



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO**

ISABELA VIEIRA MARTINS

A ARTE CONTEMPORÂNEA EXISTE, LOGO PENSA

VITÓRIA 2025



*Programa de Pós-Graduação
Profissional em Educação - Ufes*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
EDUCAÇÃO

ISABELA VIEIRA MARTINS

A ARTE CONTEMPORÂNEA EXISTE, LOGO PENSA

VITÓRIA, ES

2025

ISABELA VIEIRA MARTINS

A ARTE CONTEMPORÂNEA EXISTE, LOGO PENSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Magro

VITÓRIA, ES

2025

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M379a Martins, Isabela, 1996-
A arte contemporânea existe, logo pensa / Isabela Martins. -
2025.
(recurso não paginado. : il.

Orientadora: Adriana Magro.
Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Arte. 2. Educação. 3. Epistemologia. 4. Metodologia. I.
Magro, Adriana. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37

ISABELA VIEIRA MARTINS

A ARTE CONTEMPORÂNEA EXISTE, LOGO PENSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Rosely Magro
Universidade Federal do
Espírito Santo
(Orientadora)



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ADRIANA ROSELY MAGRO - SIAPE 2530707
Departamento de Linguagens, Cultura e Educação - DLCE/CE
Em 24/04/2025 às 11:59

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1117774?tipoArquivo=O>

Profa. Dra. Rosa Iavelberg
Universidade de São Paulo



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RENATA DUARTE SIMOES - MATRÍCULA 3346945
Coordenador - Coordenação do Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação
Em 29/04/2025 às 08:34

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1119504?tipoArquivo=O>

Prof. Dr. Geovanni Lima da Silva
Universidade Estadual de
Campinas



Documento assinado digitalmente

GEOVANNI LIMA DA SILVA
Data: 28/04/2025 12:54:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Soler Gonzalez
Universidade Federal do
Espírito Santo



Documento assinado digitalmente

SOLER GONZALEZ
Data: 28/04/2025 10:32:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maira Pêgo de Aguiar
Universidade Federal do
Espírito Santo



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MAIRA PEGO DE AGUIAR - SIAPE 2859285
Departamento de Teoria da Arte e Música - DTAM/CAR
Em 25/04/2025 às 17:10

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1119057?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

A Deus pela gratidão à vida.

Aos meus guias espirituais que me acompanharam neste processo dissertativo.

A minha família pelo apoio e suporte em minha trajetória. Aos meus pais pelas conversas, conselhos, abraços, livros, entre outras necessidades. Ao meu irmão que me deu assistência no momento em que precisei.

As minhas e meus ancestrais que encontro nas memórias sinestésicas. São nos detalhes, ou no caminhar, ou ao descascar uma fruta, ou nos sonhos reveladores de verdades subscientes que encontro com minhas constelações ancestrais. Reconheço que não cheguei até aqui sozinha.

Aos professores do Programa de Pós-graduação de Mestrado em Educação, pela contribuição com a minha especialização acadêmica. E aos colegas de turma, que mostraram força, dedicação e persistência com suas respectivas pesquisas e esforço para continuar no programa de Pós-graduação da UFES. Suas lutas e compromissos com o campo da Educação me dão esperança para possíveis mudanças promovendo um pensamento e práticas decoloniais no cenário educacional atual.

Aos meus amigos, Rapha, Yas, Xand, Chico, Lipe, Chile, Dani, Queila e Juliana e André que me proporcionaram conversas honestas, sinceras, divertidas e permitiram que eu mostrasse a minha personalidade devagar, emotiva e sentimental sem sofrer hostilidade.

A Helena, Mariana, Pedro e Letícia, às incontáveis conversas, desabafos, conselhos, poesias, músicas e vídeos trocados. Com vocês eu me sinto acolhida, ouvida e calma. A troca de experiências, sempre é uma das maiores aprendizagens para mim.

A Marcelle e Jordana pela amizade, que me motivaram e contagiaram a energia confiante várias vezes. Obrigada pelo tempo ao meu lado, por toda força, incentivo, ajuda e gentileza. Obrigada por toda contribuição para meu desenvolvimento e processo pessoal e acadêmico. O processo dissertativo foi melhor tendo vocês ao meu lado.

A Andreza, pelo tratamento terapêutico cognitivo-comportamental. O esforço de estabilizar a mente foi mais do que uma vigília diária, foi um exercício de minutar pensamentos depreciativos. Aprendi que a matriz de comportamentos está na forma de interpretar situações; aprendi (e ainda estou aprendendo) o momento de me autocuidar e de socializar, pois quando se conversa com alguém, se processa. E na temporalidade do processo, encontra-se auto-amor.

A Fernanda Zardo, por ser acessível, paciente, proativa e positiva; por ter compartilhado suas sabenças de anos-luz de experiência como arte/educadora e me ensinado muito mais o que eu poderia imaginar sobre mediação educativa em espaço extra-escolar; e pelas conversas sinceras e acolhedoras.

Aos professores da banca profa. Rosa Iavelberg, profa. Maira Pêgo, ao artista e professor Geovanni Lima e ao prof. Soler Gonzalez, por toda leitura e análise da pesquisa; por toda a paciência em avaliar o texto; por todas as orientações passadas na banca de qualificação; por todos elogios que fizeram; e por exercerem atenciosamente o precioso trabalho de ensinar.

A minha orientadora Adriana Magro, por ter exercido além da função de orientar, mas germinou, nos momentos de orientação, diálogos humanizados atravessando as vivências cotidianas com o exercício dissertativo disruptivo. Agradeço também por ter me ensinado/permitido a fabular. Por ter elevado o meu intelecto e o meu lado inventivo. Por ter experienciado “[...] um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, que restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, L., 2021, p. 63). Nas “tempografias fabulares” (Leal, 2021, p. 6) aprendi as corpografias do dissenso e da fabulação no campo da arte/educação.

Sou filha da terra e neta do tempo.
Aninho outras dimensões.
Busco descaminhos.
Encontro perguntas. Habito-as
No exercício de buscas, fa-
ço rumações. Sou ruminante.
A sabedoria vem de sabenças -
Síntese de fabulações. Germino-as.

Isabela Vima

RESUMO

Esta dissertação propôs fabular em que medida uma obra de arte contemporânea abriga um pensamento epistemológico e um pensamento metodológico e como o sujeito - inscrito nesta temporalidade contemporânea neocolonial e neoliberal - é atravessado pelas especificidades dessa arte. Dessa forma, trouxe-se concepções dissonantes de uma matriz hegemônica epistêmica apontando outras percepções acobertadas pelo legado colonialista. Diante disso, objetiva-se contribuir para uma práxis educativa de arte manifestando como/quando produções artísticas contemporâneas podem ser base de pensamento e como as fabulações podem acompanhar os processos educativos/formativos. Para essa investigação, utilizou-se três instalações de arte contemporânea que acompanharam toda a análise dissertativa: *Pensamento do fora - revisitado* (2022) de Marilá Dardot, *Voar doce lar* (2022) de Rick Rodrigues e Luccas Martins e *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) de Tonil Braz. Assim sendo, embasou-se em autores como Han (2015, 2022a, 2022b), Krenak (2020a, 2020b, 2022), Martins, L., (2021, 2024), Leal, (2021), dentre outros que contribuíram para a estrutura conceitual e dialógica entre arte, natureza, tempo e sujeito na contemporaneidade. Logo, essa pesquisa visou a realização de visitas de campo para observação das três obras mencionadas expostas no ano de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador, em Vila Velha (ES), para investigar de que maneira a arte contemporânea pode ser repensada e fabulada como práxis.

Palavras-chave: arte contemporânea; epistemologia; metodologia; decolonialidade; fabulação.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Porta para o depois. Adriana Eu (2021). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 10 de outubro de 2023 no Parque Cultural Reserva Vitória Arte - ES.

Figura 2 - Porta para o depois. Adriana Eu (2021). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 28 de fevereiro de 2025 no Parque Cultural Reserva Vitória Arte - ES

Figura 3 - Porta para o depois. Adriana Eu (2021). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 28 de fevereiro de 2025 no Parque Cultural Reserva Vitória Arte - ES.

Figura 4 - Porta para o depois. Adriana Eu (2021). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 28 de fevereiro de 2025 no Parque Cultural Reserva Vitória Arte - ES.

Figura 5 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 6 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 7 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Fonte: Registro fotográfico feito por Karen Nascimento no dia 27 de julho de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 8 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 9 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 10 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte:

Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 11 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 12 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 23 de maio de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 13 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 14 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 15 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 16 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 17 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 18 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 19 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 20 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 23 de maio de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 21 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2022 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 22 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 23 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 24 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 18 de setembro de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 25 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Fonte: Registro fotográfico feito por Karen Nascimento no dia 27 de julho de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 26 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 21 de julho de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 27 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 28 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Fonte: Registro fotográfico feito pela autora desta dissertação no dia 14 de março de 2024 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 29 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Fonte: Registro fotográfico feito por Karen Nascimento no dia 27 de julho de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador - ES.

Figura 30 - Fonte. Isabela Vima (2025). Registro feito pela autora desta dissertação no dia 10 de março de 2025.

Figura 31 - Fonte. Isabela Vima (2025). Registro feito pela autora desta dissertação no dia 10 de março de 2025.

Figura 32 - Fonte. Isabela Vima (2025). Registro feito pela autora desta dissertação no dia 10 de março de 2025.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Composição epistemológica usada no verso do rótulo do dispositivo de ação <i>Fonte</i> (2025)	162
Tabela 2 - Síntese dos livros contemplados para a obra <i>Pensamento do Fora - revisitado</i> , Marilá Dardot (2022)	165

LISTA DE ABREVIATURAS

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Queer, Intersexo, Assexuais/ Arromânticas/ Agênero, Pansexual/Polissexual, Não-binários e mais

UFES - Universidade Federal do Espírito Santo

SUMÁRIO

Nota básica para a leitura desta dissertação	16
Introdução	19
1. O dissenso cresce a partir de raízes decoloniais	37
1.1 Nos anelos entre pensar e resistir, o tempo é espiral	43
2. Assim como linhas criam espaço, narrativas criam epistemologias	55
2.1 Aquele que costura arte contemporânea com decolonialidade, veste fabulação	64
3. Descaminhos reflexivos	71
3.1 Aquele que corta, estagna o crescimento, mas aquele que poda, expande pensamento	72
4. Voar aninhado em pensamentos fabulares	86
4.1 Ambiências sonoras que projetam coexistências e re-existências	98
5. Quando a arte canta e proclama, seu ritmo entrelaça tempos	106
5.1 Quando o horizonte é ancestral, enovelado em curvaturas, os acontecimentos são também analogias	111
6. Encruzilhamento fabulativo: se o tempo como onda mar é curvilíneo, sua essência é espiralar	128
Considerações finais	137
Referências	148
Apêndice	154
Anexo	164

NOTA BÁSICA PARA A LEITURA DESTA DISSERTAÇÃO

Apesar dos esforços e pretensões de produzir uma pesquisa acadêmica dissonante dentre os referenciais teóricos apresentando autores literários não consagrados e cimentados no contexto acadêmico, tenho consciência de que ainda me encontro em um contexto sociocultural, econômico, político e educacional ancorado nas pautas interseccionais sistêmicas. Logo, evidentemente, a disruptura à pauta teórica normativa, denota-se dificultosa, mas ao mesmo tempo necessária.

Esse texto, sob a pretensão de trazer a política de inclusão do saber científico, injeta com mais vigor a ampliação e aprofundamento de reconhecimento de produções epistemológicas que fundamentam o conhecimento científico oriundas do discurso decolonial. “Formar novos protagonistas do discurso acadêmico significa desafiar o monopólio do poder de delimitação dos campos de conhecimento exercitado desde sempre por uma elite minoritária” (Nascimento, 2009, p. 28).

Com compromisso ético e histórico, compreendo-me do lugar de uma mulher cis, hetéro e branca, que desde já reconhece seu lugar de privilégio em um mundo que a violência da branquitude é institucionalizada e o binarismo de gênero estabelece uma dominância heteronormativa. Logo, afirmo em não querer replicar as condições de reprodução da injustiça sistêmica vista na contemporaneidade.

Para esta dissertação também ousou em criar palavras para contribuir na narrativa discursiva. Considera-se a linguagem um sistema de comunicação constituído de sentido e significado, o que dá o impulso de inventar novas palavras e deslimita-las para conseguir alcançar a nuance de sentido pretendido. Para tal invenção, utiliza-se o recurso itálico, a fim de diferenciá-las daquelas que já existem no dicionário formal da língua portuguesa. Assim como o poeta Manoel de Barros ressalta “As palavras continuam com seus deslimites” (Barros, 1998).

Compreende-se aqui, que o objeto de arte contemporânea é um todo de sentido. É processo de pensamento e processo formativo. Portanto, esta dissertação não se preocupou em segmentar, separar teoria e prática, epistemologia e metodologia. Devido a isso, por vezes, em algumas partes do texto parecerá redundante, em virtude de seu caráter retroativo de rememorar e enfatizar a temática. Dispõe-se neste aviso prévio de leitura sobreavisar que o texto é um

atravessamento entre epistemologia e metodologia.

Outra questão a ser expressada diz respeito ao processo encadeado entre pensamento ocidental e decolonial. Defende-se uma transmutação da concepção ocidental de pensamento para uma concepção decolonial, a fim de suprimir a primeira. Contudo, tem-se consciência da dificuldade de tal trâmite e de que não será nesta dissertação que se poderá alcançar a supressão da iniciativa neocolonial. Ainda assim, esta dissertação não se furta da complexidade entre o pensamento colonial e decolonial, e se compreende sua relação limítrofe para produção de sentido epistemológico e metodológico.

A necessidade de tal elucidação parte da possível indagação de não considerar a produção literária e artística de pessoas brancas, e portanto influenciadas pela conjuntura do sistema-mundo colonialista, admissível em engendrar pensamento decolonial. Entende-se que produções artísticas e literárias são territórios complexos de discurso e ressignificações que tangenciam relações ideológicas e semânticas.

Esta dissertação, não se agarrou às estruturas educativas do ensino formal que remetem aos processos formativos desenvolvidos em instituições escolares. Dessa forma, depreende-se um entendimento ampliado advindo da conotação da palavra educação, uma vez que esta se concebe nas relações que os sujeitos trocam suas experiências. Nesse entendimento, optou-se por usar a palavra sujeito(s) no lugar de estudante(s) ou aluno(s). Nesta pesquisa, entende-se também que qualquer ambiente é espaço de aprender. Como são analisadas três obras de arte, o espaço expositivo acaba adentrando no decorrer desta pesquisa e é entendido como um espaço educativo/formativo de arte.

Por fim, intenciona-se elucidar, por meio desta nota prévia, a consciência de que não são todas as produções artísticas contemporâneas desenvolvidas no tempo presente que evocam e retratam perspectivas anticoloniais, críticas, ou que trazem em seu bojo as temáticas sociais, políticas, étnico-raciais, entre outras pautas da contextualidade.

Nasce dessas inquietações a necessidade de tal nota básica para leitura compreendendo que, embora o campo da educação/formação acolha com mais frequência a diversidade de pensamento, o campo acadêmico pode sentir-se estranho e não validado. No entanto, o desejo aqui é de afirmação de um

reputamento de desenvolvimento complexo próprio do campo acadêmico que se ocupa em manter-se atento com as complexidades da pesquisa contemporânea.

Introdução

O modo como se olha a vida cotidiana, com preocupações recorrentes relacionadas a temáticas políticas, sociais, ambientais, econômicas entre tantas outras, não se distancia das temáticas abordadas de algumas produções artísticas contemporâneas. O contexto sócio-temporal, nos leva a refletir sobre como artistas têm pensado e produzido seus trabalhos apresentando narrativas que propõem espelhar perspectivas em relação a vida dos sujeitos circunscritos nesse tempo. Várias concepções do mundo artístico contemporâneo incorporam a prospecção que os indivíduos têm e fazem em relação à vida, contemplando a historicidade sócio-cultural e retratando a interioridade desses sujeitos, como portanto, desses artistas.

Diante do exposto, a presente dissertação de Mestrado em Educação propôs realizar uma reflexão crítica sobre como/quando obras de arte contemporânea podem abrigar pensamentos epistemológicos que se desdobram em processos metodológicos. Portanto, o objeto de arte é o sujeito desta pesquisa. Logo, indaga-se: a arte contemporânea poderia ser base de pensamento? Desse modo, pretende-se contribuir para uma práxis educativa/formativa de arte relacionando-as com as “tempografias fabulares” (Leal, 2021, p. 6) para favorecer o exercício de interpretar e questionar. A pesquisa de caráter qualitativo, de tipo bibliográfica, visou a observação de três obras artísticas contemporâneas expostas no ano de 2023 no Parque Cultural - Casa do Governador, em Vila Velha (ES).

O trabalho se interessou na importância de apresentar uma perspectiva de práxis educativa que não replique as condições de injustiça sistêmica binária e racial ainda refletidas no tempo contemporâneo. Oferece-se assim, condições para pensar com mais cuidado sobre o referencial teórico que investigam e apontam um prisma decolonial de produção textual e conceitual. Esse discernimento que trago nesta dissertação são frutos de indagações que nasceram a partir de encontros com o Grupo de Pesquisa Entre - Educação e arte contemporânea,¹ a

¹ Grupo de Pesquisa Entre - Educação e arte contemporânea, coordenado por Julia Rocha, composto por estudantes, professores e artistas, apresenta o interesse em estudar a fricção e a aproximação entre os dois campos - educação e arte contemporânea. O grupo também promove leituras, diálogos, investigações e produções artísticas referentes a temáticas que circundam esses dois campos. Para mais informação, encontra-se no link: <https://www.entrepesquisa.com.br/> Acessado em: 23 de abril de 2025 às 11:41.

partir também do desenvolvimento de práticas educativas trabalhadas em oficinas com socioeducandos, em aulas com alunos do ensino médio e nas mediações educativas em espaços expositivos de arte contemporânea. Eu parto do interesse de pensar sobre as práticas formativas de arte da práxis para a práxis, isto é, pensar um fenômeno relacional que reflita como o sujeito se relaciona no ambiente que o cerca e como um objeto que atravessa o sujeito pelo pensamento pode apresentar linguagem e discurso: Que sujeito é esse que o objeto de arte ousa engendrar? Em tempos espiralares, como preconiza Leda Maria Martins (2021), como a práxis se atualiza?

Com o propósito de promover diálogo entre arte, educação e vida, interpreta-se a práxis como uma pesquisa que não estabelece dicotomia entre teoria e prática - cabe a essa concepção dicotômica, ou seja, de dualidade, ao conceito de método. Toda práxis tem embasamento científico e é indissociável do mundo e das concepções que se tem sobre ele. Assim como a práxis, a arte contemporânea e a vida cotidiana partilham características entre elas, o que as tornam indissociáveis.

Na arte contemporânea os elementos estéticos antes ligados à primazia do belo, isto é, da apreciação neoclássica e na primazia aos estudos formalistas do contorno, da linha e do espaço, cedem lugar ao que é ordinário, corriqueiro. A pesquisa contemporânea em arte passou a buscar a fusão com a vida, e assim, a materialidade das obras de arte assumem qualquer forma (Heinich, 2014). Essa visão aglutinante da arte, permite tornar os aspectos relacionados à vivência cotidiana fonte de material e temática para as produções artísticas, uma vez que podem manifestar novas/outras noções estéticas, transversais a assuntos fora do âmbito artístico

Logo, no conceito de arte contemporânea é assimilado as relações, as transversalidades, com outras áreas, como a filosofia e a sociologia, em suma, a circularidade histórica. Isto significa que se relaciona também com questões políticas, sociais, culturais e ecológicas levantando debates e questionamentos à tecnologia, sociedade e natureza. Assim, reitera a necessidade de estudar as especificidades artísticas contemporâneas aos meandros do cotidiano e em suas temporalidades sócio-históricas.

No exercício compreensivo da arte contemporânea, a espacialidade temporal

entre os tempos passado, presente e futuro, são unificados e se coexistem na medida em que há justaposição de discursos e aspectos de períodos diferentes (Osborne, 2016). Isto é, os critérios da arte clássica e moderna, são pertinentes à temáticas contemporâneas, uma vez que se utilizam essas noções estéticas que a antecederam para produzir novos trabalhos artísticos. Assim como também, na projeção relativa ao futuro, os artistas contemporâneos especulam noções que podem vir a ser trabalhadas. Como afirma Jota Mombaça (2021, p. 111): “A grande sacada da ficção especulativa é a de representar do futuro aquilo que já está em jogo no presente”. A espiralidade histórica da arte contemporânea não ocupa a esfera da concretude e delimitação progressista. O que não a restringe, muito menos a fixa nesta perspectiva linear evolucionista. Compreende-se, portanto, o “tempo como espirais” (Martins, L.,2021, p. 17).

Nessa dimensão híbrida em que a arte contemporânea estabelece com a vida e com a coetaneidade dos tempos (presente, passado e futuro), favorece-se as relações às temáticas étnico-raciais, à gênero e à natureza, por exemplo, e a rever as concepções epistêmicas legitimadas, ou seja, os pilares de conhecimento filosófico, científico e religioso que sistematizaram estruturas socioculturais. Assim sendo, denota-se a importância em elucidar como a arte contemporânea pode promover lógicas decoloniais, proporcionando um espaço de aprendizagem e desconstrução de narrativas hierárquicas.

Nesse sentido, convida-se a refletir e a analisar como as lógicas neoliberais e neocoloniais podem estar inseridas nos modos de pensar dos sujeitos, assim como, nas perspectivas educativas/formativas de arte. Nesse viés, há muitas produções artísticas no tempo presente sendo realizadas que abordam pensamentos e perspectivas decoloniais. Para uma prática que rompa com as micropolíticas invisibilizadas, vê-se a necessidade de refletir um pensamento metodológico de arte pertinente às questões sócio-temporais. Para tal postura, entende-se que refutar, analisar criticamente as perspectivas ocidentais, norte-cêntricas e brancocentricas é exercer um pensamento decolonial. Assim como embasar uma pesquisa científica em autores negras/os, indígenas, LGBTQIAPN+, américo-latinos e asiáticos, por exemplo.

Para esta dissertação, considera-se que a construção de conhecimentos pode se dar de maneira processual, perceptiva e transformadora de raciocínio quando esta apresenta conexão com a conjuntura social, política, econômica, étnico-racial

e estimula perspectivas dissonantes à ordem ocidentalizada *inferiorizante*. Assume-se também que o prelúdio de um pensamento não acontece somente na ordem do pragmatismo, ou seja, não é algo que possa ser definido, controlado e previsível. Pelo contrário, é complexo, desordenado e contingente.²

A arte contemporânea e sua especificidade de transversalidade com outras áreas da vida, é concebida em uma temporalidade espiralar, pois abriga (ou especula) noções estéticas dos três tempos - passado, presente e futuro. Por causa dessa aglutinação temporal, essa arte assume uma situação existencial indeterminada, impermanente e imprevisível. Assim como avaliado por Anne Cauquelin (2005), os sujeitos se perdem na tentativa de definir o campo da arte contemporânea e divergi-lo da arte moderna. Nessa conjuntura, a falta de uma definição acontece, segundo Cauquelin (2005, p. 11), devido essa arte não dispor “[...] de um tempo de constituição de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento”.

Nessa tangente, compreende-se que é também a partir da interação e de experiências com arte que os repertórios de conhecimento e informação são ampliados, e as percepções, interpretações e sentidos são formados. Dessa maneira, a arte como fomento científico e imaginativo é também linguagem, e portanto, discurso. Uma obra de arte contemporânea como linguagem reproduz um modo de pensar social e potencializa outros modos de percepção e de construção de sentido. A linguagem como uma “atividade constitutiva” (Franchi, 2011, p. 10), pode elaborar e reelaborar os sistemas de referência para a ação humana, e assim, novas/outras perspectivas são fabuladas.

A arte contemporânea como linguagem medeia os sujeitos e o meio, ao mesmo tempo que constitui o sujeito, constitui o mundo, seus modos de relação e seus contextos de significação. Lida-se a um sistema de referência tanto na linguagem, como na arte, constituindo-se assimilações. Em ambas, um discurso ou uma manifestação artística, é lugar de reprodução e de resultado das experiências dos sujeitos vinculadas às práticas sociais. Nessa tangente, as duas são herdeiras do processo acumulativo construído pelas gerações que a antecederam, caracterizando-se como espaço de construção permanente do pensar social. O sujeito não apenas consome desse espaço como produz sentido e conteúdo diversificando linguagens e manifestações artísticas, partilhando-as em meios

² A palavra “contingente” quer dizer que se considera como característica do pensamento a imprevisibilidade, a incerteza e a casualidade.

comunicacionais. Relacionado a essa ideia, Adriana Magro afirma: “O espaço como unidade de sentido é passível de leitura e é também, fundamentalmente, aporte de comunicação na sociedade” (Magro, 2022, p. 77). Para uma possível ruptura aos códigos epistemológicos de ação e percepção estabelecidos pela lógica neoliberal e neocolonial, insurge-se em adotar uma linguagem e um discurso advindos das bases de pensamento decoloniais e onde o exercício de fabulações possa ser práxis.

Desde a infância, me interessava em entender os sujeitos e o mundo. Eu fazia perguntas à minha mãe sobre a complexidade das coisas e me lembro de uma resposta dela: “Uma das coisas mais difíceis da vida é ter que lidar e se relacionar com pessoas”. Mesmo hoje no mestrado, ainda questiono sobre os relacionamentos entre os sujeitos e o contexto sociohistórico no qual estão inseridos. O que me faz refletir sobre a formação das pessoas e suas crenças adquiridas em convenções sociais. Dessa forma, eu rumino sobre a passagem de tempo, que em vez de linear, se dá de forma espiralada, ou seja, vai, mas volta (ou somos nós que voltamos para conseguir ir adiante), como em um conselho de mãe: um pé vai na frente, mas o outro vai atrás. Logo, acredito que uma das essências do tempo, está tanto em seu poder *futurativo*, quanto retroativo, nesse movimento ressonântico de repercussão de ciclos.

Eu vi no campo das Artes e da Educação a possibilidade de investigar esses sujeitos e assim me licenciava em Artes Visuais na UFES. Eu vi a escola, como um espaço de saber contínuo, me convidava à imensidão e ao deslimite de querer aprender e repassar o que foi aprendido; como um ciclo interminável, que intercala gerações. A respeito de lecionar as linguagens artísticas, eu vi nas artes um espaço de fomentar conhecimento. Não era uma aula apenas de criação material, mas de criação imaterial que se podia explorar a subjetividade, inventar e descobrir novos pensamentos, sentidos e ideias. Portanto, me imaginei pertencente nesse ciclo geracional e em me ver como uma futura lecionadora que iria incentivar nos sujeitos a mesma perspicácia de ver na arte a poética de fruir a vida e despertar consciência sobre coexistir por ancestralidades (Krenak, 2022).

Na graduação de Licenciatura em Artes Visuais, pude repensar o significado de ancestralidade e sobre o racismo. Assim como apontado por Bárbara Carine Pinheiro (2023) sobre pessoas brancas não se racializarem previamente para compreender o racismo e poder dialogar sobre essa temática, quero portanto me

racializar. Sou branca e durante muito tempo tive uma postura racista. Especificamente, fui racista por negligenciar as reproduções estruturais e institucionais do racismo; por me beneficiar da minha cor, das minhas características fenotípicas (estética) e da minha classe social onde quer que eu estivesse; por não ter me importado e percebido as estruturas desiguais e perversas promovidas pelas lógicas colonialistas que sistematizam o racismo; e por não ter aderido a causa da luta antirracista antes. Apenas passei a tomar atitudes decoloniais e antirracistas após ingressar na disciplina de Educação das Relações Étnico-Raciais, a qual retornarei a dizer mais adiante. Naquelas aulas, me dei conta dos códigos da branquitude, isto é, me dei conta do quanto eu precisava buscar entender de onde vieram os privilégios que constituíram a minha existência, me posicionar e exigir junto aos movimentos sociais uma reparação histórica étnico-racial.

Hoje entendo que não quero racializar apenas as pessoas negras, muito menos me beneficiar da branquitude e do racismo. Sob a luz do entendimento de Giroux (1997), Cida Bento (2022, p. 125) diz que pessoas brancas precisam rever os discursos ideológicos que lhes foram passados, e “[...] aprender a conviver com o significado de sua branquitude, desaprender ideologias e histórias que os ensinaram a colocar o outro em lugar onde os valores morais e éticos não estão em vigência”. Em consonância a essa questão, Pinheiro (2023, p. 40-41) explica sobre o termo branquitude:

O termo branquitude não se refere às pessoas em suas singularidades; trata-se de uma categoria social, que se refere a um lugar de vantagens simbólicas, subjetivas e materiais disponíveis para as pessoas identificadas como brancas em uma sociedade onde o racismo é estrutural. Essa identificação no Brasil é fenotípica, ou seja, se dá pela estética, e não pela constituição genética (genótipo) Em outros termos, você pode ser filho ou filha de um casamento inter-racial (seu pai é negro e sua mãe é branca ou vice-versa) ou ter avós negros; se a sua estética não leva você a receber um baculejo semanal da polícia, se ela não faz você ser seguido no shopping, se ela não faz você perder um emprego por ‘ausência de boa aparência’, se ela não eleva à décima potência o seu risco de ser encarcerado ou morto, se ela não faz as pessoas durante a sua vida o reconhecerem como alguém menos bonito e inteligente: você não é uma pessoa lida como negra no Brasil.

Sou filha de um casamento inter-racial e isso foi um lampejo: para perceber o meu privilégio dentro de uma sociedade que apenas racializa os negros (ainda mais os negros de pele retinta); me reeducar sobre as convenções raciais tensionadas pelo racismo; e a buscar cotidianamente perspectivas e condutas

antirracistas. É mais que um dever histórico social, é um dever histórico familiar ser antirracista e contribuir para o desmonte do racismo e da neocolonialidade.

Minha mãe sempre deixou bem explícito a diferença entre realidades e oportunidades que ela e o meu pai tiveram. Foi por incentivo e pela história dela que eu desenvolvi gosto em estudar. Dessa forma, compreendo que a minha história nasceu em relação à dela. A necessidade, o dever, de estudar sobre temáticas decoloniais e étnico-raciais, me aproxima da história de vida dos meus pais. Portanto, não compactuo com a postura acrítica perante a união inter-racial de familiares. Pelo contrário, é devido a essa união, a premissa da tomada de consciência em ser antirracista.

Em oposição às táticas colonialistas e ao cientificismo racista, enfatiza-se e estimula-se que outras pessoas brancas se declarem antirracistas, visto que tal indispensabilidade rebate o padrão universalizante de dominância da raça branca advindo de diretrizes norte-cêntricas. Sendo assim, Pinheiro (2023, p. 60-61) ressalta que “[...] as pessoas brancas críticas terão que construir si sós esses caminhos, até porque essa atuação está no campo existencial da branquitude [...]”. Para Pinheiro (2023, p. 58-59), o antirracismo

[...] é caracterizado pelo protesto, pelo enfrentamento, pela denúncia do racismo. O antirracismo é uma categoria ocidental, não é afrocentrada, uma vez que categorias afrocentradas são atravessadas em sua constituição pela agência africana, e a agência se relaciona com o modo de ser, estar, se relacionar, pensar e construir o mundo [...]. O antirracismo é uma responsabilidade ocidental cujo centro é o racismo, por ser uma construção ocidental.

