de pós-colonial e periférica –, que tem acesso a determinados lugares geográficos de enunciação

como estes (eventos abertos para discussões serem pensadas para além das instituições que se julgam mais responsáveis por julgar o outro e publicações que deveriam fazer avaliações em pares de fato cegas; mas, nas instituições os pesquisadores se fecham em grupos e pares e, da mesma maneira, nas publicações os pareceristas enxergam apenas a crítica que querem ver e compartilham) para que, renunciados do ranço colonial e do poder colonizador que está atualizado e disseminado na cultural nacional, deixar de julgar, mas ler e compreender as diversas, diferentes, convergentes e divergentes produções. De certa maneira, ainda que replicando discursos já até um pouco antigos, mas que de fato não são praticados como deveriam, talvez devêssemos inverter o mapa do Brasil – como já o fizeram com o *Múndi* e o mapa da América Latina – (de ponta cabeça), para podermos pensar que nem sempre o Sul ou o Norte estão em posições (des)confortáveis. Neste instante, o Sul é visto como o corpo do que é entendido como a cabeça pensante do mapa, o Norte. Portanto, o Sul está na parte de baixo do que é o território geográfico. E, *geoistoricamente*, foi ininterruptamente treinado para não poder falar: "pode o subalterno falar?".

> O mapa de *lócus de enunciação* ("ponto de vista epistemológico" crítico feminista) que apenas chamo (pós-modernismo, pós-modernismo de oposição, um paradigma outro) [todos pensados como conceitos epistemológicos propostos como alternativas outras de diferentes *loci* enunciativos] mostra a necessidade de pensar o conhecimento como uma geopolítica [geográfico e biográfico] e não penso nisso como um lugar universal a que todos têm acesso, mas que, infelizmente, apenas alguns têm as chaves (MIGNOLO, 2003, p. 21). (Tradução livre)[8]

Essa explicação adiantada com ares conclusivos, sucedida pela passagem de Walter D. Mignolo que vem para endossar parte do meu posicionamento crítico, é pensada tomando como noção a posição disciplinar cerceadora de tempo para este tipo de discussão. (As normas editoriais, regras para apresentações de trabalhos, limites disso ou daquilo emperram e buscam enquadrar numa tradição outras possibilidades de ações). Mas em momento algum, já é essa a minha premissa de encerrar a discussão. Antes do fim, cabe pensar de modo é possível vislumbrar, num lócus *geográfico de enunciação* com geografias e biografias tão variadas como o Brasil, a constituição de crítica e artistas não subalternizados, já que o poder de repetição e repulsão são características almejadas e defendidas pela grande maioria? Como é possível deixar de pensar que a crítica produtora do conhecimento e o artista, produtor de artefatos culturais, de fato os sejam sem julgar qualitativamente as diferenças e as especificidades das produções em ambos os campos? Do meu ponto de vista, conhecimento e artefato cultural são as duas coisas produtoras do conhecimento e de cultura, tal quanto o contrário também o são; nesse caso, como é que a crítica responsável pela suposta produção do conhecimento vai julgar uma suposta (não)produção artística sem a preocupação de estar ou não lhe atribuindo *status De*? São muitas as perguntas que buscam respostas para a produção do conhecimento e cultural produzidos para além dos muros das instituições e sob a rubrica de outros sistemas críticos descoloniais. Mignolo já proferiu

8El mapa de locus de enunciación ("standpoint epistemolgy" en la crítica feminista) que acabo de trazar (posmodernismo, posmodernismo oposicional, un paradigma otro) muestra la necesidad de pensa el conocimiento como geopolítica en vez de pensarlo como un lugar universal al que todos tienen acceso, pero del que, desafortunadamente, sólo algunos tienen las llaves (MIGNOLO, 2003, p. 21).

que não nos adianta propormos novas alternativas como continuidades das anteriores. Precisamos de proposições críticas *outras* que refundem a história para nossas crianças.