Nesse entendimento, sinto-me em um fuso histórico que guarda muito além da minha história. Eu passei a questionar o que carrego dentro - no coração e no sangue - e em adotar um discurso político-crítico. Um discurso ideológico em que tenho o dever ancestral familiar e histórico de pesquisar e escrever, adotando uma postura epistêmica disruptiva.

Na graduação, no ano de 2019, uma nova disciplina optativa foi implementada ao novo currículo, Educação das Relações Étnico-Raciais. Apesar de nova, convenha-se que era também atrasada (no sentido de ter entrado no plano curricular tardiamente). Perguntei-me como que não tinha essa matéria no currículo de licenciatura antes. O plano de ensino da disciplina lecionada pela professora Andreia Ramos, apresentava um rico referencial teórico como bell

hooks, Kabengele Munanga, Carlos Moore, dentre outros que contribuíram para romper com a narrativa dominante, isto é romper com uma única forma de pensar distorcida pelo o etnocentrismo europeu e estadunidense, elitista, branco e heteronormativo. Me vi entre caminhos reinventados sob muita luta de uma etnia e raça e refleti sobre um passado que ainda não passou, sobre a ambiguidade de estarmos em uma pós-modernidade colonial, sobre como que, por tantos séculos, uma cor pode ser condenada e outra cor possuir a condição de condenar.

Na primeira semana letiva do mestrado, deparei-me em uma aula com a pergunta da professora Adriana Magro, que para meu contento, é minha orientadora desta dissertação: “O que é ancestralidade pra você?” Mesmo depois de tanto tempo refletindo sobre minha história, não consegui responder. A resposta atravessaria camadas sociais e emocionais nas quais não gostaria de entrar naquele momento da aula na frente de uma turma de desconhecidos. Apesar do meu acanhamento, refleti sobre a pergunta pelo resto do dia. Assim, para iniciar um raciocínio que me levasse a uma resposta, achei melhor me descrever no bloco de notas refletindo sobre o entendimento já assimilado sobre ancestralidade:

Sou uma mulher branca e privilegiada e, desde já, pretendo contestar as condições de reprodução da injustiça sistêmica e ao modo como a violência da branquitude é remodelada e atualizada. Quero lutar contra o racismo e não me conformar ou perpetuar as narrativas hegemônicas.

Existe uma relação cíclica na ancestralidade que começa nos meus antepassados, que acontece no momento presente, e ainda, no que está por vir. Dessa forma, minha ancestralidade coexiste nos tempos. O entendimento que busco está tanto externamente quanto internamente e, portanto, quero olhar por fora, mas quero mergulhar por dentro; Minha ancestralidade é como água e arte, que guarda memória; e que se faz imprescindível para minha vivência.

Quero ser como água e arte, que nunca se perde, mas sempre se transforma e encontra seu caminho. Quero ser ancestral. (Bloco de notas de Isabela Martins, Março de 2023 e Outubro de 2024).

No percurso, após concluir a graduação, nos anos de 2022 e 2023, lecionei em uma escola privada de Ensino Médio no município da Serra, na qual desenvolvi atividades contra-hegemônicas àquela predominância de artistas na história da arte (homens, brancos, heterossexuais e de origem europeia e/ou estadunidense), na intenção de promover um pensamento crítico e questionador junto com meus alunos. Logo, apresentei artistas negras(os) que trabalhavam temáticas intrínsecas à realidade e às pautas étnico-raciais, em seguida, propus trabalhos que impulsionaram os alunos a dialogarem sobre esses temas.

Correlacionado a isso, relembro de minhas inquietações sobre querer entender as relações entre as pessoas e o meio circunscrito. É a partir das minhas pesquisas e intenções docentes que eu consigo ampliar temáticas e atualizar um modelo educativo coligado à decolonialidade e à contemporaneidade.

No período compreendido entre outubro de 2022 a março de 2023, trabalhei como instrutora de oficinas no CREAS - Centro de Referência em Assistência Social de média complexidade, no bairro de Maruípe no município de Vitória (ES). A maioria dos munícipes, com quem pude realizar as oficinas, eram meninos adolescentes negros entre 14 e 18 anos de idade sob o atendimento assistencial socioeducativo devido a algum ato infracional. Eu planejava as oficinas com atividades para desmistificar o olhar da realidade social e desde já estabelecia diálogos sobre os parâmetros reguladores, de estigmatização que eles sofriam em todos os tipos de ambiente, como na escola ou dentro do ônibus ou andando na rua. Encontrei a partir de produções artísticas contemporâneas, a práxis de pensamento e de ensino de arte para desenvolver práticas educativas decoloniais aproximadas à realidade social e racial dos socioeducandos. Artistas como Maxwell Alexandre³, Kika Carvalho⁴ e Priscila Rezende⁵ puderam apoiar a proposta referida. Nesse entendimento, segundo Pinheiro (2023), destaca-se a importância em intelectualizar as/os sujeitos negros/os para desenvolvimento do pensamento: “Se fomos destituídos de humanidade pelo atributo da razão, é pelo intelecto que conquistamos a nossa dimensão humana. Desse modo, apresentar referências teóricas de intelectuais negros e negras é essencial” (2023, p. 83).

Em um espaço extra-escolar de ensino de arte, atuei como educadora no Parque Cultural Reserva Vitória⁶ nos anos de 2023 e 2024. Nas mediações educativas com crianças de diferentes faixas etárias e diferentes escolas públicas, deparei-me com situações de impacto em relação às histórias de injustiça de

³ Mostrei os trabalhos *Pardo é papel* (2019), em que o artista pinta sujeitos negros sobre o papel pardo em situações cotidianas ou em espaços de poder afirmando elementos da contextualidade e da identidade cultural promovendo o empoderamento da negritude.

⁴ Mostrei as pinturas expostas no *Instagram* iniciadas em 2018 em que a artista utiliza o azul ultramarino para representação de corpos negros.

⁵ Falei sobre a performance *Bombriil* (2010), em que a artista lava com o próprio cabelo objetos metálicos usualmente utilizados em ambientes domésticos por aproximadamente 1 hora.

⁶ O Parque Cultural Reserva Vitória é um espaço expositivo de arte contemporânea construído pela iniciativa privada localizado atrás do Shopping Vitória no bairro Enseada do Suá em Vitória (ES). Estão expostos neste parque sete instalações de diferentes artistas - Adriana Eu (RJ), Antonio Bokel (RJ), José Bechara (RJ), José Carlos Vilar (ES), José Spaniol (RS), Sandro Novaes (ES) e Thainan Castro (RJ).

classe e raça contadas pelas crianças-visitantes do parque. Falas carregadas de violência sistêmica proferidas às vezes com tristeza, às vezes com risada, ou naturalidade, sem perceber a realidade marginalizadora a qual estão inseridas. De todas as situações em que vivenciei, uma me marcou. No parque, a obra *Porta para um depois* (2021) da artista Adriana Eu, traz a proposta de refletir sobre a porta como lugar de passagem simbólico fazendo os sujeitos se perguntarem ao atravessá-la: o que o outro lado nos espera? A obra ainda apresenta duas mãos, de um lado, uma mão que se encontra na maçaneta e do outro lado, uma mão que se localiza no meio da porta, simulando uma tentativa de entrar ou de sair do ambiente imaginativo prescrito por essa porta.



Fig. 1 - Porta para um depois. Adriana Eu (2021). Técnica: porta e mãos fundidas em bronze. Registro de uma obra no Parque Cultural Reserva Vitória (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 10 de outubro de 2023 às 10:00.



Fig. 2 - Porta para um depois. Adriana Eu (2021). Técnica: porta e mãos fundidas em bronze. Registro de uma obra no Parque Cultural Reserva Vitória (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 28 de fevereiro de 2025 às 16:10.

Em uma manhã de visitação escolar no parque, uma turma de dezoito alunos, de em média sete e oito anos de idade, ficou sob minha orientação. Normalmente, a dinâmica educativa para essa faixa etária decorre de maneira bem lúdica. Sendo assim, tenho o costume de fazer perguntas geradoras de sentido para atender aquele coletivo na intenção de despertar o diálogo e a interação com as crianças, como: “Essa porta, com essas mãos, lembram alguma coisa para vocês?” As crianças costumam responder a “mãozinha” da série *Wandinha* (2022) e as portas do filme *Monstros S.A.* (2001). Nesse dia, uma criança levantou a mão e disse: “Parece a polícia querendo entrar pra matar”.

As mediações educativas em torno desta obra em específico no Parque Cultural Reserva Vitória, se tratavam de assimilações que podíamos identificar das mãos na porta. Relacionávamos a viagem no espaço/tempo como a porta ser um portal para ir a um outro lugar, ou então, futurizar outros modos de ser e estar no mundo. Fazíamos um exercício de imaginação, perguntávamos: “Se a porta fosse

um portal no tempo, vocês iriam para o passado ou para o futuro?”

A partir daquela experiência mencionada anteriormente que passei a reparar as respostas das crianças em outras visitas educativas. Enquanto tinham aquelas que se projetavam profissionalmente, e até turisticamente, outras tinham muita dificuldade de especularem diferentes realidades de vida. Essas que tinham dificuldade, perguntei-me se a falta de representatividade⁷ em espaços de poder poderia ser o fator determinante para se conceber possibilidades de ser/poder/estar e existir. Ou por estarem inseridas, em contextos de opressão e violência cotidiana (conforme indicado por professoras e/ou pedagogas quando essas acompanhavam a visita) que às desestimulavam de imaginar e de sonhar.

Outra questão importante de destacar é a de que quando se tinha respostas às perguntas especulativas de futuros e modos de ser e estar em outros espaços geográficos, a maioria das respostas, referentes ao local de desejo ao atravessar o portal, giravam em torno de países europeus ou de lugares dos Estados Unidos. Logo, chamou-se a atenção à centralidade cultural norte-cêntrica. Por mais espontâneas que tenham sido as respostas das crianças, são substancialmente simbólicas e intrínsecas aos paradigmas neocoloniais e às lógicas neoliberais do tempo contemporâneo.

Em referência àquele dia, em que a criança comparou as mãos na porta com invasão policial em domicílio, ela estava séria e muito segura do que disse. As outras crianças em volta também ficaram sérias, concordaram com a cabeça e tomaram a mesma expressão triste da primeira criança. Eu fiz silêncio e fiquei séria também. A professora que acompanhava a turma chamou a atenção dela: “Agora não é o momento de falar isso”. A criança replicou: “Ué, ela [referindo-se a mim] que perguntou o que as mãos lembravam”.

⁷ Refere-se a representatividade aqui de classe, raça e gênero, uma vez que, essas três categorias estão inseridas na complexa rede de desigualdade sistemática e estão relacionadas ao conceito de interseccionalidade. Ou seja, essas três categorias são eixos que sofrem opressão de três esquemas de controle de corpos que não seguem o padrão branco, hétero, homem cis e rico e formam a tríade opressora de corpos dissidentes: o racismo, o capitalismo e o heteropatriarcado. Para mais definição indica-se a leitura do livro *Interseccionalidade* de Carla Akotirene (2022).



Fig. 3 - Porta para um depois. Adriana Eu (2021). Técnica: porta e mãos fundidas em bronze. Registro de uma obra no Parque Cultural Reserva Vitória (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 28 de fevereiro de 2025 às 16:17.



Fig. 4 - Porta para um depois. Adriana Eu (2021). Técnica: porta e mãos fundidas em bronze. Registro de uma obra no Parque Cultural Reserva Vitória (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 28 de fevereiro de 2025 às 16:17.

Logo depois da resposta da criança, pensei por um minuto se era melhor eu conversar com elas sobre aquilo, ou desviar o assunto. Achei melhor não ignorar o que foi falado, mas estabelecer um cuidado e um limite na conversa. Portanto fiz outra pergunta a elas: “Vocês acham mesmo que as mãos parecem a polícia entrando pra matar?” A maioria disse que sim. Por fim, falei: “A polícia que fez isso deveria ser presa”. Todas as crianças concordaram e continuei a mediação com outra pergunta: “E se a porta fosse um portal, pra onde vocês iriam, o que vocês seriam?” Elas voltaram a participar, mas, logo em seguida, uma delas respondeu que queria ser policial. Todas as crianças começaram a discutir umas com as outras. Eu e a professora tentamos acalmá-las, mas não adiantou. Tivemos que ir para outra obra de arte exposta no Parque e não se voltou a falar nisso.

Sob experiências corporificadas, vejo o quanto as pautas decoloniais atingem os sujeitos e portanto os artistas e as produções artísticas no tempo contemporâneo impulsionado pelo mecanismo neoliberal e neocolonial. Vejo como imprescindível escrever uma dissertação em que se assuma o legado revisionista da narrativa hegemônica histórica - essa que inferiorizou os conhecimentos de povos indígenas, afrodescendentes e outros povos subjulgados. Ao que se corrobora com Leda Maria Martins (2021, p.34) o pensamento eurocêntrico está na elaboração epistêmica de desqualificação de outros saberes, de domínio absoluto da linguagem discursiva excludente e da disseminação de um único conhecimento.

O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber.

A dissertação está organizada em seis capítulos que alinhavam pensamentos epistemológicos e pensamentos metodológicos de arte. Isto posto, esta pesquisa parte do interesse de pensar sobre a arte contemporânea como território de fabular e de educar/formar os sujeitos no tempo presente. Usa-se teóricos que não são exatamente do campo da arte nem do campo da educação, mas que são fontes imprescindíveis para destrinchar a temática da pesquisa e traçar relações

entre os sujeitos e o presente histórico.⁸ Considera-se a arte e a educação dois campos abrangentes que abarcam uma multiplicidade de contextos. Os quatro principais teóricos que balizaram esta dissertação foram, Martins, L. (2021, 2024), Krenak, (2020a, 2020b, 2022), Han (2015, 2022a, 2022b) e Leal (2021).

No processo dissertativo, utiliza-se da visita de campo no Parque Cultural - Casa do Governador em Vila Velha entre os meses de junho e novembro de 2023 para análise das obras e para desenvolver pensamentos fabulares no intuito de especular uma narrativa epistêmica educativa/formativa. As instalações escolhidas foram: *Pensamento do Fora - revisitado* (2022) de Marilá Dardot;⁹ *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) de Tonil Braz;¹⁰ e a instalação *Voar doce lar* (2022) de Rick Rodrigues¹¹ e Luccas Martins.¹² Desta maneira, para o conceito de fabulação, utiliza-se Leal (2021) e para as informações referente às obras, recorre-se ao site e a rede social, *Instagram*, tanto do Parque Cultural quanto dos artistas das obras escolhidas.

Como mencionado anteriormente em relação às narrativas hegemônicas históricas, o primeiro capítulo delinea uma compreensão sobre o conceito de

⁸ Abarca-se um tempo presente corporificado de acontecimentos passados e de mentalidade especulativa futurística, compõem-se assim, um presente histórico.

⁹ A artista Marilá Dardot, nascida em Belo Horizonte no estado de Minas Gerais em 1973, onde vive e trabalha entre a cidade do México e São Paulo, é mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os trabalhos da artista abrangem questões ligadas à memória, cultura, linguagem, gênero e política. Entre a interface com arte-vida, suas produções contemporâneas apresentam relações com espaço, tempo e decolonialidade. Para mais informações ver link: <https://www.mariladardot.com/> Acesso no dia 13 de março de 2025 às 07:37.

¹⁰ Tonil Braz, nascido na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, é artista, pesquisador e educador. Os trabalhos de Braz trazem imbricações entre os seres humanos, a natureza e o tempo, relacionados com o material metálico, o ferro, e como isso os influencia em sua autotransformação existencial. Seus conhecimentos em torno do ferro foram formados ainda criança quando frequentava a oficina do avô. Dessa forma, o artista molda, subverte o material ferrífero produzindo esculturas e instalações e relacionando-os com narrativas sócio-históricas e a temporalidade contemporânea. Para mais informações ver link: <https://flac.art.br/artistas/tonil-braz/> Acesso no dia 13 de março de 2025 às 08:00.

¹¹ O artista Rick Rodrigues, nascido em João Neiva no estado do Espírito Santo em 1988, onde vive e trabalha, é bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Artes pela UFES. Seus trabalhos exploram o espaço do devaneio, da imersão e de sensibilidade utilizando a temática poética de casa, moradia, como um espaço de memória, proteção e afeto. As manifestações artísticas mais utilizadas por ele são desenhos, gravuras, instalações e bordados. Para mais informações ver link: <https://www.rickrodrigues.com/> Acesso no dia 13 de março de 2025 às 07:50.

¹² O produtor musical Luccas Martins cursou Percussão Popular na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim) e se licenciou em Música na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM). O multi-instrumentista é conhecido por fazer composições com o instrumento *handpan* e o berimbau. Seus arranjos vão desde orquestra sinfônica a técnicas de gravação e mixagem. A experimentação e originalidade marcam seus trabalhos. Para mais informações ver link: <https://www.luccasmartins.com.br/> Acesso no dia 13 de março de 2025 às 07:50.

decolonialidade e sobre a universalidade do saber - seu privilégio epistêmico masculino, hétero, branco, europeu e estadunidense. Neste capítulo, os autores referenciados foram Bernardino-Costa (2023), Pinheiro (2023), Paiva (2022), Grosfoguel (2016), Barreto (2024), Akotirene (2022) dentre outros que contribuíram para o exercício do dissenso e apontaram um pensamento decolonial. E para uma breve correlação entre o discurso hegemônico e a arte contemporânea, recorre-se a Cocchiarale (2007).

No segundo capítulo se percorre por temáticas que integram, complementam e circundam o entendimento de arte contemporânea. Dessa forma, no intuito de compreender esta arte sob um prisma contemporâneo, busca-se elucidar referências referentes à linguagem e discurso, à imagem, e à Cultura Visual que estreitam relações entre arte, natureza e sujeitos do tempo presente. Para um entendimento sobre Cultura Visual e imagem, foram usados como referências Almeida (2001) e Hernández (2007). Em uma passagem sobre linguagem e discurso ideológico, utiliza-se Fiorin (2002) e, no que abrange a arte como potencializadora de interação e formação, conta-se com a entrevista de Honorato (2008) a Luis Camnitzer.

Ainda neste segundo capítulo, é feita uma breve descrição do conceito e das especificidades da arte contemporânea - mesmo que sua definição seja imprecisa, indefinida e abrangente devido a sua interface às outras instâncias da vida -, como também, apresenta-se a concepção de fabulação. Portanto, para as codificações depreendidas da arte contemporânea, foram usadas como referências Barrett (2014), Canton (2009) e Archer (2001). Para o entendimento de fabulação, utiliza-se Leal (2021), hooks (2017), Krenak (2020a, 2022), Martins, M. (2005) e Leyton, Martinez e Sanches (2018b) com entrevista a Camnitzer.

O terceiro capítulo apresenta uma análise da obra da artista Marilá Dardot e dialoga os pensamentos de Krenak (2022) e Martins, L. (2021). A obra *Pensamento do fora - revisitado* (2022) propõe um descaminho reflexivo convidando os sujeitos a se adentrarem na área verde do Parque saindo de percursos indicados e se utilizando de citações literárias de autores negras, negros, indígenas e LGBTQIAPN+ favorecendo a leitura de fontes não cimentadas de conhecimento. Dessa forma, sob a perspectiva ecológica e coletiva de Krenak (2022), reflete-se que para o exercício do dissenso crescer, é preciso nutri-lo, podá-lo, regá-lo, cuidá-lo de modo geral, germinando assim

pensamento decolonial. A artista Mombaça (2021), o pesquisador Racy (2020) e o escritor Mãe (2019) corroboram com a análise interpretativa e fabulativa.

No quarto capítulo, atravessa-se as concepções de Han (2015, 2022a, 2022b) - sobre a conjuntura contemporânea intensamente influenciada pela lógica capitalista e suas perspectivas de civilização, lucro, produtividade e irreversibilidade, as quais os sujeitos estão inseridos - com a instalação das casinhas de passarinhos do artista Rick Rodrigues e o produtor musical Luccas Martins, *Voar doce lar* (2022). Neste capítulo, os autores trabalhados foram Paiva (2022), Krenak (2020a, 2020b), Martins, L. (2021), Safatle, Junior e Dunker (2023) e Leyton, Martinez e Sanches (2018b).

No quinto capítulo é feita uma relação entre os pensamentos de Leda Martins (2021, 2024) com os de Osborne (2016) para refletir concepções temporais e sobre a coexistência entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, analisa-se as percepções de tempo, retroativas e prospectivas sob uma simultaneidade advinda de culturas afroreferentes. Ainda no quinto capítulo, relaciona-se a obra de Tonil Braz, *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) com as concepções de Martins, L. (2021), Krenak (2020a) e Han (2015) delineando interpretações possíveis que podem ser analisadas da simbiose entre humanos e o material metálico, ferro, concebidos como humanoides. Outros autores foram referenciados neste capítulo como Pinheiro (2023), Paiva (2022), Martins, I. (2020), Leyton, Martinez e Sanches (2018b), Britto (2012), Mancuso (2024), Ferry (2009) e Leyton (2018a).

Por fim, no sexto capítulo, após todo o percurso de analisar as obras de arte escolhidas, maturando uma perspectiva disruptiva de mentalidades cristalizadas em paradigmas coloniais e neoliberais que influenciam os sujeitos no tempo presente; apresentando como/quando produções artísticas contemporâneas convidam a fabular pensamentos para germinar processos perceptivos nas práticas educativas/formativas de arte; aproximando os sujeitos à natureza, favorecendo, assim um entendimento cosmoperceptivo, coletivo e ancestral compreendido pela intelectualidade indígena e afroreferente; e mostrando as diferentes concepções sobre o tempo entre as lógicas ocidentais e afrocentrada, neste último capítulo é desenvolvido um pensamento-fabular que correlaciona as percepções de tempo espiralar com as ondas do mar, exemplificando assim, como que a fabulação pode constituir e contribuir para um pensamento

epistemológico e metodológico da arte contemporânea. Para tal, foram utilizadas como referências Martins, L. (2021), Krenak (2020a), Pinheiro (2023), Paiva (2022), Han (2022a) e Brasileiro (2022).

Na seção de Apêndice, apresenta-se o produto educacional, *Fonte* (2025), o qual dialoga com as três produções artísticas contemporâneas escolhidas para esta dissertação. O trabalho apresenta percepções artísticas entrelaçadas no mesmo trajeto desviante de epistemes colonizantes que subvertem a lógica de pensamento hegemônico como desenvolvido no texto dissertativo e mostram pensamentos de intelectuais brasileiras negras/os, transgêneras e indígena. Em suma, o trabalho *Fonte* (2025) contribui para o fluxo de pensamento transgressor da hierarquização epistêmica branca, norte e cisnormativa.

Em síntese, essa dissertação busca compreender a arte contemporânea como base de pensamento epistemológico e metodológico sob a concepção de fabulações, refletindo o modo como sujeitos estão inseridos no contexto de lógicas norte-cêntricas; tendo em vista a análise de três instalações artísticas do maior espaço expositivo a céu aberto de arte do Espírito Santo, o Parque Cultural - Casa do Governador, em Vila Velha. Para o decurso pesquisado, enfatiza-se a inclusão de uma perspectiva decolonial, relacionado às instâncias do social, temporal, artístico e educativo/formativo contemporâneos. Por fim, essa dissertação destina-se aos estudantes de Artes Visuais, aos mestrandos em Educação, aos arte/educadores/pesquisadores, aos professores do ensino básico e superior, em suma, a todos os interessados a essa pesquisa, para que contribua em novos/outros¹³ saberes para o campo educativo/formativo em arte.

¹³ “Novos modos” para aqueles que ainda não pensaram, e “outros modos” para aqueles que já pensaram, mas não os praticam veemente.

1. O dissenso cresce a partir de raízes decoloniais

“Por excelência, a decolonialidade é um projeto que trabalha em prol da diversidade epistêmica e cognitiva”. Bernardino-Costa, 2023, p. 103.

Como que algumas produções artísticas contemporâneas podem abrigar uma base epistemológica e metodológica? Como as intelectualidades africanas, indígenas e LGBTQIAPN+ podem contribuir para uma práxis de pensamento para o ensino de arte? Até que ponto o enraizamento em uma vertente colonial eurocêntrica interfere nos processos educativos/formativos de arte no tempo presente? E como/quando ela pode ser desenraizada? Essas indagações insurgentes vão permear essa pesquisa no intuito de fabular um pensamento epistemológico e uma práxis educativa de arte contribuindo em uma reflexão mais crítica para as lógicas hegemônicas do saber.

Desse modo, nota-se a importância em apresentar primeiramente um entendimento sobre pensamento epistemológico e metodológico para esta dissertação. Adere-se ao termo “pensamento epistemológico” pois aqui dispõe de refletir e estudar os conhecimentos sobre a vida humana e a arte, o meio que as cercam, a relação que se estabelece na experiência uns com os outros ou sozinho ou com as coisas, com a finalidade de encontrar uma base, um alicerce conceitual, em que se possa permear a importância e o sentido de aprender.

Nesse entendimento, um “pensamento metodológico”, por sua vez, dispõe de investigar, analisar e avaliar perspectivas epistemológicas; de coadunar teoria e prática para melhores processos e experiências educativas; e de não priorizar medidas de eficiência ligadas a um produto final para alcance de resultados. A análise e um pensamento crítico é essencial para uma concepção metodológica, assim como a atualização de vertentes de metodologias mais pertinentes ao contexto (espaço, território) dos sujeitos e à contemporaneidade.

Isto posto, ao dizer que uma obra de arte contemporânea pode abrigar pensamento epistemológico e metodológico, quer dizer que ela abrange uma relação de coexistência entre vida e arte, teoria e prática e dessa forma, gera-se oportunidades educativas e propositivas de concepções decoloniais. A partir dos pensamentos e questionamentos advindos dessa conjunção, evoca-se fabulações, isto é, o exercício de idealizar, de especular raciocínios e percepções,

relacionando-os aos pares epistêmicos das sabenças corporificadas dos sujeitos. A concepção de fabular, aqui referenciada, foi culminada por Dodi Leal e outras travestis que pensavam em outras corporalidades e que falam de fabulação a partir de um campo político, poético e artístico. Esse conceito será desenvolvido com mais destaque no próximo capítulo.

Assim, acredita-se que produções artísticas contemporâneas podem engendrar pensamentos e nos ensinar algo com isso. Compreende-se o estímulo de pensar, aperceber-se e questionar é a premissa para uma construção de conhecimentos. Logo, para essa germinação epistemológica e metodológica, sugere-se pensar a partir de outras perspectivas além das ocidentalizadas, portanto, instiga-se aqui interpretar trabalhos artísticos da contemporaneidade a partir de perspectivas decoloniais. Análogo a isso, de acordo com o “Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas” organizado por Flávia Rios, Marcio André dos Santos e Alex Ratts (2023), na seção “Decolonialidade” escrita por Joaze Bernardino-Costa (2023, p. 100), o autor compreende que: “A resistência, insurgência e re-existência decolonial consiste em pensar a partir de e com outras experiências históricas”.

Sendo assim, o capítulo que se prossegue analisa os significados de decolonialidade analisados por diferentes autores e relaciona o conceito de decolonial ao de colonial, uma vez que o primeiro só existe em consequência, e para resistência, do outro. Em vista disso, cabe-se afirmar aqui que não se intenciona dar ênfase ao pensamento ocidental¹⁴ - esse firmado sob viés colonial e neoliberal. Entretanto, não só neste capítulo, mas por todo texto, as perspectivas da lógica ocidental serão mencionadas em muitas passagens apenas para distinção dessas com as concepções indígenas e afrocentradas - essas que de fato interessa para a acuidade da pesquisa.

Desse modo, para uma demarcação do pensamento decolonial, visa-se primeiramente apresentar definições deste e de outros termos históricos relacionados a este. Em seguida, integra-se compreensões sobre saberes hegemônicos norte-cêntricos. Depois, percorre-se brevemente por um

¹⁴ Esse pensamento ocidental que entende o tempo como linear, sucessivo, irreversível e muito influenciado por uma perspectiva neoliberal e neocolonial de mundo (diferente das concepções indígenas e afro centradas sobre tempo e pautas sociais) o qual o texto dissertativo apresentará uma análise crítica.

delineamento conceitual da arte contemporânea, e quando essa, consegue instigar os sujeitos a se dissociarem de pensamentos ocidentalizados hegemônicos.

Dessa forma, para a autora Bárbara Carine Pinheiro (2023, p. 107) a decolonialidade é mais que um termo criado para refutar as investidas neocoloniais,¹⁵ é uma “categoria teórico-política voltada para a reversão da colonialidade”. Em sequência, a autora analisa que a decolonialidade e o antirracismo estão correlacionados, e só existem, e foram criados, por causa de acontecimentos históricos que os antecederam - o colonialismo e o racismo -, rodeando, assim, em todas as instâncias da vida. Pinheiro (2023, p. 107) também analisa que a colonialidade é

um padrão subjetivo de subalternidade do sul global perante o norte global, uma subalternidade para além da dimensão territorial. Ela também está relacionada a construção de um padrão ético, estético, epistêmico, cultural, religioso - tudo isso atravessa padrões de colonialidade. a decolonialidade vai na contramão, buscando descentralizar o pioneirismo e a potência do mundo que nos cerca, tendo como bases únicas o continente europeu e os Estados Unidos.

No “Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas”, produzido em razão da lacuna de significados para as temáticas étnico-raciais e afro-brasileiras no tempo presente e para ampliar os conhecimentos pertinentes ao campo de estudo socioculturais e raciais, Bernardino-Costa (2023) apresenta o significado de decolonialidade. Em consonância com a definição de Pinheiro (2023), o autor diz que se trata de um conceito que nasceu nos debates academicistas junto com o “seu par conceitual, colonialidade”, que por sua vez, esses dois conceitos se relacionam com a concepção de modernidade, formando assim uma tríade denominada de “[...] modernidade/colonialidade/decolonialidade, em que a ‘/’ (barra) é indicativo de uma complexa articulação entre os três conceitos” (Bernardino-Costa, 2023, p. 99).

Em sequência, para Bernardino-Costa (2023) a terminologia colonialidade advém do conceito e contexto histórico, o colonialismo, e foi mencionada pela primeira vez em 1992 pelo sociólogo Anibal Quijano. Em um artigo acadêmico,¹⁶ Quijano

¹⁵ Isto é, referente às retomadas coloniais na temporalidade contemporânea, advindas de invasões territoriais e exploração de povos do colonialismo.

¹⁶ QUIJANO, Anibal; Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, v.13, n.29, 1992. Joaze Bernardino-Costa diz que este texto de Quijano foi escrito com seu colega, Immanuel Wallerstein, mas o artigo foi assinado apenas por Anibal Quijano.

(1992) demarca que a criação das Américas foi motivada pela modernidade e que o sistema capitalista só existe por causa da criação das Américas. Portanto, a colonialidade foi atribuída ao conceito de colonialismo moderno.

Para uma melhor elucidação, a modernidade retratada por Quijano (1992) é datada “[...] em 1492, com a invasão das Américas e a escravização de africanos” (Bernardino-Costa, 2023, p. 100). Bem diferente da narrativa e da linha histórica eurocêntrica ensinada nas aulas de história, de artes, de filosofia, sociologia e em outras possíveis matérias do currículo escolar - e possivelmente, em outros meios comunicacionais. Logo, a modernidade aqui, não se refere à reforma protestante ou à revolução industrial ou ao iluminismo. Nessa perspectiva, melhor dizendo, nessa linha histórica, a modernidade concebida por Quijano (1992) é discrepante da modernidade da história da arte, demarcada a princípio no século XIX para o século XX. A professora Alessandra Simões Paiva (2022, p. 43), a par desse marco deflagrador da modernidade, indaga: “Poderíamos pensar o barroco, por exemplo, como categoria moderna para a arte colonial latino-americana?”. Dessa forma, demarca-se uma disjunção temporal e portanto, gera-se a dúvida: Se partíssemos da concepção de Quijano (1992), como definir e temporalizar a modernidade - sob um ponto de vista decolonial -, se sua própria terminologia e teoria estão fincadas nas noções europeias?

O colonialismo foi um período de invasões territoriais do continente africano e americano no século XV, e perdurou até o século XIX. Apesar de ter acabado décadas atrás, a perspectiva de saberes hegemônicos continua até hoje nos embates sobre superioridade, marcando, dessa forma, uma centralidade epistêmica e existencial norte-cêntrica. Isto é, os sujeitos do tempo contemporâneo ainda são cooptados por esse entendimento máximo da intelectualidade, racialidade¹⁷ e da racionalidade, atrelada aos sujeitos europeus e estadunidenses prejudicando na elaboração da própria da identidade pessoal, e também nacional. Esse sentimento de rebaixamento social, é popularmente conhecido como síndrome de vira-lata.¹⁸

¹⁷ Referente a identidade racial caracterizada pelas características fenotípicas como cor de pele, textura do cabelo e traços faciais. A definição da raça varia de país para país e de pessoa para pessoa.

¹⁸ Referente ao sentimento de inferiorização dos sujeitos brasileiros perante aos outros países do mundo. Em consequência dessa fragilidade na autovalorização, acaba originando o narcisismo reverso, isto é, quando o sujeito hiper valoriza produções culturais, científicas, entre outras instâncias internacionais perante as nacionais.

A colonialidade presente nos dias atuais revela pensamentos do colonialismo ao evidenciar o racismo, o epistemicídio e o genocídio dos povos subjulgados. As invasões coloniais, que começaram em 1492 e que continuam acontecendo no século XXI “no Oriente Médio e em outras áreas do globo”, aconteceram “sob o pretexto do avanço dos projetos civilizatórios, modernizadores e democráticos” (Bernardino-Costa, 2023, p. 100). Portanto a colonialidade que expõe a perversidade do colonialismo, tenta encobri-lo e disfarça-lo, ao mesmo tempo e na mesma medida que o expõe. Logo, questões sobre raças e racismo foram integradas às lógicas capitalistas da modernidade e as táticas de controle de tempo, de gêneros, de subjetividades, de conhecimentos, de natureza, da geopolítica se tornaram “o *modus operandi*” dessa realidade contemporânea neocolonial (Bernardino-Costa, 2023, p. 99).

Como bem salientado por Bernardino-Costa (2023), a análise crítica sobre o sistema-mundo colonial/moderno só foi possível devido ao terceiro elemento da tríade, a decolonialidade. Desse modo, um pensamento decolonial, ou seja, dissonante e transgressor dos princípios colonialistas, estimulou um grupo de pesquisadores hispânicos e estadunidenses a estudarem e pesquisarem mais sobre a concepção decolonial. São alguns deles: “[...] Enrique Dussel, Fernando Coronil, Javier Sanjines, Linda Alcoff, Maria Lugones, Nelson Maldonado-Torres, Oscar Guardiola-Rivera, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gomez, Walter Mignolo” (Bernardino-Costa, 2023, p. 100).

As produções textuais teóricas e acadêmicas, têm crescido e contestado cada vez mais os cânones históricos e epistemológicos que sustentam esse sistema-mundo-moderno-colonial. Ainda se tratando da contribuição da área de pesquisa acadêmica, Bernardino-Costa (2023) afirma que **não** foi esse grupo de pesquisadores, mencionados acima, que iniciaram o conceito de modernidade/colonialidade, nem culminaram na teoria da decolonialidade. Dessa forma, indica-se procurar estar sempre atento para não transformar a concepção de decolonialidade restrito a um grupo, ou em um recurso de oratória, ou em um novo elemento de linguagem. Nesse sentido, Bernardino-Costa (2023, p. 101) ressalta:

Decolonialidade não é uma disciplina acadêmica, que se propõe a ter um método. Isso equivaleria a aprisionar a decolonialidade dentro dos parâmetros da cientificidade moderna que o giro decolonial procura romper. Todavia, isso não significa que a reflexão conceitual não seja

relevante para a ação política. Porém, não há precedência do pensamento sobre a ação. A proposta é agir teorizando e teorizar agindo. Teorização sem compromisso com a ação política e transformadora é estéril e não faz sentido para o giro decolonial.

Esta dissertação não pretende apontar todas as pautas das temáticas decoloniais, mas em mostrar uma breve explicação necessária sobre esse tema. De modo consequente, vinculadas com as análises acima, entende-se que o termo decolonial se nutre de ação; de uma prática de reflexão; de não replicar mais as lógicas coloniais nas convenções sociais e culturais e nas concepções sobre tempo linear, sequencial, irreversível e evolucionista; de não privilegiar epistemes norte-cêntricas nas áreas de conhecimento científico, artístico, filosófico, matemático, entre outras áreas; na inferiorização de outros saberes; na concepção extrativista, correlacionando-se com o sistema econômico neoliberal; entre tantas outras reverberações, arbitrariedades, desigualdades, injustiças e mortes provocadas por esse sistema imperialista de subalternidades.

Desse modo, questiona-se, se o sistema-mundo é estruturado por lógicas colonialistas, quem são nossos ancestrais acadêmicos? Ou seja, os intelectuais do passado que formaram a base, o pilar do conhecimento a respeito dos seres humanos e a respeito do meio que os cerca. Qual a base de conhecimento é disseminada nas escolas até os dias presentes? E na temporalidade histórica da arte? Para quais sujeitos estamos reproduzindo os “cânones” acadêmicos? Qual panorama sócio-histórico estamos contribuindo para um tempo futuro?

O intuito dessas indagações está em gerar nos leitores desta dissertação questionamentos para além desses, a fim de estimular o exercício do dissenso nos sujeitos e em tudo em sua volta, uma vez que a lógica colonial se dimensiona e engloba a noção de mundo. Para alcançar uma pluridiversidade de epistemes no espaço e tempo contemporâneo, acredita-se que só praticando-a em todos os contextos sociais possíveis. Corrobora-se com Pinheiro (2023, p. 125) quando ela afirma:

[...] eu já tinha a compreensão de que não se constrói consciência da valorização do diverso apenas no campo retórico (ler sobre e ouvir sobre é importante, mas insuficiente). É importante viver a diversidade em todas as instâncias da vida, entendendo que é só convivendo com a pluralidade que efetivamente crescemos com ela.

Desse modo, faz-se necessário entender mais sobre a matriz hegemônica do saber que é retroalimentada nas veias do corpo-mundo geopolítico e, dessa

forma, ramifica-se em todas as áreas de conhecimento e espaços de poder no sistema-mundo. Tendo-se noção de todas essas concepções, pergunta-se: como os sujeitos podem analisar obras de arte contemporâneas quando essas abordam uma pauta étnico-racial e/ou decolonial de pensamento? Qual a inter-relação que produções artísticas contemporâneas estabelecem quando submetidas à perspectiva decoloniais? Como isso contribui nos processos educativos/formativos de arte? Mais uma vez, pergunta-se na intenção de gerar questionamentos nos leitores. Essas questões entremearão todo o corpo dissertativo desta pesquisa.

1.1 Nos anelos entre pensar e resistir, o tempo é espiral

Para um melhor entendimento sobre a hegemonia do saber e, portanto, sobre o privilégio epistêmico, Ramón Grosfoguel (2016), sob a luz do entendimento de Boaventura Santos (2010) sobre epistemologias Norte-cêntricas, analisa como alguns países da Europa ocidental - Itália, França, Inglaterra, Alemanha - e os Estados Unidos monopolizaram a autoridade do conhecimento e demarcaram um cânone de pensamento a ser ensinado e disseminado pelo resto do mundo, invisibilizando e inferiorizando qualquer outra produção de conhecimento que não fosse do sexo masculino, branco e europeu.¹⁹ Dessa forma, Grosfoguel (2016) analisa como a filosofia cartesiana que fundou a base de conhecimento e que domina o sistema-mundo até ao tempo presente, revela uma lógica pretensiosa de universalidade, de superioridade e, conseqüentemente, de epistemicídio, isto é “a destruição de conhecimentos ligada à destruição de seres humanos” (Grosfoguel, 2016, p. 26).

Assim, Grosfoguel (2016) considera que o legado cartesiano tem exercido ainda influência nas estruturas de conhecimento no tempo contemporâneo. A frase “penso, logo existo” de René Descartes, institui um novo alicerce do conhecimento científico que desafia a autoridade do conhecimento da

¹⁹ Nesta pesquisa, acredita-se que a episteme europeia não se restringe a apenas uma, visto que o continente europeu é composto por cinquenta países. Portanto, acredita-se que não se pode generalizar, mas apontar quais países europeus estão sendo referenciados. Logo, no decorrer do texto dissertativo, todas as vezes que for usado o termo europeu, eurocentrismo, eurocêntrico, entre outras variantes, será referente a esses países da Europa ocidental citados por Grosfoguel (2016): Itália, França, Inglaterra e Alemanha. E ao termo, norte-cêntrico e suas variantes, trata-se desses quatro países e mais os Estados Unidos.

crisandade, ou seja, quando o cristianismo, uma tradição religiosa, passa a ser a ideologia dominante nas demandas do Estado. A constituição desse novo alicerce descentraliza o Deus cristão e idealiza um novo protagonismo ao sujeito, sendo esse capaz de produzir um conhecimento páreo ao “olho de Deus”. Portanto, esse “Eu”, sujeito pensante, inaugura “o mito da egopolítica do conhecimento” e “a filosofia cartesiana assume a epistemologia do ponto zero”, ou seja, um pensamento que antecede todos os outros (Grosfoguel, 2016, p. 30).

Logo, a filosofia cartesiana - isto é, metódica, racional e sistemática - apresenta uma lógica de pretensão absolutista e universalizante (assim como a tradição religiosa cristã), deste modo, designa que um sabe mais que os outros, portanto, esse que sabe, define pelos outros. Essa análise foi feita também por parte de Enrique Dussel (2005) que concomitante a Grosfoguel examina sobre a filosofia cartesiana. Grosfoguel (2016, p. 31) afirma que, tal como Dussel, observa que a frase “penso, logo existo” de Descartes precede a ideia de “conquisto, logo existo”. Isto significa que um sujeito que pensa estar no centro do mundo é porque já conquistou o mundo.

Uma vez que os europeus conquistaram o mundo, assim o Deus do cristianismo se fez desejável como fundamento do conhecimento. Depois de conquistar o mundo, os homens europeus alcançaram qualidades ‘divinas’ que lhes davam um privilégio epistemológico sobre os demais (Grosfoguel, 2016, p. 31).

À vista disso, na medida em que se dita o que será superior e o que será inferior, cria-se uma estrutura hierarquizante de conhecimento e pensamento, logo, uma matriz hegemônica de saber. É preciso salientar que essa estrutura de dominação articula as categorias de raça, classe e gênero, determinantes de privilégio e autoridade, para a produção de conhecimento ao homem branco dos países da Europa ocidental como já mencionado anteriormente por Grosfoguel (2016). Dessa forma, inferioriza e desacredita outras civilizações e suas bases epistemológicas.

Logo, destaca-se que foi um grupo de mulheres negras e suas bases conceituais do pensamento feminista negro que fortaleceram o debate de frente a essa matriz universalizante.²⁰ Essas mulheres promoveram produções teóricas que

²⁰ Como por exemplo, as norte-americanas: Kimberlé Crenshaw, Angela Davis, Audre Lorde, Patrícia Hill Collins, Alice Walker, Toni Morrison, bell hooks e as brasileiras: Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo e Beatriz Nascimento. As produções teóricas dessas mulheres são hoje

reivindicavam a perspectiva interseccional estruturante de opressões e violências de classe, raça e gênero solidificadas pela autoridade dominante do homem branco ocidental. Uma das pensadoras consagradas no movimento feminino negro que contribui significativamente para as pesquisas de antropologia, é a filósofa Lélia Gonzalez (1935-1994). Sobre essa questão, a historiadora Raquel Barreto (2024, p. 28) enaltece a intelectualidade de Gonzalez, imprescindível para o âmbito nacional:

Ao cunhar a categoria político-cultural de *amefricanidade*, Lélia propôs uma importante inovação teórica que forneceu fundamentos para examinar não apenas a formação histórico-cultural do Brasil, mas também de outras partes do chamado Novo Mundo. Notadamente um dos principais aportes da autora, esse conceito carregava uma singularidade epistêmica, pois oferecia outro modo de pensar, de conceber o conhecimento: sem se pautar pelo cânone (leia-se eurocentrismo), a abordagem propunha partir das margens e colocar sujeitos historicamente excluídos (pessoas negras e indígenas) no centro das interpretações. Lélia inaugurava, assim, uma perspectiva de compreensão das experiências nas Américas que partia de uma relação territorial e continental. Ou seja, tratava-se de considerar outras histórias e narrativas do continente, não as forjadas pelo colonialismo.

Sobre a perspectiva interseccional mencionada anteriormente, cabe destacar que a interseccionalidade foi um termo cunhado pelas intelectuais feministas negras para denominar a inter-relação dos pilares de conhecimento e dos princípios sociais e econômicos extrativistas - esses reproduzidos pelas convenções culturais brancocêntricas cis, masculinas e ocidentais advindas da perspectiva fundamentalista judaico-cristã - e nutridos sistematicamente para gerar desigualdade e opressão de gênero, raça e classe. Portanto, segundo Carla Akotirene (2022, p. 19), “A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado [...]”.

De modo consequente, vinculado ainda a concepção analítica do “penso, logo existo” de Descartes, assim como estudado por Dussel e Grosfoguel, o filósofo Nelson Maldonado-Torres (2008) também apresenta uma avaliação da filosofia cartesiana. Grosfoguel (2016, p. 43) analisa que:

De acordo com Maldonado-Torres (2008b), o outro lado do ‘penso, logo existo’ é a estrutura racista/sexista do ‘não penso, não existo’. O último expressa uma ‘colonização do ser’ (Maldonado-Torres, 2008), pela qual todos os sujeitos considerados inferiores não pensam e não desfrutam

referenciadas pelas autoras Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, entre outras intelectuais.

de uma existência inteira, pois sua humanidade é questionada. Eles pertencem à zona que Fanon denomina 'zona do não ser' [...].

O poder racial (branco) e patriarcal (homem cis) marcado pela episteme norte-cêntrica influenciada pela tradição cristã, disseminou-se em escala mundial e se emaranhou na cultura, na política, na economia na arte, na educação e em outras áreas. Um cânone epistêmico se concretizou em todas as categorias que estabelecem inter-relação, formação e desenvolvimento do/no sujeito. Grosfoguel (2016) analisa que concepções culturais não ocidentalizadas ainda são inferiorizadas e estigmatizadas no tempo contemporâneo. Para o autor, “Tudo foi afetado pela Modernidade eurocêntrica e muitos aspectos do eurocentrismo foram engessados nessas novas epistemologias” (Grosfoguel, 2016, p. 44). Mas mesmo em um contexto atual, intrincado por uma modernidade ainda com valores e pressupostos coloniais, o absolutismo da tradição cristã vem sendo discutido, como também, o cânone epistemológico da Europa ocidental.

Em consonância a essa temática, para Marco Aurélio Baggio (2004) a base do pensamento ocidental se pautava em um tripé estabelecido em: Tradição judaico-cristã, mitologia grega e o direito romano. Atravessamentos desse tripé no cotidiano das pessoas e nas práticas culturais e sociais ainda podem ser vistos na sociedade atual. A cultura é instrumento herdeiro e transmissor de convenções conectadas às condições históricas do meio em que se vive, podendo abarcar em uma variedade plural de valores e costumes o que, devido a essa especificidade, incorpora em práticas delimitadoras e discriminatórias. Assim sendo, as práticas culturais, derivada de uma consciência da Antiguidade clássica grega, desempenham nos sujeitos uma tarefa histórica e modeladora social. Baggio afirma, “Assim a cultura é campo de treinamento de habilidades sociais que capacitam seus membros a educar-se - paidéia - na arte de forjar corpos, criar gentes e formar almas” (Baggio, 2004, p. 2).

Como supramencionado, somos herdeiros dos “conhecimentos imperecíveis” da Antiguidade clássica e da tradição judaico-cristã, e por consequência, de sua consciência modeladora social desempenhada pela cultura (Baggio, 2004). Portanto, as práticas culturais pressupõem comprometimento religioso, filosófico, científico, econômico, político e ético, pois é a partir disso que são engendrados a base epistemológica de uma sociedade e sua organização social. Em

consonância ao pensamento de Baggio (2004), José Ortega y Gasset (1999) define a cultura como

o sistema de ideias vivas que cada época possui. Ou melhor, o sistema de ideias a partir das quais o tempo transcorre. [...] o homem vive sempre a partir de algumas ideias determinadas, que constituem o chão onde apoia sua existência (Ortega y Gasset, 1999, p. 98-99, grifo do autor).

Assim como o conceito de cultura e seu significado de tudo aquilo que pode ter sido modificado ou acrescentado pelo ser humano na natureza, pode-se combinar ao conceito de arte contemporânea quando seu pensar²¹ é disruptivo ao cânone branco, masculino e europeu. A arte pode criar outras narrativas, ampliar consciências, e portanto, engendrar uma nova epistemologia para fazer fissuras nesse sistema de epistemes coloniais. Uma mudança de paradigmas produz, além de novos pensamentos, novos fatos. Isto posto, Baggio (2004, p. 8) afirma que “A arte inova o intelecto rígido. A consciência integra os diversos elementos da mente e os harmoniza com a percepção da realidade exterior.”

Das reflexões acima, faz-se necessário estabelecer um contraponto com a arte, pois, se de um lado o pensamento ocidental tem como uma das premissas o “penso, logo existo” e num momento posterior “conquisto, logo existo” onde o campo da arte se conecta a isso? Em especial a arte contemporânea? Diferente de outros momentos da história da arte, ainda no cenário ocidental judaico-cristão, que as pesquisas em torno da arte sobreviviam sob o jugo econômico, ou seja, o domínio do sistema econômico que influenciava os meios e as pessoas que produziam arte e consumia também aqueles economicamente privilegiados. Logo, em comprazimento com as bases epistêmicas vigentes, a arte contemporânea rompe com tal lógica, permitindo que sua produção não demande necessariamente de inacessíveis materiais para sua pesquisa e produção ou de extensivas cifras, isto é, quando o valor de mercado predomina tornando um trabalho artístico um produto rentável e lucrativo para um sistema financeiro da arte.

Seria possível dizer que, não somente, mas em larga medida, esse aspecto da produção da arte já a tornaria uma oposição ao pensamento hegemônico? E, para além desse aspecto, produções artísticas contemporâneas poderiam

²¹ Essa dissertação pretende desenvolver um raciocínio de que a arte contemporânea pensa. Mas para tal proposição, precisa-se ler todo o texto dissertativo.

provocar um sentir e um pensar de outro jeito, que passasse pelo corpo, pela história e convocaria um olhar complexo e profundo?

Sobre a questão em análise, outra característica da arte contemporânea correlacionada a um discurso hegemônico, está em ser atribuída como uma arte inferior quando comparada com os movimentos artísticos que a antecederam. Para Fernando Cocchiarale (2007) a estranheza e resistência de algumas pessoas ao se relacionarem com produções artísticas contemporâneas se dá devido a comparação com a arte moderna. O legado deixado pelos modernistas está assentado no imaginário das pessoas, devido a suas características vanguardistas, ou seja, quando as tendências estéticas se desenvolvia sucessivamente, sequencialmente, na linha histórica da arte balizada por tipologias convencionais de representação artística, as pinturas, os desenhos e as esculturas. Outra característica da arte moderna se concerne à expressão subjetiva do artista, ainda atrelada à noção de genialidade, aura e dom - essas herdadas da arte clássica.

Portanto, essa dificuldade de desvencilhar-se de noções estéticas e conceituais da arte moderna, Cocchiarale (2007) vai dizer que muitas obras de arte contemporânea ampliaram suas temáticas para assuntos fora do campo da própria arte, rompendo com os ideais de figuração, de beleza, de talento demarcados no estilo clássico, e as noções de vanguardas, de interioridade do artista e do formalismo das obras, isto é, aos padrões estéticos modernos. Logo, muitas produções artísticas contemporâneas delimitaram suas temáticas e manifestações artísticas para além da figuração e da bidimensão (além da escultura), experimentando trazer para seus trabalhos pautas sociais e políticas, ou diversificando materiais em suas composições, ou explorando meios alternos de apresentação como fotografia, vídeo, performance, dança, música, entre muitos outros modos de fazer e pensar arte. Para Cocchiarale (2007, p. 16) a arte contemporânea “[...] passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, mais, com a própria vida [...]. Se a arte contemporânea dá medo, é por ser abrangente demais e muito próxima da vida”.

À essa relação com a vida, identifica-se um paradoxo, uma vez que essa arte, sem demarcação conceitual definida, gera a sensação de estranheza nos sujeitos, e, portanto, isso faz com que eles não se identifiquem com o campo da arte contemporânea distanciando-os das produções artísticas. Por causa disso, o

público se distancia dessa arte mesmo quando ela se aproxima das instâncias cotidianas da vida, nesse sentido, torna-se antagônico.

Sobre a relação hegemônica de discurso, ressalta-se que o padrão estético muito marcado na arte clássica e moderna, advém da influência maçante da arte europeia e estadunidense, ratificando os estudos de Grosfoguel (2016) apresentado anteriormente, quando analisa a universalização norte-cêntrica de conhecimentos em todos os âmbitos da vida. Logo, reconhece-se que a história da arte não é universal. Assim seria se contemplasse todas as culturas, os saberes e os conhecimentos de todos os países do mundo. O tempo histórico da arte que se conhece foi aprendido no contexto escolar, nos meios midiáticos e passaram uma visão de mundo ocidental brancocêntrico, *subalternizando* qualquer outra episteme que não fosse de origem norte-cêntrica. A professora Alessandra Simões Paiva (2022, p. 33) indaga a respeito da terminologia “universal”

Ela abrange todas as expressões artísticas? Por que, por exemplo, nesta narrativa dita ecumênica não estariam as expressões dos povos originários, asiáticos e africanos? Por que há tão poucas mulheres nos momentos mais importantes dessa história?

Dessa forma, a história da arte ocidentalizada vista como universal inferiorizou “[...] produções africanas, americanas, asiáticas e oceânicas, por meio de diferenças conceituais [...], geopolíticas (por exemplo, entre o norte e o sul globais) ou raciais (influenciadas pelas teorias do racismo científico)” (Paiva, 2022, p. 33). Nesse sentido, sabe-se que uma obra de arte contemporânea em si não vai mudar todo o cenário colonialista que dominou o mundo. Contudo, acredita-se que essa pode contribuir para uma conscientização nos sujeitos sobre a falsa universalidade epistêmica que se instaurou desde o século XV. Paiva (2022, p. 40) afirma:

O decolonialismo tem aberto caminhos para o entendimento dos impactos do colonialismo nos âmbitos político, cultural e intelectual. O sistema da arte, como parte do âmbito cultural, necessita ser analisado a partir da ótica decolonial, que bem aponta as tensões geradas entre poder, subjetividade, identidade, representação e conhecimento.

É a entrada de novos/outros discursos que vão contribuir para a quebra de tal lógica, por isso, esta pesquisa analisou obras de arte que podem manifestar nos sujeitos espectadores essa ruptura. As produções artísticas contemporâneas analisadas são: *Voar doce lar* (2022) de Rick Rodrigues e Lucas Martins,

Pensamento do fora - revistado (2022) de Marilá Dardot e *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* de Tonil Braz. Os três trabalhos são instalações apresentadas em múltiplos, isto é, o objeto de arte é multiplicado formando um conjunto que funcionam juntos ou separados. Todas estavam presentes no Parque Cultural Casa do Governador durante o período de 2021 a 2023 e foram selecionadas para essa pesquisa pela aproximação estética da pesquisadora.

Para esta dissertação, reconhece-se o princípio decolonial como não excludente de racionalidades e integrador de pluralidades de discursos, logo, considera-o como um lugar de complexidades étnico-raciais e de movimento disruptivo de padrões hegemônicos. Portanto não se nega o pensamento decolonial vindos de intelectuais e artistas brancas/os, quando estes propõem em suas produções literárias e artísticas, rupturas aos paradigmas ocidentais cimentados. Dessa maneira, concebe-se também o princípio decolonial como lugar de instigar os sujeitos sobre as iniciativas neocolonialistas que instauram hierarquias do ser, do poder e do saber no tempo presente.

Em vista disso, atentou-se no cuidado para não dar ênfase ao pensamento ocidental, colonial e neoliberal e ainda, sobre não negar a existência e os conhecimentos norte-cêntricos, afinal elas foram/são base de pensamento. Ensinaram muito e contribuíram para a ciência, filosofia, entre outros campos. Entretanto, analisando sob um prisma não neutro e não ingênuo, desqualificaram os conhecimentos africanos, indígenas, sul-americanos, asiáticos, entre outros. Portanto, não se esquece a história de opressão e a analisa criticamente.



Fig. 5 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 16:05.



Fig. 6 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de placas no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:30.



Fig.7 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Registro de instalação no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: Karen Nascimento. Registro feito no dia 27 de julho de 2023 às 14:00.

Esta dissertação considera que produções artísticas da contemporaneidade podem apresentar a potencialidade de germinar e maturar pensamentos e conhecimentos nos sujeitos. Entende-se aqui a arte como um dispositivo disruptivo de maniqueísmos; como um importante recurso propositivo de práticas educativas; e de transformação social. Logo, devido a um pensamento ampliado sobre um objeto de arte contemporânea, entende-se que os trabalhos artísticos podem convocar uma fabulação, um pensamento educativo/formativo, abrigando epistemes consonantes às concepções afroreferentes e indígenas - como as desenvolvidas correspondentemente por Martins (2021, 2024) e por Krenak (2020a, 2020b, 2022).

Na sequência, o próximo capítulo apresentará uma breve relação em que o conceito de arte contemporânea estabelece com os conceitos de imagem, linguagem e discurso ideológico. Também passará brevemente por algumas das especificidades desta arte que contribuem para a definição do campo (e são importantes para esta pesquisa), são elas: a materialidade e imaterialidade; a efemeridade; a diferença entre instalação e *site specific*; a participação com o público; e por fim, a ligação com os processos educativos/formativos que podem se desenvolver sob a perspectiva fabular - propiciando a relação entre arte, natureza e sujeitos do tempo presente.

2. Assim como linhas criam espaço, narrativas criam epistemologias

“A ideia de que a arte pode ser pensada como uma experiência vivida e assimilada no cotidiano das comunidades e em outros meios que podem acessar, surpreende a muitos”. Iavelberg, 2024, p. 6.

Quando uma obra de arte contemporânea é campo de partilhas, troca-se interpretações, amplia-se referências, correspondências e diferenças. Análogo a esse entendimento de que uma produção artística contemporânea pode favorecer a possibilidade de estar em relação com o outro, para Terry Barrett (2014) uma obra de arte pode agregar “múltiplas vozes que se misturam e se chocam” (2014, p. 42). Além dessa compreensão, uma obra de arte contemporânea também pode integrar sentidos, ideologia e discursos pertinentes ao contexto sociocultural e ao tempo contemporâneo. Logo, sob esse entendimento - de quando uma obra pode intermediar uma relação dialógica entre os sujeitos e possuir noções perceptivas e ideológicas -, considera-se que as produções artísticas contemporâneas podem ser plataforma de pensamento; e podem ser itinerário de interpretações que oportunizam fabulações.

No cerne de uma obra de arte, habita-se a especulação de inúmeras interpretações possíveis que podem emergir ou não. Dessa maneira, as interpretações rodeiam a obra de arte. No entanto, mesmo sob inúmeras possibilidades de pensamentos, pode acontecer do sujeito não conseguir externar em palavras o que sente. À isso, concebe-se que uma experiência pode ser instintiva, visceral, intuitiva, intrínseca e não uma experiência verbal.

Ao ver uma obra de arte contemporânea, o ideal seria abandonar por um instante todo pensamento maniqueísta. Desmistificar os pensamentos absolutos que se tem sobre a vida, sobre a arte, sobre as coisas, e se desafiar a ter uma atenção do olhar, da escuta, da percepção num todo. Muitas vezes, só depois de uma experiência marcante como/quando os sujeitos ficam desconfiados e incomodados com algo (por motivos diversos), que os farão continuar pensando e aprendendo sobre o objeto intrigante. E porventura, pode-se até germinar uma mudança paradigmática do juízo de estigmas. Nesse ínterim, concorda-se com Paiva (2022, p. 20): “[...] tenho aprendido a exercitar a desconfiança como uma atitude epistemológica”.

Perante a influência de crenças religiosas fundamentadas no cristianismo, compele-se uma perspectiva binarista²² de existência e de respostas concretas. Assim, gerações de pessoas ficaram presas pela busca de objetividade e de respostas estabelecidas como absolutas e incontestáveis. Dessa forma, a consequência deste cenário é não ter uma boa relação com as incertezas, com as ambiguidades e as imprecisões. A esse respeito, uma obra de arte contemporânea quando dispõe de processos educativos/formativos, abraçam as imprevisibilidade e as possibilidades de pensamentos. Nesse sentido, para Mirian Celeste Martins (2005, p. 51), a experiência pode ser mais significativa quando se estimula e se provoca “[...] um diálogo constante que não responde com verdades definitivas, mas traz conhecimentos instigantes para subsidiar novas buscas”.

Sob esse entendimento, desafia-se expandir os limites perceptivos e interpretativos, como também, convida-se a transitar por fabulações. Concebe-se que é evocando pensamentos e questionamentos que se aprende algo. No campo conceitual da arte contemporânea, demarcado por sua característica de não ser definida, estruturada e nem estável, é um bom caminho para aprender a aceitar as incertezas. Como constatado por Mirian Martins (2005, p. 45), o “universo da arte contemporânea não apresenta fronteiras [...]”. Portanto, o deslimite é a proposta. Em consonância, Camnitzer (2016 apud Bremm, 2023, p. 273, tradução livre) afirma que a arte permite

[...] especular sobre conexões que são consideradas inaceitáveis, ilegais ou inconcebíveis em outras metodologias que também tratam com o conhecimento. [...]. É uma forma de questionar os sistemas de ordem estabelecidos, e de construir ordens alternativas.