A afirmativa de que nossa crítica beira o provincianismo colonial, ao dizer que somos subalternos e repetidores das produções alheias – conhecimento e artefatos culturais –, faz todo sentido quando penso no meu próprio lócus *geográfico de enunciação* enquanto produtor de conhecimentos e culturas. Pensamento que faz ressaltar no imaginário cultural e histórico nacional a sua fraca representação nacional enquanto produtor de saber e cultura. Só a (re)Verificação dos posicionamentos dos locais nacionais produtores do saber e de produções culturais pode propor que esse lugar de geografia *fronteriza* por natureza e periférico culturalmente faça parte do "dentro" do Brasil. Fato, aliás, que provoca pensar que os outros (não-lugares (Cf. SANTIAGO, 1971)), lugares que de "fora" também poderão ocupar sua própria parte geográfica nacionalmente no território brasileiro. Como também já propus, não é exclusividade de Mato Grosso do Sul esse exílio no circuito nacional dos produtores do conhecimento e cultura. Mato Grosso do Sul, vou privilegiar a discussão e reflexão a partir desse lócus *geográfico de enunciação*, está para o pacífico, a borda contrária e as paisagens biográficas descoloniais periféricas, assim como o Sudeste, quase em peso está para a margem oposta do Atlântico e o Norte das Américas. Entretanto, a crítica sul-mato-grossense, especialmente quase na totalidade da crítica de Artes Visuais, é fraca e, contra ao gosto de Antonio Candido, galho das importadas europeias e norte-americanas e ainda mal nos representa.

> Torna-se necessário proceder ao deslocamento dos lugares de enunciação fixa, de produção de saberes, assim como dos contradiscursos que, ao se colocarem numa posição extrema e radical, revestem-se de caráter fundamentalista, diferencial e essencialista. Se os perigos da globalização se concentram, do ponto de vista cultural, na indefinição e na eliminação de diferenças, o contra-ataque pós-colonialista — uma outra forma de nomear os discursos do Terceiro Mundo — não deverá se afirmar como defesa da diferença. Levada a extremos, essa diferença pode se converter numa ideologia ultrapassada que se concentra na busca do autêntico, do outro lado da moeda que, a rigor, se apresenta como parte integrante de uma dupla articulação, ainda não afeita a binarismos ou à instauração de um polo único de atuação. É preciso contar com a formulação de um *locus* de enunciação migrante, na medida em que a identidade já se reveste como híbrida, ao falar e responder a partir de dois ou mais lugares, não conduzindo, portanto, a sínteses, fusões ou identidades estáveis (SOUZA, 2002, p. 13).

Essas palavras de Eneida Maria de Souza são, neste momento, de extrema importância para a reflexão que estou propondo. 1º) porque minhas ideias de reformularmos todo o processo de pensar as dicotomias não passa pela ideia de defesa de uma *ideologia ultrapassada* de um lócus *de enunciação geográfico* como único produtor do conhecimento e da produção artístico-cultural para o "resto do mundo"; 2º) tenho total convicção de que apenas o *deslocamento dos lugares de enunciação* que hoje são fixos e fixados permanentemente pelos discursos hegemônicos, globalizantes e centralizado-

res, nos mesmos lugares geográficos de sempre, poderão propor alterações na maneira de pensarmos essa mesma produção do conhecimento e do saber e sabor cultural limpo de relações qualitativas (essas alterações podem propor o remapeamento das produções artísticas e do conhecimento em Artes Visuais); 3º) fundamentados em ideias pré-concebidas pelo discurso histórico, hierárquico e Moderno, como também propôs Walter D. Mignolo antes, nunca conseguiremos livrar nossas reflexões e produções das relações dicotômicas entre centros e periferias, por exemplo, precisamos parar de pensar em novas ou pós possibilidades críticas como continuidades de alguma outra coisa; 4º) o discurso pós-colonial à que se refere Eneida de Souza como também garante Walter Mignolo, se não a única, é a melhor alternativa, por ora, para nos estabelecermos enquanto *discursus* contra-hegemônicos e contranarrativos, de produção do conhecimento e produção artística e cultural?, aos discursos históricos; 5º) também não proponho pensarmos, a partir de agora, que todo discurso já produzido é imprestável – digamos que ele é quase pouco utilizável para nós nos entendermos – a sua utilização se faz necessária pelo puro e simples fato de que nem todos devem pensar da mesma forma, e que, necessariamente, tem que haver a geração do debate que sempre existe quando uns não concordam com outros. No entanto, o estabelecimento de autarquias críticas e muros limitadores apenas cerceiam o mais importante: a produção artística e a produção do conhecimento em Artes Visuais; 6º) a diferença é fato e existe, mas, no entanto, ressaltar que existem por que uns são melhores do que outros, que são piores, é proceder numa visada moralizante, estetizante, dicotômica, atrasada e Moderna de natureza histórica (deixemos para os pais das antigas teorias, estabelecidos nos centros como bustos de bronze, os louros de criadores de novas possibilidades às suas épocas; 7º) por fim, para que não me perca em enumerar a importância dessa passagem da maior crítica cultural feminina desse país, do meu ponto de vista (disse feminina e não feminista), ao considerarmos que a *identidade já se reveste como híbrida* não será mais possível propormos em debates críticos dessa natureza, a existência e insistência de *cultura periférica, cultura popular, culturas juvenis, identidades, ritos e educação* possibilitando pensá-los nas relações logo opostas possíveis que antes apresentei. E para terminar, que os novos sistemas, ainda que *ecos*, porque estão na moda, ou *além de* porque dão sentido de muito para fora de sistemas majoritários, não sejam meramente probabilidades comparáveis com um passado, mas *outras* possibilidades que partem de nossa condição pós-colonial.