Por conseguinte, acredita-se que as interpretações que os sujeitos podem possuir estão associadas às experiências artísticas anteriores e ao repertório cultural e social do meio onde eles se relacionam, sob esse jugo, interpretam-se como fontes de descrições. Análogo a isso, Barrett (2014, p. 95) analisa que “A descrição, interpretação e avaliação são atividades interdependentes”. Portanto, a relação de interdependência quando os sujeitos avaliam e interpretam obras de arte contemporânea está intrínseca ao jeito que se forma concepções sobre as

²² A concepção binária do mundo se restringe em acreditar na dualidade das coisas em que uma se opõe a outra, como: céu e inferno, mulher e homem, bem e mal e etc. Essa concepção desconsidera outros modo de entender a vida que não se limita em princípios disseminados pelo fundamentalismo judaico-cristão, como também outras identidades de gênero além da cis e heteronormatividade.

coisas. A complexidade desse processo perceptivo e interpretativo mostra o quanto é preciso um repertório já assimilado, assentado, para aí então fabular narrativas do dissenso e ampliar conhecimentos. Assim, vinculada às ideias de Barrett (2014), Mirian Martins (2005, p. 45) reflete que:

as pessoas reagem de maneira diferente às obras de arte porque as entendem de forma diferente - elas têm concepções distintas quanto ao que deveria ser uma obra de arte, quanto às suas características, quanto à forma de julgá-las - e tudo afeta profundamente a sua forma de agir, mesmo que não seja de maneira consciente.

Uma obra de arte contemporânea pode se tornar relevante para as práticas educativas/formativas de arte devido à sua aproximação com a vida cotidiana. O que favorece a construção de diálogos, na compreensão e na contextualização de pautas sociais, políticas, ambientais e decoloniais da contemporaneidade. Essa relação de comunicadora de seu próprio tempo, pode gerar interfaces com outros campos de conhecimento e outras áreas da vida, denotando que não só o campo de arte contemporânea é aberto, mas o campo da educação/formação também se torna meio reflexivo às temáticas da circularidade histórica. Uma obra de arte pode se espriar em qualquer narrativa. Pode ser um corpo híbrido com ponto de conexão entre o campo da arte e da educação. Sem limites, ela transcende em outros planos, campos, áreas da vida contemporânea.

A obra de arte é uma grande comunicadora. Ela te dá informações e inclui outras.

Agora troque 'obra de arte' pela palavra 'mídia' na frase acima. Em sequência, troque pela palavra 'educação'.

Pensamento fabulado pela autora desta dissertação no dia 17 de julho de 2024 para exemplificar criativamente o assunto anterior abordado.

Desse modo, muitas interpretações às obras de arte contemporânea estão amparadas em subjetividades e também em pautas socioculturais de contextos históricos. Logo, os sujeitos podem assumir um olhar perceptivo e consciente sobre esses âmbitos interpessoais e inter-sociais. Nesse sentido, reflete-se sobre como as narrativas legitimadas historicamente dificultam a disseminação de diversidades culturais. Uma atualidade tecnológica informacional imbricada ao ostracismo corrobora com reproduções midiáticas de coerção e exclusão. Assim, sobre a necessidade de entender um contexto que ainda estigma e subtrai povos, pode influenciar em todos os campos de comunicação. A Célia Maria de Castro Almeida (2001) afirma:

É necessário entender que as culturas não são apenas produtos, mas também instituintes da esfera sociocultural; que as sensibilidades artísticas são historicamente construídas e próprias de cada grupo cultural; que as artes são expressões de identidades e culturas e sua compreensão requer conhecimento dos parâmetros que as regem e que transcendem o gosto pessoal (o que também é histórica e socialmente construído).

Compondo esse entendimento analisado por Almeida (2001), da cultura e da arte construída historicamente no seu determinado contexto de espaço e tempo, outra questão a ser considerada é a linguagem artística como instrumento discursivo e comunicacional. Nessa perspectiva, analisa-se o poder da imagem e sua propriedade de englobar simbolismos e afetar as pessoas, para isso indaga-se: O que é uma imagem? Qual é a relação que se estabelece entre linguagem e imagem? E como uma imagem apreende a linguagem do mundo?

Segundo, Hernández (2007), uma imagem é carregada de subjetividade e é construída nas relações intrapessoais e sociais como também nas práticas culturais do mundo contemporâneo. Portanto, as imagens, apresentam uma característica bagageira em relação a tudo que ela carrega. As imagens, no sentido fabulativo, são espectadoras e vigilantes de mundo, testemunhando as vivências dos sujeitos, observando o meio e as manifestações humanas e corporificando o sentido de ser.

Nesse sentido, as imagens e a linguagem são um resultado transitório do viver em rede das pessoas, conectadas pela comunicação estabelecida pelos critérios construcionistas da linguagem, desencadeados assim, dos sistemas de representação, isto é, os conceitos, os sinais e os signos. Entende-se que esse sistema engendra consciência reflexiva que media o olhar para as práticas e os conhecimentos socioculturais plurais da vida contemporânea.

A vertente metodológica de Cultura Visual é um campo em que estuda as formas de visualidade geradas na vida cotidiana, como nas novas formas de linguagens, de comunicação e expressão pós-globalizados, por exemplo na música, nos vídeos, nos filmes e em anúncios midiáticos, publicitários, gerando múltiplos estímulos visuais. As imagens fomentam um ver interpretativo, isto é, um olhar atento aos significados e interpretações da apreensão que se faz do mundo. Portanto, a cultura visual é um movimento de reflexão às questões sociais, políticas, culturais e midiáticas e vai analisar como as imagens visuais são

produzidas nessa dimensão contemporânea investigando a inter-relação com os meios comunicacionais e tecnológicos (Hernández, 2007).

Algumas produções artísticas contemporâneas apresentam a potencialidade de se aproximar com a vida cotidiana em outras perspectivas, devido sua abertura para pautas da circularidade histórica que trazem em seu bojo questionamentos em relação a gênero, etnia, classe e ao meio-ambiente. Essa interface com outras áreas da vida pode, ou não, estreitar a conexão com o público, uma vez que a linguagem artística é determinante nas interações e no modo como constrói significado e sentido. Um outro aspecto da linguagem artística contemporânea também é sua capacidade de comunicação não verbal, ou seja, seu discurso é viso espacial, sendo assim, há um atravessamento de percepções dos sujeitos em relação a espacialidade dos objetos disposto no entorno. Nesse entendimento de atravessamentos à exterioridade social que se dá com/nos sujeitos, Kátia Canton (2009, p.49) afirma que

Diferentemente da tradição do novo, que engendrou experiências que tomaram corpo a partir do século XX com as vanguardas, a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte. Nesse campo de forças, artísticas contemporâneas buscam um sentido a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano.

Neste capítulo, pretende-se apresentar algumas características presentes nas composições artísticas contemporâneas, que designam sua identidade e definição. Referente a isso, salienta-se dizer que a arte contemporânea não apresenta uma estrutura conceitual definida, pois esta ainda acontece na atual conjuntura histórica, isto é, no momento presente. Mesmo que sua definição seja imprecisa, indefinida e abrangente devido a sua interface às outras instâncias da vida, identifica-se especificidades que contribuem para a conceituação do campo.

De modo consequente, compondo o entendimento analisado por Canton (2009) na citação acima, a aproximação dos sujeitos com trabalhos artísticos contemporâneos pode estar relacionada à materialidade do objeto de arte. A pluralidade de materiais vistos em produções artísticas contemporâneas significa que qualquer objeto, técnica ou método pode ser usado para compor uma obra de arte. Para Michael Archer (2001), na arte contemporânea não existe um material específico para fazer uma obra de arte. Portanto, ele afirma que em produções artísticas recentes, tem-se “[...] utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas

também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas” (2001, p. IX). Ainda relacionado à multiplicidade de experimentar formas e modos de fazer arte, para Archer (2021) há sujeitos que utilizam outras linguagens além da pintura, desenho e da escultura, “[...] há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas” (2001, p. IX).

Nessa dimensão de materialidade, vale salientar a possibilidade de uma obra de arte contemporânea assumir um pressuposto da desmaterialização, isto é, qualquer material e forma, até mesmo a invisibilidade, como em 2021 em que o artista italiano Salvatore Garau vendeu uma escultura invisível, nominada *Io Sono*, (“Eu Sou” na tradução literal do italiano para português) por cerca de noventa e três mil reais. Além da condição de invisibilidade, o artista especificou em um certificado de garantia assinado e carimbado como a obra deve ser colocada no espaço, no que se refere a iluminação, temperatura e espacialidade, como normalmente acontece com a venda de trabalhos artísticos.

Ao trazer esse trabalho para o corpo do texto, pretende-se também questionar como e porque essa obra de arte obteve grande repercussão mundial no momento de sua venda. Quais teriam sido os motivos? Logo, atrelado a isso, indaga-se também: a notoriedade alcançada está vinculada ao artista ser um homem, branco e europeu? A característica atribuída ao artista de inovador, criativo e audacioso teria sido também designada a um artista não homem, não cis, não branco e não europeu? As dúvidas geram outras dúvidas e as respostas assentam-se no campo das ideias dos leitores.

Como mencionado em nota prévia de leitura e no primeiro capítulo, não se pretende negar as produções artísticas feitas por sujeitos brancos e europeus, nem se furtar da complexidade entre as lógicas ocidentais e decoloniais. Portanto, utiliza-se esse trabalho artístico como uma exemplificação de uma especificidade categórica da arte contemporânea, a imaterialidade, sem se desprender de um olhar crítico sobre o gênero, a etnia, a raça e o espaço de visibilidade e de divulgação relacionado ao artista italiano Salvatore Garau.

Outro trabalho que também recebeu notoriedade inovadora, criativa e audaciosa, foi a performance de um artista norte-americano em 1952. A escolha de mencionar essa obra está na explicitação do conceito de imaterialidade

interessado em trabalhos de arte contemporânea (ou seja, para além do entendimento de invisibilidade). Portanto, um outro exemplo que propõe a desobjetificação matérica de uma obra é a composição musical 4 '33 " (1952) do artista John Cage. A obra ganhou repercussão devido ao seu ineditismo da ausência de som diante da expectativa dos espectadores de ouvirem uma música e ao incorporar uma performance que estabelece uma paridade às ações utópicas que acontecem no plano das ideias. Cage se sentou em frente a um piano, mas não tocou. Apenas utilizou um timer para cronometrar o tempo, fechou e abriu a tampa das teclas algumas vezes, e isso durou 4 minutos e 33 segundos. Segundo Leonard Koren (2021, p. 38), "Cage mostrou às gerações de artistas seguintes como fazer 'coisas reais' que só existem na mente".

O pressuposto da desmaterialização da obra de arte também se dá a partir do entendimento de durabilidade dos materiais expostos ou às intempéries climáticas, ou da ação deterioradora vagarosa do tempo ou do período da exposição em que a obra está sendo exposta. Uma obra pode sofrer modificações em sua estrutura de forma esperável é inevitável como luz do sol incidente e a ferrugem, por exemplo, ou sendo intencional e proposital como a interferência de toque, manuseio de transeuntes do espaço. O desgaste, de modo geral, assujeita à expiração do material e, portanto, da obra. A concepção de efemeridade na arte contemporânea se tornou uma especificidade, pois gera reflexões críticas e filosóficas sobre a condição momentânea e limitada dos materiais e das técnicas.

Uma outra especificidade da arte contemporânea é a solicitação da participação do público com a obra, pois constitui ao processo artístico, proposto pelo o artista, a descoberta de experiências e significados, além da sua concretização. Essa característica interativa pode ser vista na manifestação artística de *site specific*. A ação/interação/experiência do espectador passa a ocupar um lugar primordial da existência da obra. As intervenções que os sujeitos podem contribuir para que se conserve o espaço da interpretação e da decisão do sujeito. Dessa forma, a imprevisibilidade é um efeito consequente da relação ativa entre obra e público, pois as interpretações feitas pelos participantes, não podem ser absolutamente previstas pelo artista. Outrossim, a apreciação - ação sob o efeito de deleite e julgamento - não é o único procedimento, isto posto, não é a única forma de ser atravessado por sentimentos e significados que uma obra de arte contemporânea

pode transmitir. O sujeito-participador atravessa a proposta da obra, vivenciando-a e interagindo-a, criando novos caminhos de interpretação.

Para uma melhor compreensão, vê-se a necessidade de diferenciar instalação e *site specific*, já que as duas manifestações artísticas dialogam com o meio circundante para o qual a obra foi pensada. E porque nessa pesquisa, faz-se uma análise interpretativa de três instalações de arte no Parque Cultural - Casa do Governador. Para essas duas manifestações, *site specific* e instalação, tanto o espaço quanto a interação dos transeuntes são determinantes para o engendramento de sentido na obra.

O termo instalação de arte normalmente é usado para descrever construções em grande escala, trazendo a demanda ao espectador de caminhar pelo espaço para se obter uma noção dimensional que a obra ocupa, muitas vezes projetadas para um local específico ou por um período temporário de tempo. A instalação apresenta também a característica de uma peça unitária que se apresenta individualmente, ou um múltiplo que apresenta a mesma peça multiplicada e distribuída pelo espaço expositivo. Já o *site specific* é um tipo de instalação que apresenta o projeto pensado especificamente para um determinado local e que possua uma inter-relação muito estreita com esse espaço. Devido a essa unicidade, se a obra for retirada do ambiente, perderá a parte essencial da proposta significativa pensada pelo artista.

A imaterialidade salienta uma comunicação complexa que está na vida cotidiana no fluxo de pensamento dos sujeitos. Na medida em que o artista é idealizador e disseminador de corporificar pensamentos, é também de descorporificar sentidos de visualidade. A descorporificação é o ato de mudança de plano, de cumprimento ao sensível, de transgredir o que é corpóreo. Isto é, possibilitar e ampliar os modos de ver, criar e ensinar os sentidos e conceitos complexos. Mesmo a imaterialidade, em seu sentido descorporificado, está preche de significados. É por intermédio da arte e de sua poética que a imaterialidade é comunicação transgressora, complexificada e expandida.

Sob essa noção em que o espaço compete na diretriz poética, estética e conceitual da obra, um outro aspecto ressonante é a cultura visual e linguística constituírem também nas manifestações artísticas contemporâneas. Para relacionar os contextos comunicativos complexos da vida cotidiana com as

produções artísticas, compreende-se que a linguagem tem suas especificidades, pois cada cultura exprime uma visão de mundo, portanto, os sujeitos são constituídos de e para a linguagem. Para o linguista, José Luiz Fiorin (2002), a linguagem “[...] é uma instituição social, o veículo das ideologias, o instrumento de mediação entre os homens e a natureza, os homens e os outros homens” (Fiorin, 2002, p. 6).

A linguagem é instrumento de elaboração do pensamento, da comunicação, da identidade e do tempo circundante. É o processo coletivo em que constitui o sujeito e constitui o mundo. Ao lidar com a linguagem, lida-se o tempo todo com um sistema de referências através do qual se pensa o mundo e age sobre ele. Assim posto, é a partir da linguagem que são emergidos sistemas de referência visuais para a ação humana propiciando um espaço de criação e transgressão de significados (Fiorin, 2002).

Tudo que os sujeitos fazem, expressam e compartilham se resulta na formação de um grupo, uma comunidade, uma sociedade e, portanto, uma cultura. Na medida em que as pessoas percebem o mundo, cria-se e dissemina-se suas concepções de existência e convenções de vivência. A estrutura da linguagem e o exercício do discurso são determinados pela práxis enunciativa, isto é, a relação de manutenção e transformação das normas (muitas vezes datadas de um espaço e tempo) para reparações plurais, criativas e inventivas, adaptando-as aos códigos estabelecidos para criar uma nova axiologia.

Todos os detalhes da imagem criam sentido e assim, percebe-se uma reprodução do pensamento social. A imagem e a linguagem são, portanto, imanentes à realidade, pois elas estão vinculadas com a produção de uma identidade ideológica. Uma imagem, uma linguagem e um discurso que reflete práticas socioculturais pode influenciar um eixo de pensamento e determinar parâmetros e comportamentos modeladores. E assim, controlar uma maneira de ver, ler, ouvir, pensar e viver na sociedade.

Na dimensão do discurso, Fiorin (2022) observa que “[...] o discurso é mais o lugar da reprodução que o da criação” (2002, p. 32). Isso pode ser visto em uma propaganda publicitária, por exemplo, que utiliza um discurso já existente nos contextos comunicacionais, além de uma estratégia de convencimento e/ou deslumbramento que representa acolhimento e pertencimento ao sujeito. Logo, o

discurso apresenta intencionalidade e parcialidade, uma vez que uma pessoa apresenta valores, opiniões e preferências. Desse modo, para Fiorin (2002, p. 41) o discurso “[...] é a materialização de formações ideológicas.”

[...] a linguagem cria a imagem do mundo, mas é também produto social e histórico. Assim, a linguagem ‘criadora de uma imagem do mundo é também criação desse mundo’. A linguagem formou-se, no decorrer da evolução filogenética, construindo um produto e um elemento da atividade prática do homem. À medida que os sistemas linguísticos se vão constituindo, vão ganhando certa autonomia em relação às formações ideológicas. Entretanto, o componente semântico do discurso continua sendo determinado por fatores sociais. É esse componente que contém a visão de mundo veiculada pela linguagem [...]. Isso significa que a linguagem condensa, cristaliza e reflete as práticas sociais, ou seja, é governada por formações ideológicas. Ao mesmo tempo, porém, em que é determinada é determinante, pois ela ‘cria’ uma visão de mundo na medida em que impõe ao indivíduo uma certa maneira de ver a realidade constituindo sua consciência. (Fiorin, 2002, p. 53-54).

Quando Cayo Honorato (2008) fez uma entrevista com Luis Camnitzer sobre mediação educacional e, portanto, relacionado a esse assunto, sobre as práticas artísticas; sobre a gestão curatorial e educativa do espaço expositivo; sobre o contexto contemporâneo correlacionado a um retrato colonial persistente; e sobre a formação do artista, Camnitzer afirma que um espaço de exposição de arte é “[...] um lugar de comunicação interativa com os artistas e de formação criativa - não de consumo - com o público” (Honorato, 2008, p. 78, tradução da autora).

Na entrevista de Honorato (2008), Camnitzer ainda analisa que a arte é como uma metodologia que agrega os sujeitos na exposição conectando ideias. Dessa forma, é a partir da arte que os sujeitos conectam seus pensamentos e ensinam uns aos outros. A exposição é um espaço em que se experimenta, se relaciona e se cria. É um espaço onde há constante aprendizado é, portanto, explicitamente um espaço que estabelece relação com a educação. Por conseguinte, a exposição de arte é um espaço educativo/formativo assim como suas respectivas obras de arte.

2.1 Aquele que costura arte contemporânea com decolonialidade, veste fabulação

Antes da análise à obra de Dardot, visa-se necessária uma breve explicação sobre a fabulação entendida aqui como um exercício especulativo e questionador. A partir da leitura de Dodi Tavares Borges Leal (2021), entende-se que a

fabulação prospecta, especula, resiste a premissa da epistemologia: a pergunta. Atribuído ao corpo, é uma experiência questionadora vivificada por corpografias. É o movimento de pensamento, de elaboração e de ação. As produções artísticas contemporâneas podem provocar nos sujeitos questionamentos fabulares, uma produção-especular, referente às obras de arte. Dessa forma, coliga-se ao conceito de fabulação para conceber uma ideia que potencializa as práticas educativas/formativas em torno da arte contemporânea.

Em vista disso, fabulação é possibilidade, transversalidade e diversidade de/entre pensamentos e saberes vindos de cada sujeito em um encontro arte/educativo dialogado. Se a fabulação é a premissa, o diálogo é o motor, assim como o entusiasmo. Para bell hooks²³ (2017, p. 16), um espaço de aprendizado precisa “[...] ser um lugar de entusiasmo, nunca de tédio”. Apesar de hooks (2017) se referir a uma sala de aula no ensino superior, suas concepções sobre os paradigmas pedagógicos são consonantes ao exercício fabulativo como um pensamento metodológico para a educação de arte.

[...] o desejo de estimular o entusiasmo era um ato de transgressão. Não exigia somente que se cruzassem as fronteiras estabelecidas; não seria possível gerar entusiasmo sem reconhecer plenamente que as práticas didáticas não poderiam ser regidas por um esquema fixo e absoluto. Os esquemas teriam de ser flexíveis, teriam de levar em conta a possibilidade de mudanças espontâneas de direção. Os alunos teriam de ser vistos de acordo com suas particularidades individuais [...] e a interação com eles teria de acompanhar suas necessidades.

Logo para hooks (2017), o entusiasmo não é antônimo de um ensino comprometido aos conhecimentos científicos e pensamento crítico. Pelo contrário, é sinônimo da promoção de um diálogo construtivo com todos os sujeitos presentes em um momento de reflexão, ensino e aprendizagem. É uma estratégia, um recurso epistêmico e pedagógico de demonstrar o quanto que potencializa a participação, a horizontalidade, a experiência e os aprendizados. Impulsionam o desenvolvimento intelectual individual e coletivo dos sujeitos. É uma prática engajada para processos criativos. É uma prática de liberdade (hooks, 2017).

Para Leal (2021), a fabulação é uma necessidade existencial em um mundo em que “[...] a vida não branca e não-cisgênera é descartável [...]” (2021, p. 4). O

²³ A autora bell hooks (pseudônimo de Glória Watkins) prefere seu nome escrito em letras minúsculas, pois ela entende que o conteúdo da sua escrita deve se destacar mais que sua pessoa.

exercício de fabular para a comunidade trans é não aceitar o fim destinado a elas, isto é, de não aceitar o sistema-mundo cisnormativo, regulador de corpos transgêneros, violento e mortal. Um corpo indisciplinado pode transmutar paradigmas e “[...] instaurar as indisciplinas transgêneras como episteme fabular” (Leal, 2021, p. 10). A performatividade fabular é uma forma de resistir. É uma forma de colocar em risco as narrativas heteronormativas fundamentalistas judaico-cristãs, e reconectar com a vida para driblar a lógica da sobrevivência - associada ao medo de viver ou de *sub-existir*, isto é, de aceitar uma existência inferiorizada (Leal, 2021). A narrativa destrutiva hegemônica sistemática, racista e heteronormativa preconiza o futuro como um fim, um final apocalíptico e comercializado cooptado por “[...] forças conservadoras anacrônicas” (Leal, 2021, p. 11). A projeção do fim está marcada pelo valor do futuro.

O empreendedorismo sobre o futuro aposta em promover o fim, a morte, como tática de consumo desenfreado e destruidor do mundo como se o conhece. O individualismo tomaria conta dos sujeitos insaciáveis e buscariam ideias para adiar o fim do mundo. O futuro como fim é mais um esquema coercitivo de dominação em que a “*fimturização*” propicia a descartabilidade humana. Consonante ao pensamento futurístico de Leal (2021), o pensador Ailton Krenak (2022) diz que é perigoso futurizar demais, pois além de engendrar uma única narrativa de conhecimento, pode também ser invólucro de patologias psíquicas.

Ao focarmos nesse futuro prospectivo acabamos construindo justamente aquilo que Chimamanda Ngozi nos recomenda evitar: um mundo com uma única narrativa. O risco de projetar um futuro assim é muito grande, pois vem embalado em ansiedade, fúria e uma tremenda aceleração do tempo (Krenak, 2022, p. 97).

Nessa perspectiva de futuro, Krenak (2022, p. 107) relaciona a um pensamento educativo/formativo, ao dizer que a “Educação não tem nada a ver com futuro, afinal ele é imaginário, e a educação é uma experiência que tem que ser real”, ou seja tem que estar mais conectada com o presente e menos projetada em prognósticos futuros. À vista disso, entende-se que a vida não tem duração calculada, mas, sim, fabulada; ela é apenas uma especulação, que de modo algum pode ser tomada como verdade concreta. Para Krenak (2022), o planeta Terra tem duração curatorial da geologia dos cosmos. O intelectual ressalta: “Para começar, o futuro não existe - nós apenas o imaginamos. Dizer que alguma coisa

vai acontecer no futuro não exige nada de nós, pois ele é uma ilusão” (Krenak, 2022, p. 96-97).

Futurizar demais adocece.

a: “O que você tem?”

b: “Futuripe.”

a: “Toma desfuturil que a dor sumiu.”

Conversa fabulada pela autora desta dissertação no dia 26 de fevereiro de 2024 para exemplificar criativamente o assunto anterior abordado.

Então, compreende-se que fabular é idealizar. É uma tentativa de coadunar saberes científicos com sabenças vivificadas e *extensionadas* pela criatividade individual ou coletiva. A importância da participação ativa das pessoas nas práticas educativas de arte, chama-se atenção ao pensamento cosmoperceptivo dos povos originários de considerarem o ato educativo como uma prática coletiva. O modo de ser e estar no mundo demanda a socialização com o próximo e estabelece a importância de “tecer críticas sobre a sua história” (Krenak, 2020a, p. 59). Em uma outra passagem, Krenak afirma:

Trata-se de uma provocação acerca do egoísmo: eu não vou me salvar sozinho de nada, estamos todos enascados. E, quando eu percebo que sozinho não faço a diferença, me abro para outras perspectivas. É dessa afetação pelos outros que pode sair uma outra compreensão sobre a vida na Terra (Krenak, 2020a, p.104)

As reflexões críticas de Krenak (2020a, 2022) ajudam a dar um sul²⁴ na produção de sentido para a vida, e dessa forma, para as perspectivas educacionais também. É sobre as noções de colaboração e cosmopercepção que se desenvolve uma consciência coletiva, que influencia a transformação de pensamento ocidental para o decolonial. Nessa perspectiva, Krenak (2022, p. 102-103) relata que por ter crescido em meio a natureza, proporcionou a ele sulear suas percepções e compreensões e a adotar um pensamento decolonial.

Essa liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza me deu o entendimento de que eu também sou parte dela. Então, o primeiro presente que ganhei com essa liberdade foi o de me confundir com a natureza num sentido amplo, de me entender como uma extensão de tudo, e ter essa experiência do sujeito coletivo. Trata-se de sentir a vida nos outros seres, numa árvore, numa montanha, num peixe, num pássaro, e se implicar. A presença dos outros seres não apenas se soma à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo

²⁴ Troca-se o nortear pelo sulear. Dessa forma, propõe-se uma postura decolonial de pensamento: “dar um sul” em vez de “dar um norte”. Sulear o raciocínio intelectual substitui o norteamo epistêmico.

e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação (Krenak, 2022, p. 102-103).

Sob possibilidades fabulativas, aventa-se a hipótese de um pensamento educativo decolonial que promova proximidade às intelectualidades plurais de gênero, de etnia e de raça integrando, assim o conceito de fabulação principiada por identidades transgêneras, como a Dodi Leal (2021), os conceitos de tempo espiralar correlacionada às epistemes africanas traduzidas por Leda Martins (2021, 2024), que será desenvolvida no próximo capítulo, e pelas compreensões perspectivas e sensoriais cósmicas indígenas trazida por Ailton Krenak (2020a, 2022). Assim, amplia-se o sentido de educação e seus paradigmas metodológicos e se convida a fabular outros mundos em vez de futuros.

As crianças, em qualquer cultura, são portadoras de boas novas. Em vez de serem pensadas como embalagens vazias que precisam ser preenchidas, entupidas de informação, deveríamos considerar que dali emerge uma criatividade e uma subjetividade capazes de inventar outros mundos - o que é muito mais interessante do que inventar futuros (Krenak, 2022, p. 100).

No campo da arte/educação, permite-se considerar outros pensamentos metodológicos. Dessa forma, acredita-se que a concepção de fabular poderia permear uma práxis educativa/formativa de arte. As fabulações compreendidas como infinitudes paradigmáticas, isto é, *desfronteirização dos moldes* e dos métodos, visam ampliar as perspectivas formativas dos conhecimentos e de ensino de arte. Isso inclui menos receita e mais invenção, mais fabulação. Relacionado a isso, Krenak (2022, p. 108-109) afirma: “Para que a gente possa promover e facilitar uma experiência que inclui menos moldes e mais invenção, precisamos fazer uma revolução do ponto de vista da educação formal nas práticas [engessadas] estabelecidas [...]”.

Para elucidações basilares desta temática, não se intenciona dizer que a fabulação é uma metodologia, porque não se propõe criar um método ou um receituário de ensino de arte. Concebe-se que o conceito de fabulação apresenta um pensamento metodológico devido sua preocupação por manter perguntas, questionamentos, como uma vigência medular e sem a finalidade de desvendar ou solucionar enigmas, pelo contrário, abraçando-os. Acredita-se também que o pensar fabulativo está associado a um pensamento do tempo contemporâneo na medida em que propõe uma práxis formativa de conhecimentos menos relacionados à produtos e resultados dos sujeitos e mais ligados ao exercício de

pensar e à aprendizagem de saberes. Não à toa, “[são] as perguntas - o motor principal dos processos investigatórios. São as perguntas que nos incomodam, que nos provocam, que nos fazem inventar maneiras de conhecer” (Tourinho, 2009, apud Coutinho, 2013, p. 49).

O pensamento metodológico sob viés fabulativo seria um campo que estuda como itinerário da interpretação se projeta na fabulação, como já citado anteriormente. As obras de arte são fontes contínuas de interpretações como mencionado no início deste capítulo.

Nessa perspectiva, mesmo não sendo do escopo da pesquisa analisar a atuação profissional aos mediadores do âmbito arte/educativo, ainda sim, visa-se dizer sobre a relevância que o trabalho do mediador pode proporcionar para as mediações educativas/formativas sobre arte, expandem os pensamentos dos sujeitos a respeito das produções artísticas. Para Mirian Celeste Martins (2005, p. 45) “[...] com a mediação o educador não traz o conhecimento pronto e acabado para que seus educandos o reproduzem, mas sim, um conhecimento que pode ser ampliado”.

Assim, diante de todas as concepções aqui desenvolvidas, a própria obra de arte, atribuída de pensamento epistemológico e educativo/formativo, ensina e o público a aprender a fazer conexões e, por sua vez, o mediador pode ser um porta-voz do corpo de produções artísticas contemporâneas constituídas de interpretações para serem, ou não, descobertas e compartilhadas uns com os outros. Em uma entrevista de Daina Leyton, Felipe Martinez e Gregório Sanches (2018b, p. 64) com Camnitzer, o educador diz: “Parece-me mais importante levar o público a ver o porquê da existência dessa ou daquela obra. Trata-se de assumir a presença desses objetos como algo que dá a perspectiva do conhecimento”.

Nesse sentido, acredita-se que a própria obra de arte contemporânea ensina. Entende-se que uma obra pode ensinar por si só, que ela pode instigar um pensamento decolonial e propor um descaminho epistemológico e metodológico contribuindo para ampliação da percepção, da interpretação e do conceito de arte contemporânea. Para o artista Camnitzer (Leyton, Martinez e Sanches, 2018b, p. 66), “[...] a arte, como eu disse, é a forma máxima de conhecimento. É a maneira totalmente interdisciplinar e transdisciplinar de enfrentar a realidade”. O artista ainda afirma que

As manifestações artísticas permitem imaginar o possível e o impossível, transcendendo a mera materialidade das obras e afetando a cultura e a sociedade. É nesse contexto [...] que a arte, o conhecimento, a política e a educação são partes de um mesmo ato (Leyton, Martinez e Sanches, 2018b, p. 71).

O que já sabemos é território já pre-fixado. O que ainda não sabemos será o itinerário a ser conquistado. Depois de romper com as estruturas engessadas de mentalidade e de conduta, não se volta a pensar e a agir como antes. Para germinar um pensamento-fabular é preciso adubar a imaginação. Em referência a isso, concorda-se com Krenak (2022, p. 71) quando diz: “Temos que reflorestar o nosso imaginário [...]”. Caso contrário, nessas lógicas extrativistas neoliberais e neocoloniais do tempo presente, tudo será destruído ou desmatado ou cimentado. Em síntese, para concluir este capítulo, assume-se a fabulação como um exercício de imaginar, especular e questionar. Compreende-se a prática de fabular contígua a dinâmica de aprender e de ensinar. No que se fabula, assimila-se saberes apreendidos e os compartilha com outros sujeitos. Nesse entendimento, contribui-se assim para uma práxis educativa/formativa de arte.

3. Descaminhos reflexivos

Nos capítulos anteriores, buscou-se delinear os conceitos de decolonialidade e de arte contemporânea, visto que, essa pesquisa, propõe apresentar um pensamento epistemológico e um pensamento metodológico de arte fundamentado em percepções dissonantes de uma matriz hegemônica epistêmica amparada nas lógicas da colonialidade e do capitalismo. Para isso, passou-se por conceitos visando uma elucidação aos leitores sobre as especificidades da perspectiva decolonial, da definição de especificidades de produções artísticas contemporâneas e da perspectiva fabulativa.

Diante disso, no primeiro capítulo se explicou que a decolonialidade é um movimento de resistência a frente colonial; que os saberes canonizados advém de quatro países europeus e dos Estados Unidos quando estes legitimam suas crenças, filosofia e ciência como universais, isto é, acima de outros, como apontado por Grosfoguel (2016); e a relação que se estabelece entre um pensamento hegemônico e arte contemporânea.

Em sequência, no segundo capítulo, apresentou-se o conceito de Cultura Visual, de linguagem e de discurso ideológico, por atravessarem os campos da arte e da educação. Em seguida, identificou-se algumas das categorias da arte contemporânea: a materialidade, imaterialidade, efemeridade, a diferença entre instalação e *site specific* e a relação da participação do público com o objeto de arte. Categorias essas que podem ser identificadas nas três produções artísticas escolhidas que serão analisadas a seguir. Por fim, delineou-se o entendimento de fabulação, visto que essa pode ampliar as perspectivas educativas/formativas de arte.

Sendo assim, nos próximos capítulos, realiza-se uma análise interpretativa com as três obras de arte contemporânea, são elas: *Pensamento do fora - revisitado* (2022), *Voar doce lar* (2022) de Rick Rodrigues e Lucas Martins e *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) de Tonil Braz. Para isso, vincula-se às intelectualidades indígenas e afroreferentes para respaldar o pensamento disruptivo de lógicas neoliberais e neocoloniais. Os teóricos utilizados são Martins (2021, 2024), Han (2015, 2022a, 2022b), Krenak (2020a, 2020b, 2022), Leal (2021) dentre outros que contribuíram para a proposta da pesquisa.

3.1 Aquele que corta, estagna o crescimento, mas aquele que poda, expande pensamento

Após uma análise a concepção de fabulação e ao campo da arte - e suas transversalidades entre áreas da vida, materiais, linguagens e manifestações artísticas -, nota-se artistas que incorporaram em seus trabalhos demandas histórico-críticas que instigam o pensamento reflexivo às convenções sociais coloniais e antropocêntricas nos sujeitos. Essa questão pode ser vista na obra *Pensamento do Fora - revisitado* (2022) de Marilá Dardot na qual a artista coloca sessenta placas do mesmo tamanho - 40 centímetros de comprimento, 20 centímetros de largura e 70 centímetros de altura medido do topo até a grama -, verdes metalizadas com citações literárias plotadas em branco fincadas na grama - que apresentam o formato de placas de sinalização - dispostas por todo o Parque de esculturas na Casa do Governador em Vila Velha, algumas mais escondidas que outras, mas todas encontráveis.

Nessa obra, Dardot propõe uma ruptura da linguagem proibitiva e imperativa de placas que previsivelmente assinalam informações importantes. No entanto, apresenta outras informações relevantes em frente e verso da obra, denotando outro elemento dissonante de placas usuais. Também subverte a altura da informação, convocando o espectador a se afastar ou se aproximar para ter acesso aos textos verbo visuais das placas. O que nos dá a ver o modo não normativo do acesso à informação, como quem precisa se movimentar para o saber, o ato de colocar o espectador em movimento pra cima, pra baixo, de um lado e de outro podendo provocar a reflexão da necessidade de estar atento a todos os ângulos, ou poderia ser, de todos os pontos de vista.

A instalação de Marilá também pode trazer o questionamento em relação ao modo padronizante ocidental de leitura das pessoas, conhecida como gravitacional ou também como leitura em F ou leitura em Z, isto é, o sentido da leitura é unidirecional sempre alinhado e principado do canto superior, da esquerda para a direita e de forma decrescente, ou seja, de cima para baixo.²⁵

²⁵ Uma diferença entre a leitura em F para a Z é que a primeira é mais usada para textos dissertativos como artigos, por exemplo. O lado esquerdo é onde localiza marcações importantes como títulos, palavras-chave e ou tópicos. Por conseguinte, frase por frase, o leitor continua lendo em direção para a direita. A leitura em Z é comumente usada para a visualização de anúncios e páginas de sites, mas especificamente, quando as informações passadas não estão no formato de texto contínuo.

Esse protocolo de leitura é ensinado desde o início da alfabetização e letramento²⁶, que forma e formata a percepção visual dos sujeitos ainda na infância, isto significa que existe uma formalização do comportamento natural dos olhos de pessoas ocidentalizadas no momento da leitura complexificando a relação que se estabelece para a formação de um pensamento.



Fig. 8 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de placas no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora.Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:49.

²⁶ Para uma análise mais profícua, a alfabetização é um processo de aprendizagem em que os sujeitos aprendem o básico de saber ler e escrever, compreensivamente, a própria língua do país de nascimento e vivência. Já o letramento se designa sobre o saber interpretar e compreender da leitura previamente feita. O sujeito letrado é aquele que sabe argumentar, organizar, expressar discursos e demonstrar eloquência, isto é, usar de forma competente a leitura e a escrita nas práticas sociais.

A obra *Pensamento do fora - revisitado* (2022) apresenta o protocolo de leitura unidirecional e decrescente, mas convida o leitor a ler a frente e o verso (outro lado da placa) não especificando qual inicia primeiro. De um lado está escrita a frase (uma citação direta) do livro que a artista retirou de alguma autora/autor e do outro lado da placa está escrito a referência do livro e autora/autor da frase. Desse modo, faz com que os sujeitos, ao encontrarem as placas da Dardot, se locomovam diferente do habitual. Uma transgressão a leitura principia uma transgressão ao pensar. Portanto, um pensamento fora do comum é contemplado pelos sujeitos que se relacionam com a obra. A forma que o sujeito pensa é naturalmente a forma que o mesmo age. Ou a forma com que o sujeito age está conforme ao que ele pensa. O agir e o pensar são indissociáveis.



Fig. 9 - *Pensamento do Fora* (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de uma placa frente e verso no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:30.



Fig. 10 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de uma placa frente e verso no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:30.

A obra de Marilá Dardot inverte a lógica de uma apreciação passiva para um diálogo ativo e plural já que diversifica as fontes literárias, contemplando sujeitos de diferentes etnias, raças, gêneros e advindos de diferentes contextos sociais e narrativas ideológicas. As placas propõem descaminhos fora da rota cimentada, para encontrar reflexões disruptivas às epistemologias predominantemente europeias ou estadunidense masculinas cis, que atualizam sistematicamente a branquitude e o fundamentalismo cisgênero. Sendo assim, convida-se a um descaminho para evitar a se perder na “[...] ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista [...]” (Mombaça, 2021, p. 16). Mas conduz às fontes, às narrativas e às temáticas decoloniais, feministas, indígenas, transgêneras e america-latinas.

Nas frases poéticas citadas por Dardot, manifesta-se a sensibilidade cosmoperceptiva, assim como a fabulação em que, concomitante à característica da arte contemporânea, impulsiona a multiplicidade de análises e interpretações, as quais aventam-se em chamar de percepções fabulares. Na medida em que se entende o conceito de percepção como leitura e como “movimento de tomada de verdade” (Racy, 2020, p. 19 - 20), e o significado de cosmo, como o que

contempla um todo e ressurgimento de percepções. Fabular pode ser uma tomada de descaminho cosmoperceptivo rumo ao pensamento decolonial. Como já mencionado, fabulação é premissa de pensamento e de resistência.



Fig. 11 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de placas no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:43.

O trabalho de Dardot traz um questionamento a um pensamento maniqueísta, isto é, a verdade absoluta e o caminho absoluto que os sujeitos podem tomar quando persuadidos a uma rota cimentada. Situação que pode ocorrer em rotinas dessemantizadas, ou seja, práticas solidificadas ao longo do tempo que acabam por perder o sentido, e essas rotinas podem ser qualquer prática social ou educativa/formativa. O olhar pode estar cimentado, o gesto, os percursos e outros aspectos também. O convencimento de que o cimento protege a grama, distorce o fato de ser um material não renovável e não sustentável, além de estabelecer o seu oposto, um percalço. E sob qual hipótese um material com tantos malefícios poderia proteger a grama, ou nos proteger da grama? O intuito seria então proteger do contato com a natureza? Ou será que, sob uma cultura sanitarista, os sujeitos foram persuadidos a preservar a grama e seus calçados da “sujeira” da terra? (Krenak, 2022).

Quando foi que a terra virou sujeira? Faz tempo que eu assisto a esse bombardeio sanitário na cabeça das crianças [...]. Pois para mim isso está diretamente ligado com essa forma de ver o mundo como um almoxarifado e está no cerne da crise ambiental que estamos enfrentando hoje (Krenak, 2022, p. 109-110).

Concordando com Krenak (2022), a artista Dardot planta as placas verdes para que haja um esforço em discerni-las em meio ao bosque também majoritariamente esverdeado. A curta distância, as placas deitam-se na grama e criam novos percursos, novos caminhos, num sentido de estranhamento ao visitante ao mesmo tempo que se mimetiza à natureza reforçando o conceito de pertencimento a ela.

Há uma consonância entre a reflexão de Krenak (2022) sobre o contato com a natureza com o pensamento da poeta Leda Maria Martins (2021). Os dois intelectuais trazem o conceito de *cosmoperceptividade*, de coletividade e de ancestralidade em sua produção literária e, todas elas, estão ligadas entre si. Tanto na concepção africana trazida por Martins (2021) quanto na indígena fomentada por Krenak (2022), a relação com a natureza aguça os sentidos, melhora a percepção, portanto, conecta-se ao mundo. No que se associa, contempla-se e cuida-se desse meio natural. Essa postura prudente, consciente, encontra os conhecimentos para a existência, porque a natureza é fonte de vida. Quando esse pensamento é assentado, os sujeitos entendem que dependem um dos outros. Dessa forma, o conceito de coletividade está intrinsecamente ligado a

cosmoperceptividade. E onde mora a ancestralidade nisso? Está aglutinada no pretérito, presente e futuro; está na natureza e dentro de cada sujeito; está habitada no sagrado, gravitando divindades, pois a espiritualidade encontra seu meio para se presentificar. A ancestralidade culmina na *cosmoperceptividade* e na coletividade. Como também culmina nas corpografias dançadas, cantadas, oralizadas, performadas - entre tantas outras formas - no espaço e tempo. Na concepção afroreferente, Martins (2021, p. 108) apercebe que “O ancestral, em si mesmo, é acúmulo de natureza”. Apercebe-se também que:

A educação com a natureza assenta-se no pensamento de que tudo à natureza se liga, de que tudo nela se transfere, pois dela advêm alimentos e remédios, aromas curativos, os incensos, os perfumes, os lumes e todos os sabores. A relação com a natureza é, assim, também uma postura ética. Daí o cuidado com a ecologia, o que significa reverência ao natural e desejo de equilíbrio (Martins, L., 2021, p. 108).

Sob concepções indígenas expressadas por Krenak (2022), entende-se que o respeito à natureza é primordial, pois sabe-se que “o corpo de um rio é insubstituível” (Krenak, 2022, p. 21). Sabe-se que para respeitar a água, aconselha-se a pensar como ela. Pois essa que é capaz de mudar o curso para encontrar seu rumo, seja no rio ou na nuvem ou na terra ou em outros lugares, por que os sujeitos não seriam capazes de encontrar? Segundo Krenak (2022), propõe-se aperceber e aprender a linguagem da natureza, do vento, dos rios, das montanhas, das árvores e dos ancestrais para alcançar um intelecto. Ora, se a duração de um ser humano é mais efêmera do que a de um rio, ainda mais quando esse segundo consegue se regenerar, quem é mais inteligente? A natureza é práxis educativa/formativa dos povos originários, assim como a cultura de ancestralidade, pois se aprende nos conhecimentos deixados pelos ancestrais (seres humanos e natureza). Portanto, na intelectualidade indígena, assenta-se o entendimento de colaboração, de cosmopercepção e de ancestralidade.²⁷

²⁷ Essas reflexões trazidas sobre *cosmoperceptividade*, coletividade e ancestralidade, sob vertentes afrocentradas e indígenas, foram compreendidas a partir da leitura de Martins (2021) e Krenak (2022). Contudo, sabe-se que se trata de concepções intrínsecas com suas culturas e epistemes correspondentes. Portanto, para o cuidado e respeito, não intenciona-se alcançar um todo de sentido e significado, para não se apropriar dessa posição social, cultural, política e étnica-racial. A breve descrição apresentada sobre esses conceitos se fez necessária, visto que permeiam a pesquisa.



Fig. 12 - *Pensamento do Fora* (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de placas no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 23 de maio de 2024 às 14:51.

O trabalho *Pensamento do fora - revisitado* (2022) subverte a política de espaço quando convida o público a sair do caminho absoluto (cimentado) e pisar na grama para ler as placas; subverte também o uso comum - isto é, urbano e industrial - de placas e ao seu entendimento de aviso informacional ou restringidor; e é subversiva ao deslegitimar narrativas absolutas colocando nas placas citações literárias de autores(as) negras, negros, LGBTQIAPN+ e indígenas, promovendo uma reflexão de pensamento decolonial de publicações ou reedições no Brasil nos últimos vinte anos.

Com isso, a artista elabora percursos de pensamento e de ação numa direção distinta das tantas que corroboram com a base do pensamento ocidental. Ou seja, a possibilidade de fabular uma base epistemológica e metodológica passa, necessariamente, pela arte, em especial a arte contemporânea, exemplificada aqui no trabalho de Marilá Dardot.



Fig. 13 - Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de placas no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:59.

A obra *Pensamento do Fora - revisitado* (2022) propõe uma comparação topológica entre plantas e placas, uma vez que elas se encontram fincadas/plantadas na terra e assumem a necessidade de cuidados como se exerce às plantas. Para essa perspectiva, fabula-se questionamentos como: As placas plantadas precisam de cuidados como uma planta precisaria? Precisa ser regada, adubada e exposta à uma iluminação? O que seria adubar uma placa? E qual seria o adubo? Ou no que tange ao conteúdo escrito na placa, poderia esse ser “adubado”? Esses questionamentos fabulares evocam uma práxis educativa/formativa de arte, visto que instigam um pensamento reflexivo, imaginativo, perceptivo e propositivo para pensar e aprender.

Na esteira de uma fabulação possível, *Pensamento do fora - revisitado* (2022) floresce a cada leitura, a cada incômodo, a cada encontro. Seus frutos seriam gestados como inquietudes. As sessenta placas estão à frente dos visitantes, mas também atrás e dos lados, ou seja, somos cercados por elas, não há como não enfrentá-las nos indicando que a mudança dos modos de pensar já seriam realidade. Em consonância com a poesia de Valter Hugo Mãe (2019, p. 31), “A força do pensamento haverá de criar coisas incríveis, científicas, intuitivas, maravilhosas, profundas, necessárias, movedoras, salvadoras, deslumbrantes ou amigas. Pensar é como fazer. Quem só faz e não pensa só faz uma parte”.

Ainda sobre essa paridade ecológica e artística, e usufruindo das infinitudes paradigmáticas que permite às fabulações, pode-se compreender a instalação de Dardot como uma planta que germina dentro das pessoas o pensamento decolonial. A plantação de placas com citações literárias sob viés epistemológico plural, fabula uma plantação de pensamento. Pretensiosamente, a artista provoca nos sujeitos uma mudança de pensamento sobre si mesmos e do espaço no qual estão inseridos. Os visitantes são incentivados a buscarem os autores(as) quando leem as citações literárias nas placas metalizadas consultando os quarenta e seis livros disponibilizados em um carrinho metalizado e também na cor verde escuro - igual a das placas - com o nome do trabalho plotado também na cor branca. O carrinho mede 36,50 centímetros de profundidade, 42 centímetros de largura, tem 86 centímetros de altura e fica resguardado em um espaço coberto do Parque Cultural.



Fig. 14- Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro do carrinho com livros no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 14:25.



Fig. 15- Pensamento do Fora (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro do carrinho com livros no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:28.

O trabalho *Pensamento do Fora – revisitado* (2022) insurge e reivindica seu lugar nas lógicas de pensamento ao evocar perspectivas de deslocamento (físico e mental). Assim, desvela-se os esquemas do saber universalizante ao atravessar os sujeitos pelo pensamento decolonial rompendo com a regulação aos corpos quiçá impedidos e, agora diante da obra, impelidos cognitivamente e perceptivamente a serem e a interagirem. Nesse sentido, fabula-se a esta obra de arte contemporânea, sujeito desta pesquisa, o convite a nos ensinar algo.



Fig. 16 - *Pensamento do Fora* (revisitado). Marilá Dardot (2022). Registro de placas no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 14:45.

Como que uma obra de arte contemporânea, ou seja, um objeto matérico ou imatérico, pode ensinar algo? Como uma obra de arte que não vê, não ouve, não fala e não sente - como um ser humano -, pode ensinar, educar e possuir linguagem? É o sujeito que complexifica a obra de arte, ou é a obra que complexifica o sujeito?

Os questionamentos fabulativos podem transmutar concepções do crível para o incrível, e pode ferir ou distorcer o raciocínio religioso e científico do legado colonialista. A instalação de Dardot pode contribuir para uma transformação de mentalidades cimentadas em paradigmas coloniais. Assim sendo, Martins (2021, p. 34-35) compreende o quanto que sob esses paradigmas, os dominadores tentaram apagar os saberes dos povos subjugados no período da colonização. Legitimaram a escrita alfabética criada por eles, como única forma de conhecimento e, dessa forma, a usaram como “veículo instrumental de ostracismo [que] segregava e estigmatizava” outras epistemes. Nesse entendimento, Martins (2021, p. 34) afirma:

O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber.

Outra questão que o trabalho de Dardot pode contribuir está em impulsionar uma percepção mais sensível. A perceptividade pode influenciar uma mudança de pensamento e convidar a interrogar o tempo e as verdades absolutas. A instalação *Pensamento do fora - revisitado* (2022) pode convidar os sujeitos a fazer esses questionamentos e a auscultar mais atentamente o entorno, a natureza. Leda Maria Martins (2021) observa que nos modos de se expressar, manifesta-se a *cosmoperceptividade* constituindo assim os sujeitos.

Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade; enfim, em tudo que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam (Martins, L., 2021, p. 21-22).

Assim, acredita-se que, não só o trabalho *Pensamento do fora - revisitado* (2022), como outras obras de arte contemporânea, podem expandir mentalidades. Pode criar condições de fabulação; de imaginação, de especulação; de formação; e portanto, de pensamento. Um trabalho artístico contemporâneo se presentifica, quando o sujeito se relaciona e o interroga. Uma obra de arte pode ser um princípio medular de conhecimento. Pode ser inter e intrasubjetiva, pode ser transdisciplinar, pois atravessa a subjetividade dos sujeitos e os campos da vida cotidiana. “[...] assim, arte e vida ficam amalgamadas” (Iavelberg, 2024, p. 7).

A transversalidade da arte contemporânea com as pessoas e o meio (Martins, I., 2020), intermedia os sentidos, ensina a pensar, e desse modo, germina e matura epistemologia. Assim, conceber uma práxis educativa/formativa de arte é mergulhar em todas essas questões analisadas. Desde um pensamento decolonial, passando pelas especificidades da arte contemporânea, atravessando as relações com linguagem, discurso e imagem, fabulando as possibilidades epistemológicas abrigadas por uma produção artística contemporânea.

A seguir, será desenvolvida uma análise interpretativa com a obra *Voar doce lar* (2022) de Rick Rodrigues e Luccas Martins. Para isso, buscou-se um embasamento filosófico para entender como os sujeitos contemporâneos, isto é, esse sujeito que reflete a complexidade do meio a qual está inserido e a constituição de vínculos com outros sujeitos. Logo, referente a isso, utilizou-se Byung-Chul Han (2015, 2022a, 2022b) para o escopo teórico. Desse modo, partindo da concepção do filósofo, analisa-se a instalação *Voar doce lar* (2022). Por fim, depois do exercício interpretativo, fabula-se um pensamento epistemológico e metodológico embasado nas percepções do tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021).

4. Voar aninhado em pensamentos fabulares

“Vivenciar é uma forma de ser”. Han, 2022a, p. 31

Neste capítulo, para uma melhor compreensão sobre os sujeitos na contemporaneidade, explica-se sobre uma sociedade do cansaço, do desempenho e da produtividade, como compreendido por Han (2015), relacionando-se assim, com a obra de arte contemporânea *Voar doce lar* (2022) de Rick Rodrigues e Luccas Martins exposta no Parque Cultural Casa do Governador em Vila Velha (ES) e sua conexão com epistemes decoloniais devido seu estreitamento com a natureza.

Portanto, parte-se do entendimento de que uma obra de arte pode germinar nos sujeitos um pensamento reflexivo a respeito da vida e do meio a sua volta; pode também propiciar uma imersão a ponto de fazê-los desconectar e se conectar com que lhes fazem bem estimulando a sensibilidade cognitiva e perceptiva dos sujeitos; e pode instigar questionamentos fabulares que amadurecem pensamentos e buscam uma consciência cosmoperceptiva indígena e afroreferente que se estendem, ou não, em lógicas de participação social, e perspectivas formativas, considerando as possibilidades de mudanças advindas do pensamento analítico proposto por Han (2015).

Assim, a fim de esmiuçar a relação que existe entre arte e o sujeito na contemporaneidade, Han (2015) analisa, sob uma perspectiva patológica, que os sujeitos vivem sob um sistema adoecedor neurológico - psicológico e emocional. Para afastar todo tipo de negatividade ou tribulação, os sujeitos adotam uma ação imunológica, que de certa maneira é uma postura de negação.

Nesse sentido, o dispositivo imunológico²⁸ se associou no âmbito social. A técnica imunológica dos sujeitos equivale ao comportamento de se resguardar e de se proteger. Contudo em uma temporalidade contemporânea, de fadiga e intolerância social, essa técnica de autoproteção passa a ser de isolamento, silenciamento, omissão, negligência e até de eliminação. Portanto, os discursos sociais e biológicos se atravessam, e assim, um influencia o outro mutuamente.

²⁸ Palavra de conotação científica definida como ação de ataque e defesa do organismo usada no campo biológico.

[...] Pela defesa, afasta-se tudo que é estranho. O objeto da defesa imunológica é a estranheza como tal. Mesmo que o estranho não tenha nenhuma intenção hostil, mesmo que ele não represente nenhum perigo, é eliminado em virtude de sua alteridade. Nesses últimos tempos, têm surgido diversos discursos sociais que se servem nitidamente de modelos explicativos imunológicos. (Han, 2015, p. 8-9).

A “diferença pós-imunológica” designada por Han (2015), isto é, o conceito de comportamento defensivo dos sujeitos, repele aquela pessoa que é estranha por ser negativa ou realista, vista assim como destrutiva à realidade ideal, imaginada, a fim de um menor sofrimento psíquico e emocional.



Fig. 17 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 16:05.

Nesse circuito de adoecimentos neuronais na temporalidade contemporânea, é preciso negar estar preocupado com algo. Logo, ser negativo ou ser realista significa ser estraga-prazeres. Assim, populariza-se em ser imune à realidade, pois esta pode causar depressão. O sujeito que nega a negatividade que está ao seu redor, visa não apenas a prevenção, mas também a imunorreação. Dessa forma, o sujeito avesso a qualquer realidade catalisadora de dano ao seu estado psíquico e emocional, apresenta a intencionalidade de encobrir ao que não lhe é conveniente, portanto, sob essa perspectiva de negação, revela-se a “dialética da positividade”, a fim de sustentar seu bem-estar (Han, 2015, p. 14).

Em tempos de carestia, a preocupação está voltada para a absorção e assimilação. Em épocas de superabundância, o problema volta-se mais para a rejeição e expulsão. A comunicação generalizada e a superinformação ameaçam todas as forças humanas de defesa (Han, 2015, p. 15).

Em seguimento ao pensamento de Han (2015), estabelecer a defesa imunológica ao que é estranho e negativo faz sentido na lógica neocolonial. O filósofo analisa que a “violência da positividade” abnega a imunorreação, isto é, renuncia técnicas de defesa, por não presumir nenhuma inconveniência. Dessa forma, acarreta na superprodução, superdesempenho e supercomunicação nos contextos inter-relacionais contemporâneos, admitindo uma “sociedade permissiva e pacificada”, da mesma forma que também admite os sentimentos de depressão e de fracasso (Han, 2015 p. 19).

A falta de uma consciência crítica e cosmoperceptiva nos sujeitos, que refreie a massificação do positivo que se propaga como uma tática política e econômica de manipulação psíquica e emocional, engendra a exaustão individual e a saturação social. Além do mais, o falso entendimento de “poder ilimitado” vinculado ao caráter de positividade, denota uma sociedade mais preocupada com o desempenho e a produção, do que com a saúde e segurança, com a finalidade de garantir acesso e lucro. Han (2015, p. 23) chama de “sociedade de desempenho”, antes de chamá-la de “sociedade do cansaço” (nome do livro), essa nova forma de comportamento que se esquematiza na sociedade do século XXI, diferenciando-se da “sociedade disciplinar” do século XX conhecida como sociedade da obediência e do controle - termos relativos à coerção e, portanto, à negatividade.

Sobre essa questão, o que os sujeitos de desempenho não se aperceberam foi que a produtividade, por mais vantajosa e lucrativa que pareça, é intencionada pela técnica disciplinar a serviço do controle e do afastamento do pensamento crítico. Logo, aquele conceito de poder da sociedade da obediência continua, mas de forma omitida ou implícita. Assim, perante um imperativo de dever/obedecer, controla-se os sujeitos a partir das lógicas de autocobrança e autorresponsabilização. Portanto, na ordem do desempenho, os sujeitos pressionam a si mesmos, levando ao esgotamento do cansaço, e em seguida, à depressão. Assim sendo, Han (2015, p. 25-26) afirma que “A positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever [...]. O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência”. Aí mora a perversidade desse sistema explorador que acentua desigualdades sociais.

Na sociedade de desempenho, a liberdade é paradoxal, pois é estipulado que as pessoas tenham liberdade na mesma medida em que se autorresponsabilizem pelas suas próprias escolhas. Dessa forma, subentende-se que o sentimento de liberdade é uma sensação. Nesse sentido, o conceito de liberdade de um sistema político e econômico sob a lógica capitalista e neoliberal deturpa o significado de ser livre e explora os sujeitos atribuindo a responsabilidade do fracasso à eles, em vez de responsabilizar o contexto institucional nocivo e desfavorável de desempenho e produção, gera-se assim adoecimento psíquicos e emocionais (Han, 2015, p. 29-30).

Esse entendimento de liberdade coercitiva também denota uma outra característica da sociedade de desempenho convencida de que exercer várias funções ao mesmo tempo pressupõe uma destreza, dedicação, maior produtividade e, porventura, lucro. Han (2015, p. 31) constata que ser “multitarefa” não é sinônimo de progresso, na verdade o sujeito retrocede em tentar ser multitarefa, já que se equipara aos animais que precisavam ser atentos, em vários afazeres ao mesmo tempo, por uma estratégia de sobrevivência na vida selvagem. Diante dessa perspectiva, será que os sujeitos deste tempo presente, preocupados em viver uma vida bem-sucedida, na realidade não estão vivendo, mas apenas sobrevivendo?

A análise até aqui, fomenta em perguntar: Como seria a relação do sujeito consciente de tudo isso analisado por Han (2015) com a obra *Voar doce lar*

(2022)? Da mesma forma que se questiona, como se daria essa relação entre sujeito e obra sem as noções das lógicas sistêmicas neoliberais e neolocoliais ?



Fig. 18 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 15:23.

Desse modo, a provocação que produções artísticas contemporâneas, em especial aquelas que dialogam, ou evocam, com as pautas sociais da circularidade histórica, podem estimular, podem surgir como manifestações reflexivas disruptivas e de mudança de mentalidade pessoal, quem sabe até social. Paiva (2022, p. 17) contribui nesse entendimento ao questionar: “Qual é o poder de transformação social da arte?”.

Essas manifestações reflexivas podem romper com a linearidade temporal de concepção ocidental e podem fomentar uma transformação social do modo de pensar e de viver. Nesse aspecto de algumas obras de arte, vista como não só ampliadora, mas questionadora de pensamento, percebe-se como estas se relacionam ao estado de prazer, e portanto, também de ócio dos sujeitos, uma

vez que o ócio está atrelado a inatividade, ao descanso, a folga, a pausa do intenso fluxo laboral.

Por que as instituições ultra conservadoras capitalistas que defendem o sistema-mundo produtivista afrontam, desrespeitam, volta e meia atacam tanto as produções artísticas contemporâneas que impulsionam o prazer e o ócio dos sujeitos na contemporaneidade? E tentam dar um caráter utilitário e rentável para a arte? Assim como Krenak (2020a) pensa sobre a vida não ser útil, acredita-se aqui que não se aconselha reduzir a arte contemporânea a uma concepção utilitária e rentável. O ideal seria também não precisar barganhar a subsistência e permanência da arte em um sistema-mundo que não a valoriza. Assim, acredita-se que a arte contemporânea pode ser “inútil”, ou melhor, não precisa ser útil, na medida que não precisa se moldar em uma perspectiva neoliberal de produtividade e de lucro.