ANEXO (OU À GUISA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS)

"Manifesto" da Arte onde "é" mato

> Não basta devorar todo o modelo, porque se pode engasgar com a "riqueza histórica" dele. Não adianta também achar que devorando parte por parte, ou a parte que lhe melhor aprouver, porque a parte faz parte do todo que pode estar podre. Não adianta em hipótese alguma acreditar que está "negando o modelo" ao contrariá-lo, pois dele pode surgir uma ira que destrói a sua "cópia", já que mesmo na negação do modelo a presença aurática dele é fato existente. Então o que fazer com o modelo: mande-o

para a pequepe – para a pátria Europa que o pariu como estética. Afinal, para que servem os modelos? Nada, nada, nada, absurdamente nada. Não se trata de simplesmente, pensando na ideia de deseuropeizarmos, abandonar e excluir todo esse pensamento colonial. São necessárias "Outras" possibilidades para pensarmos a nós mesmos. Através de discursos, por exemplo, pensados por críticos latino-americanos, brasileiros, sul-mato-grossenses ao pensarmos nas nossas especificidades locais. As histórias locais não tornam projetos locais com sentidos de projetos globais. Há uma biografia do sujeito em todo local geográfico específico. Talvez seja possível pensar, em nível de Brasil, no caso da eleição de um operário braçal (em primeira instância) como presidente do Brasil (não está ai talvez a revanche dos fracos e oprimidos?). Penso em primeira instância considerando os processos corrompedores posteriores. Um presidente operário não chega ao poder de maneira tão fácil e barata. O "mensalão", ou o julgamento dele, acompanhado como um outro espetáculo qualquer da televisão brasileira, acaba de nos mostrar isso. O ex-presidente Lula, por exemplo, segundo especialistas, (no melhor modelo do que pode ser o corrompimento do poder da Nação pelo capitalismo financeiro – ainda que no cumprimento do papel do Estado de Nação forte), vai pactuar com o império. A manutenção, ou melhor dizendo, a continuidade da aplicação dos constructos formulados pelos impérios hegemônicos – Europa e Estados Unidos mais tarde: teorias europeias ou americanas; artistas e modelos artísticos (estética artística igualmente importada), práticas pedagógicas que deram certo lá fora como exemplos para a precariedade educacional interna brasileira, noções de "identidades homogêneas" etc contribuem com a manutenção da ideia de identidades coloniais e identidades colonizadas. O Brasil pode dar o seu exemplo à nações latino-americanas – como o fez o Equador, a Bolívia, o Paraguai e a Colômbia ao elegerem o povo campesino como mandatário – com a escuta dos gritos dos indigenistas, indígenas, movimentos sociais, atendimento aos movimentos que reivindicam pelas reformas agrárias, tributárias etc. Pode-se dizer que é nas "fronteiras" que emergem um pensamento avesso ao pensamento colonial. A fronteira, aqui, tida como lugar que faz emergir pensamentos não binários ou hegemônicos dos países colonizadores. Exatamente isso. Evo Morales assumiu, por exemplo, porque é etnograficamente par dos seus e "descolonizador" na ótica do Ocidente colonizador e capital. Hugo Chávez incomoda porque também é propositor de uma nova estética para a Venezuela. O Capital é cruel, domina e dá liberdade ao mesmo tempo para criar a noção de direito de mando do próprio nariz. Pensar o Estado não sendo o único patrocinador, por exemplo, das atividades socioculturais, contribuiria significativamente para reformulações de categorias estético-culturais. O saber disciplinar é invenção do poder. O lugar e a Natureza, por conseguinte, quero entendê-los que são paisagens inventadas; é questão de pertencimento de alguém ao lugar que modifica essa noção binária e conceitual do locus geográfico. Cada *bios* sente a "presença da ausência" de maneira diferente. É preciso fazer as alterações de maneira epistêmica, ou seja, pôr uma nova epistemologia para pensar nossas produções artístico-culturais, teórico-críticas e prático-pedagógicas, principalmente em Artes Visuais. Uma "desobediência epistêmica", como é posto pelos teóricos mais engajados na atualidade, serve para pensar a estética bugresca como um projeto "descolonial" para "ler", ou melhor, compreender de maneira mais ampla as produções em Artes Visuais – prática, teórica e pedagógica – de lugares abandonados à sorte como a América Latina, o Brasil e o próprio Mato Grosso do Sul. Ou seja, um projeto que visa a uma nova epistemologia prática, crítica e pedagógica em Artes Visuais depois das formulações forjadas pelos discursos da crítica de Arte europeia, americana e a considerada, por ela mesma, crítica nacional brasileira. Qualquer

prática crítica que se preze, na atualidade, deve ser articulada a partir da indissociação da presença do sujeito biográfico. O reconhecimento das disciplinas é uma forma da tradição – representada pelo poder público – validar a materialidade delas, porém esse reconhecimento é feito de forma a validar a própria tradição. Não são mais as paisagens, como até agora o fora na modernidade, que prendem a atenção dos artistas. Qual é e como é realizada a produção artística, no caso específico de Mato Grosso do Sul, que dialoga com as fronteiras do Brasil com o Paraguai e também com a Bolívia? Não se trata de uma relação binária entre lá e cá, como as defendidas até hoje pelos poderes hegemônicos locais. A produção teórica local se resume em comparar as produções artísticas aos caravaggios, picassos, monets e tudo fica bem. Assim, ninguém é contra ninguém. Publico porque você me apoia; eu apoio por isso você publica, canta, faz show, é meu amigo, e tudo fica no mesmo pacote da hipocrisia. Da inverdade. Diversidade é um termo cunhado pela tradição para dizer que existem as diferenças entre um melhor e um pior. Contra binarismos, o mundo virtual, imagético, dá ao sujeito acesso a outras teorias que não estão na academia, por isso pode-se dizer que sou contra a ideia de que a teoria é acadêmica. A "diversidade" é homogeneizante e homogeneizadora das especificidades e permite um falar pelo outro; já a diferença demanda um conhecimento aprofundado das diferenças dos Outro – que também, se não tomar cuidado, é o mesmo que abaixar demais para o outro e mostrar a bunda –, pois apenas as especificidades são da ordem das singularidades de cada caráter social, biográfico e cultural. Não se pode falar pelo outro nem o delegando poder. O "hibridismo cultural" é da ordem da "diferença" e essa não pode ser mascarada pela globalização. No entanto, o ser híbrido pode ser aquele que devorou parte do modelo ou aquele que não tem identidade própria e é constituído apenas por partes de outrem – cuidado nessa hora cara pálida. "Mestiço", desde a chegada da coroa portuguesa, são aqueles que têm parte de dois ou mais outros sujeitos. O "entre-lugar" é o lugar onde se instaura a negociação e permite ler o outro na diferença? "Entre-lugar" não está em lugar nenhum. Qual é o lugar que você ocupa na sua sociedade? Desconstruir logocentricamente não nos leva a nada, é a intraduzibilidade do outro culturalmente falando que não nos permite falar por ele. O teórico/crítico/artista/professor praticante do poder público reforça o discurso partidário/político mantendo a homogeneização de "um como muitos" através das produções artístico-pláticas, teórico-críticas e prático-pedagógicas. A leitura de poder/superioridade do Brasil em relação ao Paraguai ou a Bolívia deve ser sempre lembrada para não incorrer no erro de ser continuada e praticada como "colonialidade do poder" local. Importamos enunciados críticos, artísticos e pedagógicos e não escutamos as enunciações culturais locais, as quais, por conseguinte, lemos com essas importações. Essas enunciações culturais locais são as melhores capazes de nos lerem nas especificidades histórico-locais. Há um "vazio" na "grande narrativa histórica" por não considerar as especificidades das outras histórias. Trata-se agora de uma insurgência do "pequeno outro" para que o "grande outro" não o represente mais. Vamos ler a América Latina, o Brasil e Mato Grosso do Sul sem considerarmos como certa a metáfora de América Latina, Brasil e de Mato Grosso do Sul criados pelo colonizador histórico e pelos colonizadores atuais. Vamos trabalhar por fora da metáfora moderna. No Estado de Mato Grosso do Sul ainda se tem a necessidade de estabelecimento de uma suposta "identidade artística", uma noção que vai em direção à regra da moderna ideia de que existe uma estética dominante. Nossa identidade é tudo aquilo que nos circunda; desde a noção de "circuncisão" – aquela que marca para a vida – aquela que passa feito memória e história que o vento leva. Não existe identidade sem idade. Quer estar na crista da onda: seja um cooptado pelo poder