Em contrapartida, sabe-se que os insultos desqualificadores em relação às artes contemporâneas, que desprezam sua utilidade, ou então, sua inutilidade, parte-se da compreensão de que esta arte, quando disruptiva, fomenta a liberdade de pensamento e instiga uma transformação social que comparado à outras manifestações culturais não conseguem incitar na mesma medida. Logo, quando rompedoras, as manifestações e produções artísticas contemporâneas podem ser descaminhos aos paradigmas capitalistas e colonialistas, estas, como analisadas por Han (2015), como adoecedoras psíquica e emocionalmente. A arte contemporânea pode colaborar para o pensamento do dissenso e portanto, para o pensamento decolonial. Para Paiva (2022, p. 49), o pensamento

[...] decolonial reforça a ideia de que as artes fazem parte de uma mudança estrutural; são ferramentas imprescindíveis contra a opressão social promovida pelo paradigma capitalista [...]. Portanto, a chave epistemológica do decolonialismo contribui com a ideia (também debatida pela sociologia e pela filosofia) de que as artes se situam em um contexto de lutas por transformação social, podendo contrapor-se ao ideário neoliberal vigente (Paiva, 2022, p. 49).

Nessa dimensão de adoecimento, segundo Han (2015, p. 33) a livre coerção de maximizar o desempenho e a produção gera a “hiperatenção”, isto é, o sujeito hiperfocal em diversas atividades, fontes informativas que dificultam a atenção mais profunda e contemplativa. A mente hiperativa instabiliza o ser e delimita sua própria consciência, e não permite seu próprio recolhimento. Sem pausa, sem intervalo, sem descanso, vive-se na sociedade do cansaço e desempenho com a

demanda exaustiva do trabalho e a cobrança em se ajustar na sociedade, tornando difícil esse “recolhimento contemplativo” (Han, 2015, p. 37). Logo, os sujeitos do século XXI, fadados a ter depressão, não agem, mas paralisam, e seu desempenho e sua produção estarão prejudicados.

Nesse sentido, a pessoa hiperativa fica também hiperneurótica. Por que muitas das atividades humanas na pós-modernidade viram trabalho e as pessoas se tornam hiperativas e hiperneuróticas? Han (2015) afirma que a vida transitória, isto é, acelerada e efêmera de acontecimentos, gera hiperatividade, pois o que não tem longa duração já se torna obsoleto: “[...] a vida finda numa hiperatividade mortal se dela for expulso todo o sentimento contemplativo” (Han, 2015, p. 37). A impermanência do tempo desnuda a vida e o trabalho, dominando-os. Não é o tempo em si que governa a vida das pessoas, mas o viés capitalista acoplado a ele. Se o fluxo do tempo nunca pára, foi porque a lógica de mercado e lucro se apropriou disso.

A arte contemporânea pode superar o tempo. Algumas obras são como arautos do tempo, isto é, que enxergam para além. Superam o tempo do relógio; o tempo linear que só vai pra frente, para o futuro. Leda Maria Martins (2021) discorda que o tempo só segue uma direção. Que segue a lógica linear consecutiva que conduz ao fim; como uma “imersão abismática do sujeito em si mesmo” (Martins, L., 2021, p. 26). O tempo dominado por um sistema socioeconômico, apenas opera para a projeção do fim.

A arte contemporânea, quando campo fomentador de interpretações e de discursos, pode superar esse tempo dominado, na medida em que atribui a ele a espacialidade performática de inscrições orais e corporais dos artistas circunscritos na temporalidade contemporânea. Na arte, pode-se apropriar o tempo expandindo, ou melhor anelando, as reflexões de linearidade. Portanto, o tempo pode ser espiral e reversível. Pode ser a dança transgressora da ideia ocidental de progressão. Pode ser também uma cinestesia, quando se projeta movimentos sensoriais e perceptivos. Sob uma episteme afroreferente e indígena. O tempo é ancestral.

A perspectiva extemporânea de algumas produções de arte contemporânea, isto é, obras que desafiam a lógica da sequencialidade e da linearidade temporal advindos da concepção ocidental - de antes, agora e depois, de flecha que segue

apenas para uma direção, o futuro -, deslimita a “percepção empírica do tempo” (Martins, L., 2021, p. 29) e liberta o raciocínio epistemológico e metodológico dos modos cristalizados de pensar, entender e ensinar arte. Perante uma vertente linear irreversível de compreender o tempo, a história da arte se finda a uma narrativa hegemônica disseminada espoliando todas as outras historicamente apagadas; finda-se também em progressões vanguardistas e convencidas de que a sucessividade projeta evolução. Perante a uma vertente acrítica de tempo e cooptada em produtividade e desempenho, finda-se nas buscas de resultados e rentabilidade. Assim, a experiência e os processos essenciais para construir pensamento crítico, sofrem desvalia; gera-se declínio psíquico e emotivo.



Fig. 19 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 15:24.

Uma concepção de temporalidade ancestral convida a viver em múltiplos tempos. A ancestralidade, na perspectiva africana, é “dínamo do universo” (Martins, L., 2021, p. 63). É uma cooptação longeva e efêmera, do constante ou do impermanente, da teórica e da prática. É a expansão do conhecimento sob lentes epistemológicas e educativas/formativas.

Quando se vê do presente, o passado foi aninhado, pois virou casa dos antepassados. Mas quando o tempo é grávido de ancestralidade, os ancestrais vivem em uma dimensão transcendente. Eles se presentificam indo e vindo entre tempos já passados e ainda passantes. Nas narrativas afrocentradas, a transmissão dos conhecimentos passados por vias orais e corporais ligadas às questões das sabenças ancestrais, são filosóficas e ensinam a aprender as relações que os sujeitos estabelecem com o meio, com a natureza, e portanto, com a própria existência humana (Martins, L., 2021).

A desnarrativização longeva de perspectivas neoliberais, ou seja, a sensação de dias mais efêmeros, pode desencadear nos sujeitos diferentes comportamentos (e até transtornos). Como por exemplo, a necessidade de aparentar um bem-estar; ou de reagir histericamente em relação às coisas; ou desenvolver um sentimento de vazio, sentindo carência do próprio ser, levando à depressão. Ou seja, na sociedade do cansaço e desempenho, as pessoas não são livres, e é gerado novas formas de coerção ao tempo de lazer levando os sujeitos ao estado de adoecimento. A liberdade e o desfrute de um bem-viver é algo restrito para poucos, como também, a possibilidade de ir, de vir, de agir, de pensar e de existir. Han (2015, p. 48) analisa que dentre as funções e direitos desse pequeno círculo privilegiado de pessoas “[...] o pensamento seria a mais ativa atividade, superando todas as outras atividades [...]”. Análogo a isso, seguindo a proposta de pesquisa desta dissertação, uma obra de arte que germina e matura epistemologia poderia portanto sobrelevar o pensamento reflexivo e do dissenso nos sujeitos.

Um pensamento ativo, crítico e propositivo são elementos-chave para saber interpretar a realidade contemporânea que condiciona os sujeitos à livre coerção de maximizar o trabalho ininterrupto e, portanto, adoecedor, como supramencionado. Han (2015, p. 53) compreende a necessidade de hesitar às vezes, para que se dê conta para onde está sendo levado, “Hoje, vivemos num mundo muito pobre de interrupções, pobre de entremeios e tempos intermédios”.

Há quem diga que hesitar seja sinal de fraqueza, mas as pessoas não são como engrenagem de máquinas que não podem parar. No sistema da mecânica não há pausas/interrupções. Mas é a pausa, a interrupção - recurso intrínseco ao corpo humano e por este mesmo requerido nos momentos de fadiga ou agitação excessiva -, que permite um olhar interpretativo, reflexivo e questionador.

Há diversos tipos de atividades. A atividade que segue a estupidez da mecânica é pobre em interrupções. A máquina não pode fazer pausas. Apesar de todo o seu desempenho computacional, o computador é burro, na medida em que lhe falta a capacidade para hesitar. (Han, 2015, p. 53-54).

Quando produções artísticas contemporâneas convidam a uma pausa contemplativa da atualidade, instiga o sujeito a interromper um estado de espírito e uma linha de pensamento para questionar e introduzir outras narrativas. Mas a positividade tóxica, isto é, o excesso de positividade e a negação de qualquer negatividade e alteridade, como analisado por Han (2015), gerada pela maximização do desempenho, não concede espaço para interromper um estado e iniciar um estado pensativo, pelo contrário “A positivação do mundo faz surgir novas formas de violência” (Han, 2015, p. 19) e elas são iminentes ao sistema-mundo neoliberal.



Fig. 20 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 23 de maio de 2024 às 16:01.

A sociedade do desempenho, inserida neste contexto neoliberal - isto é, um sistema sócio econômico que apresenta um discurso moral e psicológico utilizados para silenciar/velar ações sociais e econômicas, distorcendo a perspectiva sobre coletividade -, é influenciada na gestão psíquica de produção de padrões de conduta e de sofrimento; como para a redução de liberdade (Safatle, Junior e Dunker, 2023). Em consonância a essa reflexão, a sociedade do desempenho e cansaço passa a ser também a “sociedade do doping”, devido ao modo que os sujeitos tentam fugir dessa realidade adoecedora (Han, 2015, p. 69).

Correlacionado a concepção, Krenak (2020a) analisa que os sujeitos estão viciados na sensação, ou melhor na ilusão, de dar permanência à própria existência. No conceito de uma fotografia, por exemplo, prende-se o tempo, ou seja, um momento fica registrado e estagnado em uma foto. Mas essa dinâmica de redes sociais e looping infinitos de vídeos e imagens, é o mais novo artifício da modernidade de prender o tempo das pessoas, no caso, prende-se também toda a energia do corpo e da mente. Os sujeitos inseridos nesta realidade imagética da internet, esquecem-se que a vida não é um carrossel infinito no “hiperespaço”²⁹ ou na “infosfera”.³⁰ Na verdade, é uma droga que dopa as pessoas e elas ficam anestesiadas por horas presas nesse num looping insaciável que, muitas vezes, não buscam nada, apenas ficam absortos da realidade. Dessa forma, Krenak (2020a, p. 17-18) afirma: “Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectamos do organismo vivo da Terra”. Consonante ao pensamento de Krenak (2020a), Han (2022b, p. 9) ressalta:

A digitalização descoisifica e desencorpora o mundo. Ela também elimina as memórias. Em vez de investigar memórias, nós armazenamos grandes quantidades de dados. [...] Informações falseiam eventos. Elas vivem do estímulo da surpresa. Mas o estímulo não dura muito tempo. Surge rapidamente uma necessidade de novos estímulos. Acostumamo-nos a perceber a realidade em termos de estímulos, em termos de surpresas. Como caçadores de informação, nos tornamos cegos a coisas silenciosas, discretas [...].

A pessoa sob o efeito de dope, se transforma em uma máquina de desempenho que é ao mesmo tempo permissiva e pacificada ao modo de se autoexplorar e

²⁹ Ver pág. 23 do livro “Hiper-culturalidade - cultura e globalização” (2019) de Byung-Chul Han.

³⁰ Ver pág. 16 do livro “Não-coisas: Reviravolta do mundo da vida” (2022) de Byung-Chul Han. Segundo Han (2022b), a infosfera, para um breve entendimento, refere-se ao mundo dominado por informações. “Ficamos totalmente intoxicados com a comunicação. [...] nos tornamos infomaníacos” (Han, 2022b, p. 14).

autorresponsabilizar por isso. Esse sistema, além do mais, individualiza os sujeitos a olharem apenas para o próprio cansaço e não olham para o cansaço do outro. A respeito disso, Han (2015, p. 71) afirma que: “O cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando”. Mas o cansaço necessário para todas as pessoas é suspenso por “uma individualização egológica” (2015, p. 77), e confirma uma consciência coletiva desgastada pela violência psíquica imanente do sistema capitalista. Por fim, o “tempo intermediário”, é intervalo necessário para conceder o descanso, permitir o cansaço, pode ajudar a olhar para si mesmo. Na adoção ao autocuidado, o cuidado ao próximo é uma dedução consequente (Han, 2015, p. 77).

Nesse entendimento, o artista Camnitzer quando entrevistado por Leyton, Martinez e Sanches (2018b) considera a arte um espaço aberto para se compreender as coisas. Dessa forma, a esse espaço concedido pela arte, convida-se os sujeitos da contemporaneidade a se conscientizarem coletivamente. Assim como concebido por Krenak (2020a) a consciência coletiva denota uma sabedoria e empatia não só com as outras pessoas, mas com o planeta, além de demandar de uma pensamento crítico para romper com as lógicas do neoliberalismo que sustentam a produção do sofrimento psíquico. Nessa dimensão, soma-se ainda o raciocínio de Paiva (2022, p. 12), ao dizer: “Pensar criticamente é tarefa coletiva”.

[...] é impossível falar de uma ecologia no singular”. Ferry, 2009, p. 29.

Agora troque a palavra ecologia por educação na frase acima.

Exercício fabulado pela autora desta dissertação no dia 09 de janeiro de 2024 para exemplificar criativamente o assunto anterior abordado.

Diante da sociedade do cansaço e desempenho pesquisado por Han (2015), pergunta-se: quando os sujeitos poderiam frear o movimento acelerado do tempo contemporâneo? Como os sujeitos poderiam transformar a concepção ego-lógica para uma concepção eco-lógica de ser, ou seja, de cuidado e defesa entre os sujeitos e o meio os cerca? Como transgredir a ideia imposta por um sistema econômico, do tempo como uma flecha de direção linear? Até aqui, diante de todo pensamento desenvolvido, atreve-se em dizer que a arte contemporânea não responderá essas perguntas. Corrobora-se a Han (2022a, p. 105) quando diz: “Um caráter de enigma caracteriza a arte [...]”. O intuito é fabular nas análises

interpretativas permitidas pelos âmbitos artísticos e formativos, contribuindo-se ao entendimento desse sistema-mundo e do sujeito contemporâneo.

4.1 Ambiências sonoras que projetam coexistências e re-existências

“A quietude é cerimônia do pensamento mas logo é fundamental bulir. Fazer qualquer coisa”. Mãe, 2019, p. 21

A arte contemporânea, fruto do presente histórico, pode ser justamente o antídoto que afrente esse meio ininterrupto de produtividade e provações; de individualização e isolamento; de letargia e procrastinação; de interrupção e autoculpabilização; e de exaustão e aceleração mental e corporal. Sob uma concepção de tempo espiralar, uma obra de arte contemporânea pode fabular uma tempografia de ritornelos,³¹ de volteios rítmicos no espaço, performada por corpografias e sonoridades epistemológicas. Isto é, a forma de grafar um saber nas performatividades gestuais, sonoras, entre outras formas, são em si uma epistemologia (Martins, 2021). Quando uma obra de arte contemporânea, interpretada em concepções afroreferentes, surfa-se nas espirais do tempo e apoia-se nas perspectivas ontológicas dissonantes da lógica neoliberal e neocolonial podendo emaranhar nas práticas e perspectivas educativas/formativas de arte.

O sentido de viver em sociedade está associado ao sentido de viver experiências entre pessoas e com o entorno, precisamente, com a natureza. Para um bem-viver, de modo geral, seria preciso de vários tempos, entre eles, um tempo para se trabalhar, um tempo para se socializar, um tempo de desfrutar e um tempo de se recolher. A instalação *Voar doce lar* (2022) do artista Rick Rodrigues e do produtor musical Luccas Martins convida o público a experimentar, quem sabe, desfrutar, um tempo intermediário da vida corrida, barulhenta, estressante da cidade, ao caminhar no conjunto de casinhas de passarinhos feitas de madeira da instalação acima citada.

³¹ Ritornelo é uma marcação ou sinal com dois pontos diante uma linha vertical, usado para delimitar um trecho musical em uma partitura e indica a quantidade de vezes que o trecho será repetido.

Cada casinha apresenta 20 centímetros de comprimento, 20 centímetros de largura e 27 centímetros de altura e tocam uma melodia suave ao passar por algumas delas, devido a um sensor de movimento. Ainda sobre as casinhas, cada uma apresenta como suporte um tronco de madeira e variam de tamanho; afastam-se, no máximo, 1 metro e 50 centímetros da grama, oportunizando uma aproximação do campo de visão das pessoas. A altura mais baixa de algumas casinhas torna acessível até para as crianças desfrutarem e refletirem sobre a proposta desta instalação no Parque.



Fig. 21 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2022 às 16:05.

As cinquenta e nove casinhas de passarinhos convocam, a partir da composição harmoniosa, à imersão sonora que convida a estabilidade dos olhos, o descanso dos ouvidos, e o silêncio da boca. Os sujeitos, ao ativar tal instalação, podem ser convocados ao próprio pensamento e/ou recolhimento e, por sua vez, delimita a influência do contexto adoecedor físico e psicológico imanente da urbanização por vezes dessemantizada do trabalho, ou da aceleração dos tempos. A melodia calmante é produzida pelo instrumento de percussão musical, *handpan*, composto de duas chapas metálicas abauladas (arredondadas) coladas pelas bordas contendo o interior oco (assume um formato de uma concha), podendo ser assimilado a um tambor de mãos. A música foi idealizada a partir do canto de dez das cinquenta e nove espécies de pássaros que coabitam o jardim gramado do Parque Cultural da Casa do Governador, registradas para essa instalação, e é tocada por uma caixinha de som acoplada dentro de algumas casinhas sensibilizadas ao movimento em sua abertura.



Fig. 22 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 16:07.

A obra *Voar doce lar* (2022) é um múltiplo, isto é, apresenta o mesmo objeto multiplicado, e apresenta uma plaquinha em cada casinha informando o nome e a espécie da ave conhecida no local. Os visitantes costumam ouvir todas as melodias emitidas nas casinhas e buscam a melodia que mais se identifica. Buscam também saber todos os nomes e as espécies dos pássaros que o artista colocou nas plaquinhas e saber se conseguem identificá-las seja em sítios mentais pela memória seja pesquisando em sítios virtuais pela internet.

O contato com a natureza e com uma ambiência sonora - seja musical ou silente - transpassam o sujeito contemporâneo. Nesse sentido, fabula-se perguntas: como uma humanidade esvaída e adoecida por consequência do desempenho e da produtividade, como descrita por Han (2015), estabelece uma relação com a instalação artística de Rodrigues e Martins? São os sujeitos que atravessam a natureza, ou é a natureza que os atravessa? Não é possível sequer saber a pertinência de tal questão, aqui, a busca é pela fabulação de perspectivas de vivências rompedoras de lógicas consonantes de mercado. E como essas podem ser abrigadas em um pensamento metodológico. Sobre uma aproximação dos seres humanos com a natureza, Krenak (2020a, p. 99 -100) observa que

Na floresta não há essa substituição da vida, ela flui, e você, no fluxo, sente a sua pressão. Isso que chamam de natureza deveria ser a interação do nosso corpo com o entorno, em que a gente soubesse de onde vem o que comemos, para onde vai o ar que expiramos. Para além da ideia de 'eu sou a natureza', a consciência de estar vivo deveria nos atravessar de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento, as nuvens são nosso espelho na vida. Eu tenho uma alegria muito grande de experimentar essa sensação e fico procurando comunicá-la, mas também respeito o fato de que cada um tem a sua passagem por este mundo.

A conexão estabelecida com a natureza retorna a consciência ecológica e desassocia da "individualização egológica" (Han, 2015, 77).³² A ressurgência consciente, recuperada por causa da natureza, ensina que quando a cabeça está instável, significa ser hora de recolher-se. Nesse sentido, sem uma interrupção na rotina do ofício, o corpo perambula robotizado e facilmente manipulado, sendo assim, o sujeito não se manifesta à ruptura auto-explorável. Interessa ao campo da arte o sujeito e suas correlações e entendimentos a respeito do mundo, a fim de complexificar pensamentos que podem vir a ser decoloniais, para tal, requer

³² Termo utilizado por Han para dizer como o repouso necessário interrompe a "individualização egológica", como já mencionado no texto na página 96.

uma mente não hiperativa. Análogo a essa ideia, Krenak (2020b, p. 26-27) afirma que

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocá-los a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.

Compondo a reflexão de Krenak (2020b), há uma outra conotação sobre “ausência” pensado por Martins (2024) e que pode integrar a análise sobre a obra *Voar doce Lar* (2022). Em um evento promovido pelo Itaú Cultural³³ em junho de 2024, Leda Maria Martins traz uma concepção de ausência além daquela sobre afastamento da vida e de sujeito perdido em si mesmo, ela acrescenta ao significado de ausência um estado de ser, o recolhimento, e um espaço para ser e se ter algo, a territorialidade. A poeta fomenta poeticamente a ausência como rito de passagem na vida. “Todos nós já passamos por isso, de estar ausente e de querer estar ausente” (Martins, L., 2024, 23:30).³⁴

O estado de ausência fomenta o recolhimento e o silêncio no sujeito. O silêncio é experimentar a própria existência, como aponta Krenak (2020b, p. 112): “[...] experimentar uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário da vida, cria um lugar de silêncio interior”. Portanto, a ausência presentifica um próprio estado, um espaço e um tempo, ou ainda, muitos estados e tempos. O silêncio, como um elemento demarcativo, pode fomentar justamente a presença do objeto de arte ou do sujeito no ambiente. A ausência que pode abrigar solidão, também pode dar ambiência para o recolhimento. Logo, o silêncio abriga e territorializa sentimentos.

³³ Evento “Ocupação aberta” que faz parte de um projeto para homenagear pessoas importantes ligadas a atividades culturais, artísticas e literárias, do território brasileiro. Para a conversa com Leda Maria Martins, as dramaturgas e atrizes, Telma Fernandes e Lucelia Sergio Conceição integraram a roda nesse encontro. O evento foi gratuito e presencial, com transmissão ao vivo, que contou com interpretação em Libras e ocorreu no dia 19 de junho de 2024 às 19 horas em São Paulo, com duração aproximadamente de 2 horas. A gravação está disponibilizada no youtube com o link: <https://www.youtube.com/live/NEWCJe4eEA0> (acessado no dia 27 de julho de 2024 às 10:00).

³⁴ Pensou-se em colocar o tempo (contado em horas, minutos e segundos) do momento em que a citação foi retirada da gravação para que os interessados possam buscar no vídeo disponível no *Youtube* depois. O tempo de cada citação estará informado ao longo do texto dissertativo (em referência a essa transmissão ao vivo e gravada).

Desse modo, o silêncio fermenta no recolhimento e o recolhimento fermenta no silêncio. Cresce, amadurece, se re-define, se re-significa e se transforma.

Uma reflexão que se pode enveredar sobre o tempo de se recolher, de estar ausente, relaciona com a concepção de memória. Logo, viver alude dar espaço à memória. Essa que não dá permissão, mas se adentra preenchendo o espaço. Como se antes faltasse algo, mas se torna perceptível a sua necessidade depois de lembrada. A memória quando resgatada, é o elemento à continuidade. Se o futuro é um horizonte de prospecções, não existe sem memória, e portanto, sem passado. A memória vive nos tempos. Só se recorda (antevê) e se projeta (prevê) algo a partir do que já experienciou e viveu. Leda Martins (2024, 43:23) afirma: “A memória nos leva a construir o passado, mas traz consigo também, o futuro [...]. A lembrança é uma coisa que rompe. Não é você que vai até ela. Ela que vem até você.”



Fig. 23 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 16:07.

Ainda nesta dimensão, Leda Martins (2024, 46:51) também vai refletir que memória pode ser um “hiato no vazio”, isto quer dizer, uma interrupção ou uma lacuna na linha histórica de acontecimentos legitimados pelas lógicas da colonialidade. Porque a lembrança de uma memória não é absoluta. Nas histórias dos povos subjugados “a memória é sempre vazia [...] porque ela é dita do ponto de vista do outro, a perspectiva do outro” (Martins, L., 2024, 48:13). A memória apagada desses povos indígenas, africanos, afro-brasileiros, afro-americanos por exemplo, faz parte da incompletude das lembranças. Assim como também, faz parte da incompletude do esquecimento, pois “[...] nunca se consegue apagar completamente, nem esquecer” (Martins, L., 2024, 45:17).

No trabalho *Voar doce lar* (2022), a concepção de memória é recuperada quando o artista e o produtor musical trazem ao primeiro plano o ser vivo que já habitava aquele espaço antes da entrada dos visitantes. Logo, a proposta que se traz de construir um habitat de passarinhos para as espécies que lá habitavam, pode conotar para os sujeitos a ideia de construir o próprio habitat, trazendo essa sensação de tranquilidade e de refúgio que a natureza ambientaliza. A instalação de Rodrigues e Martins fabula portanto uma produção de memória e prospecta possibilidades de vida, pois recorda que aquele espaço verde do Parque já foi casa dos pássaros sem a integração dos humanos, e agora provoca rememorar nos sujeitos o meio em que habitam e sobre si mesmos, fabulando a possibilidade de coexistência e re-existência das “espécies companheiras”.³⁵

A produção de memória, concebida por Martins (2024), é uma experiência de percepção cósmica e não apenas se equivale ao que se antevê, mas ao que se prevê, portanto a produção de memória é também uma produção de especular, na medida em que se fabula sentidos e significados para a obra, pois esta abriga inimagináveis interpretações e desvia de *roteirizações*. Leda Martins (2024) afirma que “[...] a forma que a arte se manifesta não é para criar fórmulas. [...] o artista não tem domínio” (Martins, L., 2024, 28:46). Isto é, uma manifestação artística evoca mais perguntas do que encontra respostas e o artista não controla a recepção, quer dizer, o modo como a arte e suas derivações poéticas chegam no público. Portanto, suas interpretações não cessam. O objeto de arte ganha a sua asa própria. A obra *Voar doce lar* (2022) apresenta características estéticas,

³⁵ Sobre espécies companheiras, ver mais em Donna Haraway em “O manifesto das espécies companheiras”.

pois resgata a sensibilidade humana e evoca as habilidades de perceber e compreender sensações e sentidos que atravessam o corpo.

Ainda interpretando, fabulando proposições, sentidos e significados, na instalação *Voar doce lar* (2022), a composição instrumental que é tocada apenas quando se tem algum movimento que o sensor consiga captar, questiona-se sem a intenção de responder, mas de fomentar mais pensamentos: os pássaros ficariam incomodados com a melodia? Ou será que já estariam acostumados com outros barulhos do meio urbano como sirenes, motor de veículos e de máquinas? É possível se acostumar com a poluição sonora? Se o barulho do meio urbano é adoecedor, quanto que uma melodia sonora suave incomodaria os pássaros e as pessoas? A dúvida assenta-se na reflexão.

Para desfecho deste subcapítulo, acredita-se que para conceber uma prática educativa/formativa não precisaria apresentar passo a passo de como ensinar (metodologia) e o quê ensinar (conteúdo). Por isso que nesta pesquisa se defende um **pensamento** metodológico de arte, isto é, abriga práxis educativa/formativa e não, uma metodologia que usa métodos para ensinar arte. Portanto, todo pensamento germinado e maturado aqui pode ser desenvolvido em uma formação ou em um ensino de arte. Não está preso a um receituário, em vez disso, convida os sujeitos interessados nesta temática que a partir de uma análise a respeito da arte e da sua relação dialógica com o espaço sócio-histórico, com a natureza, com o tempo e com o público fermentam as interpretações com as obras de arte circunscrita no tempo presente.

Nesse sentido, entende-se aqui que em uma perspectiva educativa/formativa, pode-se conceber a aquisição de conhecimentos sob análises interpretativas iniciadas pelo pensamento-fabular. Portanto, a *cosmoperceptividade* pode se aproximar da fabulação, pois ambas contribuem para um pensamento epistemológico e uma práxis formativa de arte. Logo, a *cosmoperceptividade*, compreendida como uma concepção decolonial que amplia o entendimento de percepção, convida a coletividade e a fabular as possibilidades de aprender arte; convida a espiralar o tempo em ritmos e em poesias para possibilitar retrações e prospecções de pensar e aprender arte. Essas noções serão desenvolvidas no capítulo a seguir.

5. Quando a arte canta e proclama, seu ritmo entrelaça tempos

As reflexões do tempo como espirais da poeta Leda Maria Martins (2021) podem ser observadas de vários modos e nas práticas da vida cotidiana, nas manifestações artísticas e nas expressões poéticas. Neste capítulo, pretende-se desenvolver um pensamento para uma melhor compreensão do tempo reversivo e aglutinante de temporalidades como denominado por Leda Maria Martins (2021), a fim de amparar os pensamentos fabulares para o próximo capítulo, no qual analisará a obra de Tonil Braz. Assim, pode-se fabular o tempo com as ondas do som. As espirais das ondas do som são como uma composição musical. E portanto, são como a concepção de tempo em espirais. “Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica” (Martins, L., 2021, p. 30).

As composições podem ser vocalizadas ou musicalizadas, improvisadas ou ensaiadas, condensadas ou diluídas, instantâneas ou prolongadas. Os ritmos criam e cativam o som e o movimento rítmico desenha um tempo espiralado. A procedência pendular sonora, vai e volta, pode aglutinar “o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar” (Martins, L., 2021, p. 96). Podem ecoar na reminiscência ancestral, numa sincronia temporal. As composições, os ritmos, se fazem nas sínteses fabulares de pensamento. “A própria sonoridade esculpe no ar suas visualizações” (Martins, L., 2021, p. 128).

O corpo é gradiente de sonoridades que se espalham em ondas espiraladas. E as sonoridades advém das vocalidades, das silabações, de fraseados e fonemas rítmicos, da repetição da fala e da voz replicadas pelos instrumentos de percussão e de toda a ambiência musical que, em ritornelos temporais e temporalizantes, repica estilisticamente os traços culturais e os espalha pelos ares. (Martins, L., 2021, p. 210-211).

Para Martins (2021), as espirais do tempo também podem ser comparadas com poesia. Poesia é tempo, na medida em que, uma composição poética é feita com rimas, os fonemas das palavras são brincados e sua pretensão sonora é subentendida. Posto dessa forma sob um regime de ciclos, isto é, sob uma condução de ir e vir fonético com ritmo melódico - timbre e entonação, duração e andamento -, para Martins (2021), a poesia é tempo rítmico, espiralado.

Logo, Martins (2021) compara o som e a poesia rimada, por exemplo, para auxiliar na compreensão do tempo espiralar. Assim, dissociado de uma episteme ocidental, os pensamentos fabulares, as sonoridades e os eventos naturais da

natureza podem dar escopo ao raciocínio dela. Segundo a poeta ainda, o tempo ocidental é linear, sequencial, progressivo - segue a ideia de prossecução de um tempo-cadeia: antes-agora-depois - e irreversível - que não concebe retrospicções, isto é, não permite voltar; regressar; nem admite os conhecimentos, os saberes, as práticas e as tecnologias ancestrais. O tempo linear justifica a superioridade de alguns países do ocidente sobre outros povos como analisado por Pomian (1993, apud Martins, L., 2021, p. 33)

No plano ideológico, a identificação do tempo da história com o tempo linear [...] é uma componente do eurocentrismo. [...] às vezes, mesmo no âmbito europeu, ela justifica a divisão entre os povos que têm uma história e os que dela são privados; justifica o sentimento de superioridade que temos quando voltamos para o passado e o comparamos com o presente [...].