público estatal. Mas isso te basta? A biografia revela o seu próprio eu. Você narra e é narrado o tempo todo no meio social cultural. O *bios* também. É só nessa relação que posso pensar o arquivo/memória do outro como um arquivo/memória meus. Há uma noção de que o arquivo do passado é oco e vazio. Já sabia disso? Então podemos pensar que falar de um lugar híbrido é o mesmo que falar de um lugar onde o discurso que calcula as diferenças ou os diferentes com sentido dicotômico está no Estado-Nação. Substituir uns, deslocar outros, e, por conseguinte, projetar os que interessam é prática estatal e dominante. Precisamos de formas indistintas e livres para nos interpretarmos. Ou seja, não basta ler a cultura do Estado apenas com um olhar disciplinar. É valer-se do seu discurso como interdisciplinar ou transdisciplinar, ou melhor mesmo seja como indisciplinado, que vai modificar o foco. No Mato Grosso do Sul o imigrante aprende a cultura do outro para manter a sua viva. O *bios*, a o *bios*. Há o *bios* na fronteira da história da teoria, da crítica e das práticas. O *bios* iguala essa competição maldita e não como igualdade modificadora e equivalente. Mas de igualdade das especificidades. Testemunhos do próprio sujeito contemplam a ideia de "histórias locais". "Um como muitos" não tem vez mais. Cada um é cada um com uma porção de todos os outros uns. A noção de todo é sempre uma ideia de projeto global moderno. Vamos propor leituras que incomodem a tradição e que irão propor novas leituras que desfaçam as leituras já feitas. Cuide-se! Há uma ideia de unir o outro a si próprio para apagá-lo como sujeito da diferença. E se o que chamo de "estética bugresca" tiver uma ressonância de subalternidade crítica? Neste caso, como a crítica ainda é detentora de parte dos poderes legitimadores e hegemônicos do valor estético moderno, mando-os à merda e a produção bugra fica a "contra-mercê" desse discurso crítico e desestetizante. "Meu Mato Grosso do Sul" (edição e seleção da clientela artística) é a maior piada local. A crítica de Mato Grosso do Sul parece ter se apadrinhado nas academias e ninguém se incomoda com ninguém. Há uma relação de uns limpando as bundas dos outros e todos continuam com os fundos sujos. PQP... Quebra de padrões não é mais nenhuma novidade em arte contemporânea. A arte vem quebrando padrões ao longo da história toda. Onde então está a novidade dos que se dizem quebradores de regras e padrões? Parodiando certos autores, reconhecer na produção artística contemporânea de Mato Grosso do Sul apenas estéticas modernas gera modernidade atrasada na produção atual, como rechaçar a estética bugresca é limar do contexto sociocultural local e atual a produção bugra local. No Mato Grosso do Sul é tudo bugre! Vamos propor uma releitura do Mapa-múndi, centrando-nos na América Latina. Não podemos mais pensar em uma estética que não passe pelas características bugras dos sujeitos locais. "Bugre ou Índio?" "Como tratar o nativo brasileiro?" "o bugre é rústico, atrasado"; "o bugre verdadeiro é do **mato**, aquele que está escondido, mais agressivo e arredio"; "o bugre que está na cidade é mais dócil, pode ser trabalhador, mas é traiçoeiro". Se pensarmos numa estética do povo nunca vão perceber: a crítica estética moderna existente em Mato Grosso do Sul não alcança uma outra estética, ou melhor, uma a-estética, ou *aiesthesis* bugresca. É na revisão ou na releitura, como dissera alguns, que parece que ganhamos. Arte aqui não é mato?

Campo Grande, MS; Campinas, SP; São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ; Belo Horizonte, MG e outros lugares epistêmicos – 2º semestre de 2012.

REFERÊNCIAS

ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. *Edital ANPAP 02/2013-RETIFICADO*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/edital.html. Acessado em: 06 de maio de 2013.

ANZALDÚA, Gloria. *Boderlands/ La frontera*: the new mestiza. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

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

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Paragens, passagens e passeios*: movimentos de geovisualocalizações das artes visuais. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

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

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

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Humanitas).

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter D.. "Esteticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la gran comarca". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales* [recurso electrónico] / Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 8-25.

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

HISSA, Cássio Eduardo Viana. (Org.). *Saberes ambientais*: desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

_____. "Prefacio a la edición castellana – "Un paradigma otro": colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico". In: _____. *Historias locales/ diseños globales*: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Traducción de Juanmari Madariaga, Cristina Veja Solís. 1ª reimpresión, 2011. Madrid – España: Ediciones Akal, S. A., 2003 (p. 19-60).

MIGNOLO, Walter D.. "Primera parte: Lo Nuevo y lo decolonial". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial*. Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 21-48.

MIGNOLO, Walter D.; GÓMEZ, Pedro Pablo. "Prefacio". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. (Editores). *Estéticas y opción decolonial*. Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 11-20.

MIGNOLO, Walter D.. "Occidentalizacion, imperialismo, globalizacion: herancias coloniales y teorias postcolniales". In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXI, Núm. 170-171, Enero-Junio 1995, p. 27-40. Disponível em: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6392/6568 - acessado em: 22 de outubro de 2013.

MIGNOLO, Walter D.. "Aiesthesis decolonial – Artículo de reflexión". In: *CALLE14*. // volumen 4, número 4 // enero - junio de 2010. Disponível em: http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4_Walter%20Mignolo.pdf – acessado em: 25 de janeiro de 2013.

NOLASCO, Edgar Cézar. "Crítica subalternista ao sul". In: *Cadernos de Estudos Culturais*: Subalternidade. v. 3. n. 5. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun., 2011. (p. 51-65).

_____. "Crítica fora do eixo: onde fica o *resto do mundo?*". *Cadernos de Estudos Culturais*: Cultura Local. v. 3. n. 6. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez., 2011. (p. 27-41).

_____. "*Perto do coração selvagem* da crítica *fronteriza*.". In: *Cadernos de Estudos Culturais*: Fronteiras Culturais. v. 4. n. 7. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun.. 2012. (p. 35-51).

_____. "Paisagens da crítica periférica". In: *Cadernos de Estudos Culturais*: Eixos Periféricos. v. 4. n. 8. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez., 2012. (p. 39-54).

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: _____. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Wilson Matos da. "Bugre ou Índio? Como tratar o nativo brasileiro?". In: *O Progresso*. Versão Digital. Dourados - MS, 27/04/2012. Disponível em: http://www.progresso.com.br/opiniao/wilson-matos/bugre-ou-indio-como-tratar-o-nativo-brasileiro - aceso em: 27 dez. 2012.

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

SOUZA, Eneida Maria de. "Prefácio – Os não lugares teóricos". In: HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). *Conversações*: de artes e de ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 9-12.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Babel).