Para Leda Maria Martins (2021) o tempo registrado no movimento de um gesto, na coreografia de uma dança, no ritmo de uma poesia, no timbre de uma voz, - e em outras tempografias corporais e orais - que são observados a partir da cosmopercepção e filosofia de povos subjugados, como os africanos, afrodescendentes e dos povos originários brasileiros, é também uma lógica de raciocínio, conhecimento; são epistemologias. Martins (2021, p. 31-32) afirma:

As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como locus de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem.

Em vista disso, o discurso poético expressado como tempo espiralar consegue transgredir a própria percepção de tempo - da noção e compreensão das sociedades ocidentais - revertendo a concepção de ordem ou de linearidade absoluta. Sobre o discurso poético, de acordo com Bosi (1990), “[...] pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade” (Bosi, 1990, apud Martins, L., 2021, p. 30).

Sob um pensamento-fabular, a essência do poeta e do artista pode ser de ampliar os significados de cada palavra e a imaginação em cada pensamento. O poeta e o artista podem apresentar um discurso pessoal e sugestivo aberto às demais interpretações. A poesia para Martins (2021), assim como o tempo espiralar, são composições de prospecções e retrospicções. O principal tom é a reversibilidade. As rimas e os ritmos são retornáveis, reversíveis, espiralados e encurvados em

sua estrutura interna. São “procedimentos de retorno” (Bosi, 1992, p. 28). Sob o entendimento de Bosi (1990, apud Martins, L., 2021, p. 30-31) Martins afirma

Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais e assim, pelo ‘ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso’.

Esse entendimento da reversibilidade compreendida na concepção espiralar de Martins (2021), utilizada nas rimas e ritmos, pode-se correlacionar com os processos educativos/formativos dos sujeitos. Compreende-se que na prática de aprender se exercite procedimentos de retorno, uma vez que se retorna aos conhecimentos adquiridos anteriormente para avançar em novos/outros raciocínios. Nesse sentido, um dos tons de educar/formar é a reversibilidade. Denota-se que poder errar e poder lembrar, significa poder retornar. Caso contrário, a não possibilidade de voltar e aprender para reaprender, só endossa a lógica de adoecimento entranhada nas concepções neoliberais, como apontadas por Han (2015).

De modo consequente, associado às análises anteriores, pode-se encontrar em alguns trabalhos de arte contemporânea uma consonância com a reflexão de Bosi (1992) e de Martins (2021). A “reversibilidade interna” ou os “procedimentos de retorno”, como entendido por Bosi (1992 apud Martins, L., 2021, p. 31), correlaciona-se a uma especificidade da arte contemporânea, a de coexistência temporal, isto é, a relação extemporânea entre tempos - passado, presente e futuro - que se transversalizam na não-linearidade histórica da arte (Martins, I., 2020). Se a arte pode ser possuidora do que se foi, do que se é e do que ainda pode ser, a arte portanto é possuidora de tempos.

Sobre a questão em análise, Peter Osborne (2016) explica que a palavra “contemporâneo” evoca a co-temporalidade dos três tempos, constatando assim, a “[...] coexistência dos ciclos das vidas humanas dentro do tempo da existência” (Osborne, 2016, p. 42). Isto quer dizer que a palavra “contemporâneo” pressupõe uma soma de atravessamentos entre temporalidades, ou seja, um não se desvincula do outro. Portanto, o termo contemporâneo assume uma totalidade relacional entre os três tempos e, por consequência, uma continuidade histórica e existencial recordativa-*imediativa*-prospectiva.

Por ser um conceito histórico, o contemporâneo, implica, desta forma, em uma projeção da unidade para a tonalidade diferencial dos tempos

das vidas que estão, em princípio, ou potencialmente, presentes umas às outras de algum modo, em um tempo particular - e, em particular, 'agora', dado que é o presente vivido que estipula o modelo da contemporaneidade. Ou seja, o conceito de contemporâneo projeta um tempo histórico único do presente, como um presente vivido [...]. O 'contemporâneo', em outras palavras, é uma forma abreviada para 'o presente histórico'. (Osborne, 2016, p. 42).

Isto posto, vinculada às averiguações de Osborne (2016), pode-se interpretar que a arte contemporânea deriva de uma consciência cumulativa de tempos, uma vez que pode remeter produções artísticas que a antecederam e pode especular as noções artísticas que à sucederão. Ou seja, não se descarta as técnicas, conceitos e estéticas utilizadas nos movimentos artísticos passados - como um exercício de análise à história da arte e apropriação de métodos e procedimentos -, nem se desconsidera uma possível conjectura de técnica, conceito e estética de produções artísticas que ainda estão por vir - como em um exercício especulativo de tendências pósteras. Assim como o tempo contemporâneo compreendido por Osborne (2016), na arte contemporânea, a relação temporal é também coetânea.

Entretanto, é importante salientar que há uma dissonância entre o pensamento de Osborne (2016) com o de Martins (2021). Os dois acreditam no tempo e suas três dimensões, passado, presente e futuro, como coexistentes, que se atravessam e se mesclam, desassociando assim de uma linearidade absoluta. Entretanto, Osborne (2016) individualiza essas três dimensões temporais singularizando-as ao dizer que o conceito de contemporâneo é a “[...] unidade disjuntiva dos tempos” (2016, p. 42). Isto é, para o teórico, atribui-se à palavra “unidade” uma unicidade, uma concordância, entre sínteses. Contudo, a palavra “disjuntiva”, denota uma separação, uma disjunção entre as partes. O entendimento de “unidade disjuntiva dos tempos”, portanto, significaria a união de tempos, mas sem tirar deles a integralidade, a totalidade, temporal. Agregam-se, de modo a correlacionarem-se em uma coexistência, mas cada um reserva sua própria extensão mensurável temporal. Já para Martins (2021), a espiralidade entre os tempos evoca uma junção num todo de sentido aglutinador, fabulando-se assim, unidade *conjuntiva*; o tempo sob um só corpo. Dessa forma, as três dimensões - passado, presente e futuro - se tornam solúveis, indissociáveis.

Nesse movimento inter cruzado do tempo-corpo e corpo-tempo, é desenhado o conceito espiralar. A dimensão temporal formada pelos três tempos, se remendam e ressurgem em cinesias curvilíneas. A temporalidade é uma

experiência constitutiva de volteios e, portanto, de ancestralidade. Manifesta-se assim, a compreensão prismática de reflexos temporais e anelos ancestrais. Assim, não se trata de dimensões segmentadas, mas de um caleidoscópio de temporalidades. A noção ontológica de Martins (2021), traduzidas a partir de “afrografias” (Martins, L., 2021, p. 81),³⁶ fabula as dimensões espelhadas; uma reflete a outra.

São nesses pensamentos fabulares que se propõem outras travessias de pensamento metodológico. O tempo em processos educativos/formativos de arte, demarcados sob uma concepção de flecha linear futurista; pela sequencialidade consecutiva ou ramificada entre os tempos; dicotômica entre início e fim; e irreversível, “sem a possibilidade de retrocesso” (Martins, L., 2021, p. 26) -, são aprisionados em antes e depois, ou em lógicas capitalistas, as quais a busca de dinheiro dominaria os sujeitos e, esses, estariam fadados em querer controlar o tempo ou angustiados por perdê-lo. Uma aprendizagem em arte estaria presa nessas perspectivas temporais ocidentalizadas. Os sujeitos não poderiam cometer erros, pois errar seria perder tempo. Ora, quem os ensinou que se pode ter/possuir o tempo? O tempo “cadeia de antes-e-depois” (Bosi, 1993 apud Martins L., 2021, p. 27), enclausura as pessoas e suas noções de mundo.

Sob a concepção africana espiralar de tempo, o passado, presente e futuro se dissolvem em experiência ancestral, especulativa e retroativa. Além do mais, a possibilidade de reversibilidade não condiciona os sujeitos a quererem controlá-lo ou formata-lo sob uma lógica econômica neoliberal. O tempo-corpo é espaço de entrelaçamento; de inscrições orais, corporais e sonoras; e de memórias, de poéticas e de afetos. Logo, o tempo está aninhado dentro dos sujeitos como um equilíbrio cósmico. Portanto, não se concebe em controlá-lo, mas dança-lo, performa-lo, canta-lo, em suma, senti-lo. O equilíbrio não é sobre estabilidade, é sobre fluidez, continuidade. É fluido; é mutável. Sob uma temporalidade *conjuntiva* e curvilínea, pode-se fomentar nos processos educativos/formativos de arte, noções afroreferentes. Pode-se germinar cinesias fabulativas, pluriversidades de concepções temporais e novos/outros conhecimentos na arte.

³⁶ Palavra usada por Leda Maria Martins (2021) na pág. 81 para descrever a concepção do tempo inscrito por danças e performances africanas.

5.1 Quando o horizonte é ancestral, enovelado em curvaturas, os acontecimentos são também analogias.

"[...] o saber inscrito no corpo, revela e cria esses hiatos, esses vazios, onde nós muitas vezes faltamos". Martins, L., 2024, 49:26.

Dentro do que foi analisado, sobre a compreensão de que uma obra de arte pode projetar uma co-temporalidade devido sua transversalidade entre tempos, nota-se tais projeções temporais pode ser interpretada na obra *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) do artista Tonil Braz exposta no Parque Cultural - Casa do Governador em Vila Velha (ES), quando o artista traz a proposta de uma prospecção do ser humano do futuro estar vinculada ao passado.

A obra expõe o caminhar de um múltiplo de esculturas constituída cada uma de duas pernas - uma na frente e outra atrás - imitando o caminhar de uma pessoa, forjando-se uma nova identidade.³⁷ O corpo desse ser que se assemelha a um ser humano é feito de hastes de ferro e no lugar do quadril, tronco (barriga, braços, peito e costas) e cabeça, verticaliza-se hastes com ponteiros, assemelhando-se a um gradeado como aquele de segurança usado nas casas, prédios e construções civis de modo geral. A simbiose entre ser humano e ferro concebe um humanoide que, segundo o artista, caminha para o pôr do sol, para um horizonte, demarcando um itinerário futurista entre seres humanos e o ferro.

A instalação de Tonil Braz é composta por cinco esculturas, cada uma com 2 metros de altura e 50 centímetros de largura frontal e 72 centímetros de largura lateral (devido às pernas abertas remetendo a passos). As cinco esculturas são feitas de ferro e estão pintadas de branco. Na parte acima das pernas, onde seria o tronco do humanoide, o artista verticalizou seis hastes de ferro com pontas pontiagudas em forma de losango, mais conhecidas como pontas de lanças, remetendo justamente aos gradeados comumente encontrados no meio urbano. A instalação foi posta dentro do bosque verde entre as árvores do Parque Cultural. Os humanoides pisam entre terra e folhas mortas e todos caminham - ou melhor, parecem caminhar, já que são esculturas imóveis - em direção sudoeste, para onde o sol se põe.

³⁷ No caso, forjam por imitar o caminhar dos seres humanos e por serem feitos de ferro, instaurando uma nova identidade.



Fig. 24 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Registro de instalação no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 18 de setembro de 2023 às 08:45.

A obra de Braz provoca cinestesia, isto é, sensação de movimento, devido a gestualidade das pernas dos humanoides, e fabula uma jornada ao futuro, de acordo com a proposta do artista. Assim sendo, conhecer e saber sobre o futuro é conhecer/saber/ver o processo e desenvolvimento do presente e do passado. A ideia de que para conhecer o futuro só se faz com uma viagem no tempo, com uma máquina que desafia a física quântica e suas leis gravitacionais e equações matemáticas, foi plantada na cabeça dos sujeitos a partir da cinematografia

predominantemente estadunidense sob produções hollywoodianas.³⁸ Para Leda Martins (2021), a lógica temporal limitada por uma cronologia que a segmenta em passado, presente e futuro, em acontecimentos progressivos, prescreve que “a noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade [...]” (2021, p. 25).

A conexão simbiótica entre o ferro e o ser humano, como especulada por Braz, pode apontar para um futuro consonante à noção ocidental de horizonte/futuro cronológico, consecutivo, sucessivo. Entretanto, a ideia de horizonte para Braz pode também ser retroativa e prospectiva. Pode ser ontológica, solúvel, reversível, poética, performática e corporal. Ou seja, sob uma concepção da filosofia afroreferente ao tempo, o futuro está condicionado às espirais temporais na ontologia dos saberes e práticas culturais e artísticas. O horizonte de Braz, portanto, pode coabitar nos três tempos, isto é, passado-presente-futuro, pois dessa forma, só se projeta algo a partir do que já se viveu e do momento em que se vive.

Essa característica extemporânea de produções artísticas contemporâneas, isto é, a possibilidade de uma obra de arte não se prender ao tempo presente, mas de espelhar confabulações sobre os outros tempos, permite um olhar anacrônico e o poder de estar além de seu próprio tempo. Isto quer dizer que a arte pode atravessar - ou viajar - por projeções temporais. Assim como nos filmes que fabulam o atravessamento entre tempos - transgredindo facticidades, convergindo com ficcionalização, ou seja, manobras para tornar a ideia de viagem no tempo³⁹ mais crível -, uma obra de arte, em sua projeção-fabular, permite viajar atemporalmente. A dinâmica mental, isto é, que acontece no campo das ideias,

³⁸ Nem todos os filmes utilizam uma máquina do tempo para representar uma viagem. Utilizam por vezes uma mutação genética, ou a dimensão inconsciente de sonhos, ou um portal, entre outras maneiras de transitar no espaço-tempo. Alguns dos filmes que marcaram o imaginário das pessoas ao longo dos anos sobre viagem no tempo são: Exterminador do futuro (1984), De volta para o futuro (1985), Donnie Darko (2001), A máquina do tempo (2002), Meia-noite em Paris (2011), Questão de tempo (2013), No limite do amanhã (2014), Vingadores: Ultimato (2019), Tenet (2020), entre tantos outros que abordam sobre essa temática. Essas informações podem ser encontradas no site com o link: <https://www.techtudo.com.br/listas/2023/11/veja-15-filmes-de-viagem-no-tempo-que-vaio-prende-r-a-sua-atencao-streaming.ghtml> (acessado no dia 31 de outubro de 2024 às 16:00).

³⁹ Não se desconsidera a noção ocidental sobre o tempo, já entendida como linear (ou cíclica, presa no antes-e-depois), sequencial e irreversível, subscrita nas narrativas cinematográficas de viagem no tempo. Contudo, chama-se atenção para essa expressão artística que combina elementos visuais e sonoros capazes de sensibilizar, formar, conformar ideias propiciando pensamentos fabulares nos sujeitos.

grafa no corpo o conhecimento temporal. Na entrevista de Leyton, Martinez e Sanches com o Camnitzer (2018b, p. 71), o teórico e artista afirma que “As manifestações artísticas permitem imaginar o possível e o impossível transcendendo a mera materialidade das obras e afetando a cultura e a sociedade [...]”.

[...] Para mim a arte, como eu disse, é a forma máxima de conhecimento. É a maneira totalmente interdisciplinar e transdisciplinar de enfrentar a realidade. É aquela que permite incorporar o absurdo, o impossível, o fracasso, uma série de fatores proibidos em outras disciplinas. A ciência, a qual respeito muito e da qual faço uso como régua, muitas vezes pode apresentar limitações, porque nela é preciso que as experimentações sejam factíveis de repetição, que se respeite causa e efeito, que se expliquem as coisas dentro de certas lógicas, e ela tem que manter um modelo estável, ou ao menos sustentá-lo pelo máximo de tempo possível. A arte, não. A arte pode abranger aspectos da ciência somados ao que está oculto. Portanto, para mim, a arte está um passo adiante [...]
(Leyton, Martinez e Sanches, 2018b, p. 66-67).

A obra de Braz relaciona o ser humano, ao tempo, a natureza e ao material metálico, o ferro. O artista promove um debate sobre a conexão e o confronto entre esses quatro objetos de estudo. Sobre a questão em análise, fabula-se: como essas quatro temáticas abordadas na obra de Tonil Braz se relacionam? Qual seria a conexão entre os materiais e a proposta apresentada na obra? E qual seria o confronto? Além disso, quais significados o ferro, usado como material pelo artista, pode apresentar? Qual a relação que se estabelece entre a natureza e o ferro na obra? Ou entre o tempo e o ferro? Essas indagações são base epistemológica e metodológica para formação de arte.

No múltiplo de esculturas de Braz, que não foram esculpidas, mas sim, forjadas (fundida até tomar uma determinada forma), *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022), encontra-se um paradoxo entre movimento e inércia. Vê-se um coletivo de humanoides, isto é, criaturas projetadas para se assemelharem e *figurativizarem* seres humanos (mesmo não sendo), que preconizam uma caminhada, distantes um dos outros, de modo automático, controlado; sem feições e expressões; de modo robotizado; indolentes e imersivos no próprio objetivo - ir para o horizonte/futuro. Sem uma feição, o que esculpe o corpo?



Fig. 25 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Registro de instalação no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: Karen Nascimento. Registro feito no dia 27 de julho de 2023 às 14:02.

Mesmo que insinue uma locomoção, há uma contradição no movimento subentendido das pernas com a linguagem corporal e expressiva das criaturas andantes, pois essas mostram uma impassibilidade. Sob uma observação mais demorada à obra, o tempo pára junto com as criaturas. A frigidez das esculturas é contribuída pelas hastes de ferro com pontas de lança no lugar de um tronco e uma cabeça. Sem semblante e sob mesma forma de andar, a gestualidade desses corpos inumanos posicionados em uma única direção, sendo orientados por onde o sol se põe, assinalam um caminho por um ponteiro ou por uma seta

(hipotéticos). Não à toa que estabelece uma relação com o tempo, uma vez que um ponteiro é comumente associado a um relógio ou uma flecha ou uma bússola. Todos esses três instrumentos orientam os sujeitos por uma seta.

Sendo assim, os humanoides parecem instruídos para seguir uma direção linear que aponta um futuro à vista. As hastes de ponta de lança também exprimem setas, mas essas, pontiagudas, desvelam um estado de segurança, proteção ou um estado de aprisionamento, contenção, como o sentido e significado que um gradeado pode gerar e transmitir. Pode-se também estar associada ao pensamento de tecnologia ancestral.⁴⁰ Isto é, a sabedoria de povos africanos assimilada em atividades que utilizam a concepção de ancestralidade e de movimento Sankofa como ferramenta de orientação cosmoperceptiva. Esse movimento retroativo, Sankofa, será melhor desenvolvido no texto mais adiante. Desse modo, num todo de sentido, sob um entendimento espiralar de tempo de Leda Martins (2021), os humanoides parecem condicionados por uma “lógica linear consecutiva” (2021, p. 26) e *des-aurática* que pode não sugerir um horizonte/futuro, mas, sim, uma jornada *despenhadeira*⁴¹ ou uma “[...] imersão abismática do sujeito em si mesmo” (2021, p. 26).

Nas imagens que designam o tempo, a mais comum, graficamente, é a da seta que se dirige para a inexorabilidade do fim e da origem e, mesmo quando aponta para duas direções, desenha um modo de designação e de percepção do tempo. [...] O léxico que alude a essas imagens é vasto e inclui expressões como ‘antes, depois, durante, presente, passado, futuro, instante, agora, ontem, hoje, devir, duração, repetição evento, sucessão, simultaneidade, eternidade, consciência, natureza’ que, em sua teia de significações, expressam ‘relações’ ou ‘atribuições’ temporais, isto é, relações de anterioridade, posteridade e simultaneidade ou a sucessão de eventos passados, presentes e futuros’. Nessa configuração [...] cada ‘momento que sobrevém é o atestado de óbito do que se foi’, só restando ‘a imediação do corpo lutando por sua sobrevivência’ (Martins, L., 2021, p. 26).

Nesse sentido, em consonância com Leda Martins (2021) na citação anterior, os humanoides de Tonil Braz parecem caminhar inconscientes para um horizonte. As criaturas andantes, sem cabeça, poderiam pensar? Seria possível que tivessem caminhando para um abismo? Fabulando-se o horizonte como um precipício, um

⁴⁰ Termo desenvolvido pela pesquisadora Morena Mariah sob a luz do entendimento de Carolina Maria de Jesus. Para mais informações ver em: <https://primeirosnegros.com/sankofa/> Acessado no dia 28 de fevereiro de 2025 às 21:56.

⁴¹ Interessante notar que a palavra “despenhadeiro” no masculino existe, mas no feminino, “despenhadeira”, é dada como não encontrada no dicionário de língua portuguesa brasileira. Portanto está em itálico por ser uma palavra inventada.

corpo que luta por sua sobrevivência, quando não pensa, apenas segue uma direção em que outros estão seguindo e se perde de si mesmo.

É importante observar que os humanoides não parecem vivenciar a natureza. Eles estão inseridos em um espaço de paisagens escultóricas artísticas e arbóreas. Mesmo em um ambiente que intercambia obras de arte e natureza, os humanoides condicionados a caminharem sempre adiante, atravessam a terra imersivos de si mesmos para o encontro com o futuro. O horizonte será encontrado? Existe um lugar a ser encontrado? O tempo é um lugar? Mesmo com uma aparente inconsciência, as criaturas sabem qual direção caminhar. Se o futuro é uma projeção, está, portanto, associada a uma memória, como já mencionado anteriormente.⁴² A postura andante traduz a reminiscência condicionada do corpo.

Numa relação especular, o futuro aqui pode ser uma reminiscência do fim (ou da origem), uma idealização do além, em que os humanoides apenas sabem instintivamente para onde ir. O tempo podendo ter interpretações plurissignificativas, isto é, apresentando múltiplos significados, pode ser um lugar, ou uma projeção, ou uma lembrança. O horizonte sendo uma experiência poética, funda-se uma dimensão espacial em sua ideia temporal *futurizada*.

Uma outra análise sobre a obra de Tonil está no uso do ferro na simbiose com o ser humano. Numa possível correlação entre o ferro e os homens negros na história escravista setecentista e oitocentista brasileira, será apresentado nos próximos parágrafos uma análise a fim de esmiuçar os significados atribuídos a esse material metálico; e a contemplar uma possível interpretação atribuída a esse trabalho. Em uma concepção educativa/formativa, concebe-se a diversidade de interpretações.

⁴² Olhar pág. 102 desta dissertação.



Fig. 26 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Registro de instalação no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 21 de julho de 2022 às 15:01.

O ferro é um material metálico comumente usado para ferramentas de trabalho. Como também para ornamentações, edificações, armas, grades, entre outras funções. A professora Maura Silveira de Britto (2012) averigou, a partir de documentos relativos a escravidão e inventários de senhores de terra, que a prática do ofício de ferreiro está ligada às pessoas negras (escravizadas ou ex-escravizadas), mas primeiramente era praticada por trabalhadores livres ou “escravos especializados” que precisavam apenas regulamentar o trabalho na Câmara Municipal da cidade onde moravam - isso em um período em que o Brasil ainda era colônia de Portugal no século XVIII -, como averiguado por Britto (2012, p. 2-3):

A produção e transformação do ferro nas Minas Setecentistas teriam sido marcadas pela presença predominante de trabalhadores livres. O ofício de ferreiro, como todos os outros ofícios mecânicos, eram regulamentados pelas Câmaras Municipais, sendo exigida a realização de exames e o registro de licença nestes órgãos de justiça para se ter permissão de produzir, transformar ou vender peças em ferro. Em caso de escravos especializados, seus senhores teriam que levá-los a Câmara para realizar o exame de ofício. Havia um regimento de cada ofício, nos quais constavam os serviços e preços praticados por esses oficiais mecânicos. Essa regulamentação teria permanecido até a primeira década do século XIX.

A extração ferrífera e a subsequente transformação em metal se intensificou apenas quando a Família Real portuguesa chegou no Brasil, em 1808, aumentando-se assim, a fabricação de utensílios, instrumentos, armas (de pequeno porte), ornamentos e edificações que utilizavam ferro em sua estrutura. Antes disso, a Coroa não queria desviar esforços da extração aurífera (extração do ouro) e por isso era restrito a fabricação de metal em pequenos objetos para uso doméstico (Britto, 2012).

Já na segunda década do século XIX, a fundição e a forja do ferro estão intrinsecamente relacionadas com a quantidade de pessoas escravizadas que trabalhavam nesse processo de extração e de manuseio metálico (Britto, 2012). Desse modo, a prática do ofício de ferreiro estava ligada à cor negra e ao trabalho manual braçal, podendo-se relacionar também ao uso demasiado de horas, de força e de demandas de cuidado com a segurança e saúde. Apesar do condicionamento laboral de risco, Britto (2012, p. 8) constata que o ofício de ferreiro não era visto como um elemento de depreciação moral, mas constituía o cerne de uma experiência de liberdade.

[...] possuir um ofício mecânico era uma maneira desses libertos se adequarem às redes hierárquicas da sociedade escravista do Brasil, já que as correções se destinavam, entre outras situações, para '*os que não tivessem ofícios*' [...]. Isto significa que o ofício é o que torna esse liberto apto a frequentar o mundo dos livres.

Os ex-escravizados podiam buscar oportunidades de emprego que lhes garantisse “melhores condições de sobrevivência dentro das possibilidades dadas pelo regime [escravista brasileiro]” (Britto, 2012, p.10). O emprego de ferreiro era uma dessas oportunidades. A fundição e a forja com o ferro permitia um cenário de trabalho - condições e horas trabalhadas - diferente de outros homens em situação de cativo. Cenário esse que se aproximava da noção de autonomia, independência; de um ser liberto. Foi o encontro com a prática metalífera que aqueles homens encontraram um “horizonte de expectativas” (Britto, 2012, p. 12).

Para os escravos, o ofício lhes permitia uma rotina de trabalho diferenciada dos outros escravos de seu senhor. A fundição e a forja do ferro tinham ritmos próprios que os escravos ferreiros seguiam; a partir disso, ganhavam autonomia. Pela prática do ofício conviviam com outros artífices, muitas vezes de condição jurídica superior, e na figura destes vislumbravam um horizonte de liberdade que o seu ofício poderia tornar possível. Para os libertos, o mundo dos livres permanecia cheio de armadilhas, onde a cor de sua pele poderia associá-lo perigosamente a seu passado escravo. Precisava mostrar-se apto ao convívio com os brancos, garantir às autoridades que era capaz de ganhar seu próprio sustento. O ofício de ferreiro abria-lhe essas possibilidades. A partir dele, a liberdade experimentada a partir do ritmo dos trabalhos com o ferro, enquanto era escravo, consolidava-se quando liberto (Britto, 2012, p.23).

O engenhoso manejo com ferro pode estar relacionado a uma legitimação de uma memória familiar, ancestral e de um momento histórico brasileiro dos afrodescendentes. A profissão de ferreiro como uma atividade sociocultural, tipifica a memória de um determinado grupo racial e social. Será que as esculturas forjadas a ferro de Braz configuram uma reminiscência histórica afro-brasileira? Será que na relação simbiótica entre ferro e o ser humano caberia uma associação ao tempo escravista do período colonial? Poderia-se correlacionar os humanoides às pessoas negras só pelo material utilizado e o recorte histórico ligado a ele? Esses humanoides caminantes poderiam fazer uma relação afrodiaspórica? Questionamentos esses que não requerem respostas, ao entender que as variadas interpretações e indagações fazem parte da proposta do trabalho artístico contemporâneo e do pensamento propositivo educativo/formativo de arte.

Correlacionado ou não ao trabalho de Braz, pode-se identificar uma relação entre o ferro no período colonial do Brasil com os sujeitos negros escravizados e ex-escravizados. Seja como utensílio de aprisionamento e tortura, seja como arma, seja como instrumento de trabalho. Nessa concepção, há uma violência simbólica e simbiótica entre esse material metalífero e as pessoas negras. Acorrentavam-se os sujeitos com ferro no pescoço e nos pés para evitar fugas; obrigavam-os a usarem máscara de folha de flandres⁴³ presa com cadeado; e marcavam-os com ferro quente como forma de castigo ou para sinalizar como propriedade do senhor da terra.

Sobre essa questão, é importante trazer para o texto a noção de que não são todas as obras de arte contemporânea que utilizam o ferro como material para sua produção artística que apontam para temáticas étnico-raciais ou apresentam pensamentos decoloniais. Assim sendo, fabula-se uma outra análise para a obra *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022), evidenciando a materialidade do ferro e suas propriedades maleáveis. Na produção e transformação do ferro, o fogo permite moldá-lo. As mãos da pessoa é quem define a forma, as dimensões, o sentido e o significado. O ato de forjar usado de forma manual, monumental ou memorial podem resultar objetos que exprimem veridicção, estilização e pertencimento. O ferro é um material que permite o procedimento de retorno quando derretido pelo fogo. Como o tempo de Leda, o ferro é reversível.

Nesse processo de forjamento do ferro o tempo além de ser dimensionado em passamento de minutos, horas, dias, instantes, ciclos, é também espaço de grafias de um corpo. Logo, a linguagem corporal não pode ser desfavorecida. Grafar um saber, pode ser uma experiência corporificada, quando o tempo é medido pela motricidade do corpo, da coletividade e dos saberes passados nas oralidades, musicalidades e gestualidades. Logo, pergunta-se: o manuseio do ferro nas vivências laborais dos ferreiros escravizados e ex-escravizados, podem legitimar uma episteme? A semiose⁴⁴ está fundida na artesanaria das sabenças alternas do conhecimento.

⁴³ Folha de flandres: é uma folha laminada de aço revestida de carbono e estanho. O material aço é uma liga metálica feita principalmente de ferro e carbono. É utilizado até hoje em produtos enlatados comumente vendidos em supermercados. A máscara de Flandres ou máscara de folha de flandres impedia os escravos de ingerirem alimentos e bebidas, deixando-os com sede e com fome por dias.

⁴⁴ Termo usado na semiótica para a interpretação de signos. A semiose acontece quando se interpreta um signo e lhe é atribuído significado.

Outra questão que pode ser levantada pelo trabalho do Braz, devido os sentidos e significados atribuídos ao ferro, mas principalmente devido ao próprio título da obra, “Sobre o ontem caminhamos no amanhã”, que remete o movimento Sankofa,⁴⁵ uma filosofia africana cujo significado reflete-se em buscar conhecimento sobre o presente e o futuro, apreendendo-se do conhecimento sobre o passado; e é representado pelo desenho de “uma ave que gesta um ovo e que tem a cabeça voltada para trás” (Pinheiro, 2023, p. 98). O Sankofa é um dos ideogramas do Adinkra,⁴⁶ e esse pode apresentar diversas formas e algumas dessas formas são encontradas em grades de ferro, janelas e portas no meio urbano. Os arabescos com voltas, espirais, ou com pontas, geométricos, às vezes simétricos e às vezes assimétricos carregam simbologias filosóficas e tecnologia ancestral que resgatam a história e a cultura de afrodescendentes, e representam movimentos de retroação, mantendo viva as sabenças passadas pelas corporalidades e oralidades dos mais velhos. Os símbolos Adinkra retratam histórias e pertencimentos, diversidade de subjetividades, sabenças e expressões de uma reminiscência epistemológica e pedagógica ancestral afroreferente. Para Pinheiro (2023, p. 99) a perspectiva Sankofa

[...] significa que é só sabendo de onde viemos (olhando para trás) que sabemos quem somos; e é só sabendo de onde viemos e quem somos a partir da nossa agência ancestral, que conseguimos construir novos passos rumo à emancipação do nosso povo [africanos e afrodescendentes].

Sobre a filosofia africana Sankofa, pode-se se pensar um diálogo com as perspectivas educativas/formativas de arte sob pensamentos decoloniais, na medida em que o cerne dessa filosofia é a coletividade, a ancestralidade e a cosmopercepção. Pinheiro (2023, p. 90) ressalta que: “Trata-se de cosmopercepção quando pensamos a dinâmica da coletividade fora do pensamento ocidental”. E o pensamento ancestral trata-se de olhar para os

⁴⁵ Movimento Sankofa significa voltar (retornar) para só então aprender o que antes não tinha sido apreendido, ou seja, entendendo o passado (o ontem), compreende-se o futuro (o amanhã).

⁴⁶ “Os Adinkras são um conjunto de símbolos pertencentes ao povo Ashanti, atualmente localizados principalmente nos países Gana, Burkina Faso e Togo, na África Ocidental, mas também estão presentes em outros lugares do globo, principalmente em consequência dos processos das diásporas africanas. O nome desse povo também recebe outras grafias, sendo as mais comuns Asante e Ashanti, mas também encontramos variações como Axante, Achanti, Axânti, entre outros. Além disso, os Ashanti fazem parte de um conjunto de povos denominados de Akan”. no link: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/tecnologia-ancestral-africana-simbolos-adinkra/> (acessado no dia 10 de dezembro de 2024 às 17:00).

conhecimentos e sabenças passados antes de engendrar outras novas. Dessa forma, em um pensamento metodológico de arte contemporânea, quando esse é fundamentado em uma perspectiva Sankofa, nutre-se dos frutos temporais amadurecidos.

O artista Tonil Braz apresenta nessa obra uma simbiose e sob uma conotação biológica desse termo, o botânico Stefano Mancuso (2024) denomina simbiose como um apoio mútuo, uma relação especial de cooperação. Mancuso (2024) afirma que na natureza é natural as simbioses, e que “Graças à cooperação regida pela simbiose, a vida aprendeu a obter resultados que nunca lhe teria sido possível alcançar” (Mancuso, 2024, p. 113). Nessa perspectiva, se a fusão entre humano e ferro na obra de Braz extraem benefícios um do outro, qual benefício o ferro daria ao ser humano?

Para mais interpretações sobre a obra *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022), levanta-se a questão sobre a relação prejudicial do ser humano na natureza. O filósofo francês Luc Ferry (2009, p.37) traz um questionamento de que “[...] o homem é, por excelência, o ser da antinatureza”. E analisa também que a falta de conexão com a natureza pode estar relacionada com um desarraigado. “A premissa da liberdade é o desarraigamento perpétuo” (Ferry, 2009, p. 62). Consonante a essa ideia e associando a tecnologia do tempo contemporâneo, para o filósofo Han (2022a, p. 75), a comunicação digital desfaz não só distâncias entre os sujeitos, mas suprime o próprio espaço de relações com o entorno: “A ordem digital efetua uma crescente descorporificação do mundo. Hoje, há cada vez menos comunicação de corpos”.

Na era da modernidade, ou melhor, da pós-modernidade, a cultura pode ser realmente *desenraizante*, ou seja, na era em que se *futuriza* demasiadamente, põe-se em risco a própria história. “O projeto de uma cultura do desprendimento culminaria na impossibilidade da experiência [...]” (Ferry, 2009, p. 63). Frente a obra de Braz, indaga-se, os humanoides experienciam a natureza à sua volta? Entende-se que perdendo o lado humano (perceptivo) perde o cerne da aprendizagem, a experiência. Se os humanoides, caminham para um futuro, desarraigados da natureza sem olhar para trás, significa que foram marcados pela inovação e progresso?

E é aí justamente que reside a verdadeira questão. Toda a nossa cultura democrática, toda a nossa história econômica, industrial, intelectual e

artística desde a Revolução Francesa tem sido marcada, por motivos filosóficos de fundo, por um elogio do desarraigamento, ou, o que vem a dar no mesmo, da inovação [...] (Ferry, 2009, p. 27).

O andar monótono e letárgico dos humanóides de ferro branco pode também estar associado a uma reflexão crítica de um sistema-mundo brancocêntrico. Pode estar atribuído a uma humanidade imaginária, que o motivo dos humanos serem simbióticos a grade e o ferro é uma consequência de um mundo civilizatório, neoliberal e neocolonial, ou seja, de depredação, de cimentação, de consumismo e de privação de direitos democráticos à todos os saberes e epistemologias concebidas por outras raças que não sejam as dos sujeitos brancos. E ainda caminham para um horizonte hipotético com propósitos evasivos. Análogo a essa questão brancocêntrica e colonial como devastadora de mundo, a artista Castiel Vitorino Brasileiro (2022, p. 54-55) diz:

Então haverá um momento em que o Sol não mais brilhará, e os humanos estarão extintos do planeta; neste momento, quais formas terão as vidas terráqueas? Porém, o Sol não operará aniquilações, mas de fato conduzirá a morte tal qual aqui a reapresento: mudança, metamorfose. De certo que os novos esforços humanos de saída do planeta Terra correspondem ao medo de sua extinção. E, em se tratando de tecnologias espaciais construídas numa sociedade colonial, sabe-se que a violência racial é o pilar destes avanços tecnológicos [...] Não se trata de uma relativização da extinção. Estou caracterizando a colonização como uma resposta ao medo humano de sua própria extinção, e denunciando o medo do seu próprio fim, que é utilizado - ainda que de modo mascarado - como combustível para assassinar outras vidas. Uma sobrevivência amparada pelo controle e pela destruição, essa é a chamada Evolução Humana.

Ainda sobre a análise feita no parágrafo anterior, corroborando com o pensamento antropoceno⁴⁷ e cosmopolita, Krenak (2022, p. 59) diz: “A arquitetura moderna ampliou a máxima de que a civilização precisa de cimento e ferro. Esse é um pensamento que se relaciona com o mundo nos termos de consumo de matérias não-renováveis: usou ferro, acabou; usou cimento, acabou”.

Tais influências civilizatórias poderiam mudar os seres humanos em sua composição orgânica? Para Krenak (2022, p. 84) a lógica capitalista “[...] carrega a ideia de cultura em oposição à natureza”. Os seres humanos teriam se sujeitado a explorar tanto os recursos naturais do mundo e se transformaram em inumanos? Isso seria dizer que não são mais pertencentes à condição humana?

⁴⁷ Para Krenak (2022), o antropoceno significa colocar apenas os seres humanos na centralidade da vida, desconsiderando a biodiversidade e promovendo ainda mais a lógica extrativista, poluindo e exterminando a natureza, ignorando os rios, as plantas e os animais.

A desumanização, a individualidade, os teria levado a isso? As espoliações históricas e epistemológicas aos povos indígenas, africanos, afrodescendentes, entre outros povos, trariam graves consequências irremediáveis a ponto de mudar a biologia molecular dos seres humanos? Os humanóides de Braz poderiam ser um possível desfecho da vida devido a perspectiva etnocêntrica colonial e suas formas de exploração a nível global? No pensamento intelectual indígena, Krenak (2020a, p. 113-114) afirma

Eles [os brancos] escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos. [...]. Eles ficam horrorizados com isso, e dizem que somos preguiçosos, que não quisemos nos civilizar. Como se "civilizar-se" fosse um destino. Isso é uma religião lá deles: a religião da civilização. Mudam de repertório, mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra. A nossa é pisar leve, bem leve.

Tantas outras fabulações que podem destrinchar da obra *Sobre ontem caminhamos no amanhã* (2022) como: a relação que o ferro tem na contemporaneidade como um material de consumo; um humanoide que não é cyborg, isto é, que não apresenta uma simbiose entre ser humano, inteligência artificial e ferro (ou algum outro material metálico), já que evoca-se um tempo futuro na obra; ou sobre a durabilidade do ferro manufaturado na natureza; a conotação futura ou pós-futura (pós-morte) que se estabelece entre a palavra horizonte e paraíso (um lugar bonito e pacífico); entre tantas outras interpretações que os sujeitos podem identificar. Diante destas inquietações, pode-se surgir uma dúvida: quando o ser humano deixou de ser um ser vivo para ser metálico?

Por que os humanóides querem ir para o futuro? Por que sair do presente? Quando o humanoide deixou de ser humano? Pode quanto tempo os seres humanos podem sobreviver como/enquanto espécie? Os humanóides de Tonil Braz revelam uma extinção humana ou uma evolução? Ou um retrocesso?

Se o ser humano tem em média setenta por cento de água no corpo e os humanóides não, será que houve uma escassez de água no mundo fabulado por Braz? “Que efeito teria a falta do oxigênio sobre a água, as rochas e o solo do nosso planeta?” (Mancuso, 2024, p. 20). Os humanóides de ferro precisam respirar? Essas criaturas revelam uma mudança drástica do corpo humano, isso significa que o planeta Terra se tornou um lugar inabitável para a espécie humana? “[...] o ser humano [teria sido] muito bem sucedido na missão de mudar de forma drástica as condições do planeta a ponto de torná-lo um lugar perigoso para sua própria sobrevivência [?]” (Mancuso, 2024, p. 11); entre tantas outras

questões que podem ser levantadas a partir da análise e dos pensamentos fabulares nessa obra de arte.

Com os pés no solo, a estrutura física do humanoide é edificada. Feito de ferro - material encontrado na natureza -, o artista o transforma em uma criatura análoga ao ser humano. O ferro volta à natureza moldado, forjado. Sem rosto, sem feições, nada esculpe o corpo, a não ser as pernas. A escultura antagônica de postura andante, mas ao mesmo tempo estática, forja uma simbiose ferro-humano e relega as propriedades químicas entre água e ferro. O ser humano tendo cerca de setenta por cento de água, toxicaria o sujeito em uma ferrugem interna. Revela-se também um desejo de alcançar o horizonte, o futuro. Essa projeção se encurta quando a idealização se prolonga. Os humanoides expandem o conceito binário normativo quando não especificam gênero para as criaturas, homem e mulher. Para Leda Martins (2021) o corpo humano é um “contínuo processo de deslocamento e ressignificação” (2021, p. 173).

‘O corpo subjetivo não é somente uma coisa, um objeto, mas sim uma permanente condição da experiência, uma abertura perceptiva ao mundo. O corpo expandido, protético e alterado [...] situa-se além da dialética binária, complexificando a questão da visibilidade do sujeito’ (Saturnino, 2017, apud Martins, L., 2021, p. 166).

O artista Tonil Braz teria transformado o ser humano em coisa? O humanoide em coisa? Teria-os *reificado*? O ser que *futuriza*, não escapa da autoreificação? É o futuro que ameaça transformá-lo em coisa? Na busca de se emancipar das ameaças, o ser humano *futuriza* possibilidades melhores; *futuriza* a esperança; e se desprende da sua real natureza, a humana, e se transcende em uma criatura férrea, é nessa imaginação simbiótica com o ferro que se constitui o espaço propriamente prospectivo inumano. O humanoide parece ser uma evidência factual - isto é, análogo ao fato -, mas não o é. É uma interpretação especulativa de um vislumbre futurístico. Será que são natureza morta andando sobre a natureza?

Os humanoides apresentam resquícios da gestualidade humana, mas com comportamentos maquinais, mecânicos. Tonil Braz forja não só o ferro, mas o tempo, a natureza e os seres humanos. O artista inventa, fabula uma simbiose temporal. Fabula-se o caminhar, ou melhor, a própria cinesia existencial filosófica. Esta obra em si sintetiza concepções sobre o objeto de arte e as concepções a respeito do que o sujeito pensa, processa-se assim, fabulação. Portanto é

ontológica, por estudar a lógica do ser, é epistemológica por maturar conhecimento e é metodológica, visto que não só fomenta, mas pode ensinar a pensar amplamente os conhecimentos.

Na análise da obra *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022), apresentou-se muitas interpretações e questionamentos. Salienta-se em dizer que por mais extensiva que tenha sido o desenvolvimento analítico e fabulativo, sabe-se não ser possível conjeturar aqui todas as compreensões ligadas a esta obra. Ainda assim, pretendeu-se contemplar a diversidade de percepções que o múltiplo de humanoides podem evocar nos sujeitos.

Essas interpretações, quando germinadas a partir de sementes cosmoperceptivas, edificadas por raízes fabulativas e adubada por pensamentos decoloniais, podem frutificar um raciocínio imaginativo, especulativo, questionador e portanto, educativo/formativo de arte. Acredita-se que é a fabulação, vista como um exercício de imaginar possibilidades, capaz de arvorecer as concepções espiralares em práticas educativas/formativas de arte. A fabulação está intrínseca com a concepção de tempo espiralar de Leda Martins (2021).

Nesse entendimento, acredita-se que a interação entre o sujeito e a obra de arte propiciam aprendizagens e podem estimular um corpo mais suscetível às pautas sociais. A educadora Daina Leyton (2018a, p. 19) ressalta: “No contato com as obras, os visitantes podem ter o corpo sensibilizado para questões subjetivas, simbólicas, sociais, políticas, entre outras”. Nesse ínterim, entende-se que nem sempre o objeto de arte irá impactar os sujeitos. Assim sendo, considera-se que as pessoas quando receptivas a aprenderem sobre uma obra de arte contemporânea disparadora de análises, podem afogar o tempo do relógio produtivista e rentabilizado, para suspender, ou melhor, espiralizar um tempo de volteios entre projeções e retrospectões de raciocínios criativos e científicos.

6. Encruzilhamento fabulativo: se o tempo como onda do mar é curvilíneo, sua essência é espiralar

A concepção de tempo de Leda Martins (2021) é mais que cronológica, é ontológica, um estudo de um todo, é “[...] uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres nos cosmos” (Martins, L., 2021, p. 21). É uma diferente compreensão temporal constituída de conhecimentos cosmoperceptivos, coletivos e ancestrais. Quando o tempo não compreende apenas os conhecimentos numéricos e matemáticos, mas uma espacialidade de inscrições orais, corporais e sonoras. É uma reflexão que não se refere apenas à passagem de minutos, mas se refere a um espaço de grafias do corpo e da vocalidade da voz. Nessa dimensão, busca-se evocar uma perspectiva educativa/formativa para o campo da arte contemporânea.

As passadas curtas e longas do tempo para Martins (2021) fabulam uma dança. Os passos de dança do tempo se configuram em um movimento performático. O tempo é cinestésico, na medida em que a estesia (isto é, sensações e percepções) são inscritas, sentidas, recebidas, compreendidas pelo tato, pelo corpo, pelo toque, pela audição, pela voz, pelo ouvir, pela visão, pelo ver, pelo ler e tantas outras sensorialidades. A leitura de grafias visuais, orais, sonoras e corporais é um modo de inscrição da memória e do saber, é, como diz Martins (2021, p. 23), é uma “episteme”.

Nesse sentido, uma possibilidade de olhar para as percepções de tempo da poeta é aproximar o raciocínio teórico a um raciocínio abstrato, fabulado, relacionado a uma experiência de observação da natureza, como as ondas do mar ou o desenho nervoso que as folhas das árvores gesticulam ao vento. Vento esse que eleva o som tanto do ar, quanto do mar. Portanto, o exercício fabulativo é um modo de sintetizar ideias, de organizar e elaborar pensamentos, que vão surgindo concomitantemente.

O afloramento de ideias, quando compartilhadas, sintetiza mais ideias criando um cinesia *ressonântica* espiralada.⁴⁸ Em um pensamento-fabular não é diferente. Uma fabulação, quando compartilhada, pode gerar outras, ou seja, basta uma para amplificar novas outras. Desse modo, gera-se movimentos ressonantes. Um

⁴⁸ É espiralada por ir e voltar em pensamentos anteriores (ou já assentados), como a poética espiralar de Leda Martins (2021).

exemplo desse evento acontece quando as dez composições melódicas da instalação *Voar doce lar* (2022), são tocadas ao mesmo tempo, desdobrando-se em outras composições sonoras. E ainda, quando se excede a sonoridade harmônica das casinhas, afinal, há sons do canto dos pássaros, das vozes das pessoas visitantes, dos ruídos dentro e ao redor do próprio parque. Ao considerar a sonoridade tocante apresentada por Rick Rodrigues e Luccas Martins, atravessam-se outras sonoridades, amplificando-as, ressoando-as. Compreende-se assim, o movimento *ressonântico* espiralado de uma fabulação.

Ainda sob uma imersão fabulativa para a compreensão visual e sensorial do tempo, a seguir, exemplifica-se a concepção espiralar de Martins (2021) com uma fabulação da sonoridade e dos movimentos das ondas da beira da praia.⁴⁹ Relacionado a essa questão, indaga-se: É a água do mar que tem força de ir e voltar ou é o vento que a força? São as estrelas e os astros, como o sol e a lua que controlam as ondas? Certamente, sabe-se que seus movimentos se repetem incessantemente em espirais. E seu ritmo corpóreo-sonoro oscila em frequências simultâneas e assíncronas. O tempo espiralar é como as ondas da costa do mar.

Assim como a onda do mar - inconstante, descontínua, assimétrica, múltipla e pluridirecional - o tempo de Martins (2021) não seria apenas uma única onda ou uma única linha ou um único som, seria mais uma mistura de ondas e de todo um conjunto que as acompanham. Uma onda que começa e já emenda em outra, e juntas se configuram em nova outra dobra ondulada. Na nova onda, advinda da anterior, ou da posterior, em algum momento se desfaz. Como se faltasse mais força ou mais vento, ou como se fosse pré-determinado o limite de cessar em algum lugar da areia na beira do mar. No que uma se cessa, outra já se formou e cessou. O começo e o fim, por vezes, são simultâneos e outras vezes assincrônicos.

Essa associação entre ondas curvilíneas do mar e ondas espirais do tempo se correlacionam em suas formações cósmicas. Ambas apresentam vida própria. Melhor dizendo, não dependem do controle do ser humano, para se estruturarem

⁴⁹ Salienta-se não ter relação com a praia privada do Parque Cultural - Casa do Governador, mas também não descarta a possibilidade de associação com esta costa, uma vez que um ouvido atento conseguiria escutar à distância o som das ondas em um dia de mar mais agitado (à distância pois os visitantes do Parque não tem permissão para se aproximar dessa área). A praia imaginada em questão é qualquer uma que se consiga observar e ouvir as ondas.

e se configurarem. Não será um relógio ou uma máquina que controlarão seus ritmos, fluxos, forças e razões. Por que na concepção de tempo influenciada pelo capitalismo, as pessoas acreditam dominar tamanhas forças? Talvez esse seja o motivo de tantas interferências à natureza: o que não se domina, se toma e se destrói na perspectiva mercadológica e colonizadora.

Na análise das três obras escolhidas para essa dissertação, buscou-se interpretar-las sob concepções dissonantes do tempo ocidentalizado (isto é, um tempo influenciado por lógicas neocoloniais e neoliberais) para compreender como uma produção artística contemporânea pode abrigar um pensamento epistemológico e metodológico. Dessa forma, sob um olhar fabulativo, as instalações de Rodrigues e Martins, de Dardot e de Braz, podem prospectar, especular e refletir uma consciência coletiva. Daí a escolha em analisar, nesta dissertação, as obras *Voar doce lar* (2022), *Pensamento do fora - revisitado* (2022) e *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022). Enfatiza-se aqui a coletividade uma condição potencializadora de se ensinar e aprender algo.



Fig. 27 - Voar doce lar. Rick Rodrigues e Luccas Martins (2022). Registro de casinhas de passarinho no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 14:29.



Fig. 28 - Pensamento do fora - revisitado. Marilá Dardot (2022). Registro no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: imagem da autora. Registro feito no dia 14 de março de 2024 às 14:28.



Fig. 29 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã. Tonil Braz (2022). Registro de instalação no Parque Cultural - Casa do Governador (ES). Fonte: Karen Nascimento. Registro feito no dia 27 de julho de 2023 às 14:04.

Essa dimensão material e imaterial da natureza presente nas três obras podem transcender nos sujeitos o raciocínio neoliberal e neocolonial da temporalidade contemporânea. Nesse sentido, a simbiose entre arte e vida pode favorecer a possibilidade de estar em relação com a natureza e, a partir dela, experienciar oportunidades educativas/formativas, transformadoras de mentalidades cimentadas em lógicas extrativistas e destrutivas, para lógicas cosmoperceptivas, ancestrais e coletivas. Reforçando essa ideia, Krenak (2020a) afirma que a “Vida é transcendência, está para além do dicionário, não tem uma definição” (2020a, p. 29).

O compartilhamento de conhecimentos por vias orais, como por histórias e músicas, ou por vias da movimentação do corpo, como na performance e na dança, vistos nas comunidades indígenas e africanas são como ecos de memórias, ritos de passagem, capazes de alcançarem longas distâncias de tempo. As memórias, os conhecimentos inscritos pelas oralidades e corporeidades refutam “[...] o pensamento ocidental e a escrita alfabética como único modo de inscrição do saber, de inscrição da memória” (Martins, L., 2024).

Não se trata sobre desmerecer ou apagar escritos, culturas norte-cêntricas, afinal, elas foram base de pensamento e conhecimento, ensinaram e contribuíram para a ciência e a filosofia. Contudo, desqualificaram os conhecimentos e as culturas que não foram produzidas por aqueles cinco países já citados no primeiro capítulo de acordo com Grosfoguel (2016).⁵⁰ Na presente conjuntura histórica, vive-se em um jogo de interesses sociais, econômicos, culturais, militares, étnicos-raciais desde que criaram o conceito de raça para diferenciar (e inferiorizar) a raça negra da raça branca (Pinheiro, 2023).

Do mesmo modo em que contextos sócio-temporais influenciam perspectivas de pensamento, a arte enquanto veiculadora de linguagem e discurso (quando apresenta criticidade às pautas sociais do tempo contemporâneo) também influencia nos sujeitos epistemes sócio-históricas. As convenções sociais também são estruturas *hegemonizadoras* que impactam os campos políticos, econômicos, culturais, científicos, artísticos, educativos, religiosos, entre outros, isto é, todo campo em que os sujeitos se relacionam e organizam modos de viver socialmente. Composto esse entendimento, Paiva (2022, p. 226) afirma que

⁵⁰ Segundo Grosfoguel (2016), os cinco países são: Itália, França, Inglaterra, Alemanha e os Estados Unidos.

[...] produzir conhecimento nas artes (que implica em produzir discursos que, por sua vez, podem legitimar e reproduzir estruturas sociais) é uma missão que deve ser expandida a partir de modelos descentrados, capilarizados ou mesmo rizomáticos (Deleuze, 1995), numa visão antifundacional (isto é, questionadora da exclusividade da gênese eurocêntrica), desestabilizando hierarquias e operando novos estados interpretativos (sempre questionáveis e reversíveis também, por que não?).

Novamente é necessário recorrer a concepção de Leda Martins (2021) quanto ao tempo espiralar, que aqui se assume em digressão poética em diálogo com o mar. O próprio som do mar é espiralar, pois apresenta as mesmas características da corporeidade da onda oceânica.⁵¹ Ele é inconstante, descontínuo, assimétrico, múltiplo e pluridirecional. A sonoridade é mais forte no início, mais fraca no meio e quando está para finalizar, já começa outra onda e outra sonoridade transpassa a anterior.

Daria-se para imitar o som do mar? O som seria pessoal ou universal? Daria para ser uma onomatopeia, como a palavra onomatopaica que representa alguém batendo na porta de madeira: toc, toc, toc? Será que se aproximaria do som do caminhar? Ou do som que se faz ao pisar nas folhas secas do Parque Cultural - Casa do Governador craquelado que ressoa não só nos ouvidos, mas por todo o corpo?

O som do mar está entre os atravessamentos de chiados, piados, cantos, está no farfalhar⁵² dos sujeitos-visitantes que caminham no parque e em toda manifestação sonora das aves. Os sons do mar - como do ar, da terra e do vento - revelam o transcurso sem início e sem fim dessas ondas sonoras suaves e ruidosas. Nesse pensamento fabulativo, abriga-se pensamentos metodológicos, pois é nos entendimentos sobre o tempo espiralar que se corporifica uma experiência artística educativa/formativa decolonial, uma vez que se convida a interpretar o tempo e o espaço sob perspectivas afrocentradas e indígenas.

Os sujeitos quando passam entre as casinhas de passarinhos, são afetados pela harmonia melódica, mesmo sem saber o lugar de projeção de som. O momento

⁵¹ Para a física, o som é uma onda longitudinal, isto é, que se propaga na mesma direção em que a vibração inicial foi criada. Além disso, o som só se propaga em meios físicos, como ar, água, terra, metal, entre outros meios. No presente texto dissertativo, compara-se as características ondulatórias do som com as características ondulatórias do mar e, por conseguinte, com as características ondulatórias do tempo espiralar concebido por Leda Maria Martins (2021).

⁵² Nome dado ao ruído que se faz ao pisar em folhas secas.

fica ainda mais inesperado quando há um desconhecimento de que é uma instalação com presença sonora. Na surpresa, convida-se a um escutar atento, concentrado. A sonoridade, não deixa de registrar imagens e cinestesia no corpo/mente das pessoas. Assim, o terreno do pensamento-fabular, sendo um espaço fértil, reproduz imagens e sons. Não à toa que a palavra “reprodução”, em seu sentido e significado, contígua os campos sonoros e visuais. Leda Martins (2021, p. 77-78) valida esse entendimento ao dizer que imagens podem ser sonoras contribuindo assim para uma perspectiva educativa e formativa de arte:

[...] as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras.

A passagem de ondas exprime a defluência de tempo, ou seja, o que se passa, se desliza, se afasta, se cai, se desce, se vai e se vem. Não tem um fim. O início se torna fim e início novamente. A onda como movimento contínuo e intermitente forma movimentos espiralados, deformados, curvilíneos e efêmeros. Tanto em um mar mais calmo, como em um mar mais agitado, a duração do tempo de formação das ondas e seu formato é assimétrico e dessemelhante, assim como a concepção de tempo espiralar de Leda Martins (2021). Em uma ressaca marítima com as ondas mais altas, algumas mais lentas e outras mais rápidas, sua velocidade e duração mostram um *descompasso* temporal, isto é, não dependem de um tempo preestabelecido, mas sim, fazem-se em um tempo desordenado, descompassado, como na tempografia afrocentrada traduzida por Leda Martins (2021).

A relação entre os conceitos de onda e de circunferência coincide apenas na dimensão em que ambas são cíclicas, ou seja, apresentam a repetição de seu início e desfecho. Pode-se assim ser uma metáfora do tempo? A onda não é uma circunferência porque não forma um círculo completo. Deve-se ao relógio de sol a analogia circular do tempo? Na dimensão espiralar analisada por Martins (2021), o movimento do sol pode ser uma interpretação de tempo, mas não a única. Pois o tempo pode ser uma observação, pode ser uma fabulação. Portanto,

entende-se que a projeção de uma onda no desenho de uma circunferência é fabulativa.

Na espiral da onda, há um momento de curva de fechamento na própria entranha e depois de algum tempo *inverterando* em si e entre ondas, esparrama-se, descansa na areia e a espuma se dissipa. No momento em que as águas retornam e reiniciam uma nova onda, ainda no seu movimento reverso em que as águas são puxadas para trás, outra onda é formada. O impacto entre direções forma espuma. Mesmo a força impositiva dianteira sob a onda, a força do retorno se sobrepõe quando se encontram e uma nova onda é formada. Mais espuma.

A dança retornável da água volta com a onda mesmo quando os lençóis de água por baixo a empurram para frente. Assim como a concepção de tempo de Leda Martins (2021), as águas dançam ritmadas em “[...] procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna [na sua] estrutura” (Bosi, 1992, apud Martins, L., 2021, p. 31). Por vezes a força da volta é mais forte que a força da ida. Outras vezes as forças se equivalem e a onda tem uma interrupção, uma descontinuação do movimento, uma hesitação em um milésimo de segundo. Aqui, um descompasso do ritmo não significa perda, mas sim transformação, pois a cinesia espiralada incessante evoca à continuidade que, por sua vez, denota processo, no que lhe concerne a condição transformante. O tempo é contínuo como as ondas marinhas. E sendo uma interpretação, o tempo é aliado da reversibilidade, da pausa e da hesitação.

Assim sendo, dentro das observações de uma onda, verifica-se que a curva só se desfaz quando se aproxima do limite do seu próprio tempo, na beira do mar. Mesmo curvilínea, a força é para frente. O momento descontínuo é quando duas partes se chocam, porque o movimento de tempo é sempre contínuo e incontrolável. O lençol d’água que forma a onda fica por cima do lençol d’água da onda já formada. Assim, novo e velho se mesclam, antecedente e subsequente se embaralham e se incorporam. A conexão à ancestralidade está imersa.

O mar sabe fazer renda de espuma. E a espuma é o resultado do tempo espiralado de uma onda. Não se tem espuma sem antes se ter uma onda. Como não se tem um fenômeno antes de se ter um movimento. E, para resumir, a beira da água mostra sempre a efemeridade de uma experiência. Aí, nesse encruzilhamento fabulativo do tempo espiralar, utilizando-se as ondas do mar,

concebe-se um entendimento sobre tempo dissonante da perspectiva ocidentalizada.⁵³

Por fim, ou por novos/outros começos, convida-se os leitores desta dissertação a entender o tempo a partir da voz, do som, do corpo, ou por outras percepções e sensorialidades. Leda Martins (2021) traduz os tempos em anelos contíguos de ida e volta. Portanto, convida-se a aperceber-se das coisas, pois dessa forma, amplia-se e fabula-se pensamentos. Em consonância com a importância de sensibilizar as percepções, Han (2022a, p. 123) reflete: “No futuro haverá uma profissão que se chamará escutador. [...] O escutar não é um ato passivo. Uma atividade especial o caracteriza”.

Nesse sentido, sob percepções fabulares, a onda do mar como tempo, ou como uma episteme, ou como uma produção poética é uma história sonora, visual, imaginativa, plantada em tempos passados e *futurizados*. Há aqui uma contribuição para o pensamento epistemológico e metodológico da arte contemporânea. A onda do mar que viveu no passado, acumulou futuros, e seus sons estrondeiam no presente. Frisando essa ideia, Castiel Brasileiro (2022, p. 85) afirma que: “Quando os sons acontecem, são histórias assim, que me contam”. Portanto, quando o som das ondas contarem histórias, eu quero poder ouvi-las.

⁵³ O tempo ocidentalizado significa aqui quer dizer sequencial, irreversível, produtivo, rentabilizado, etc., como foi mencionado ao longo deste texto dissertativo.

Considerações finais

Esta pesquisa surgiu do interesse de entender como sujeitos são atravessados pelas transversalidades da arte contemporânea e em que medida essas produções artísticas integram um pensamento epistemológico e um pensamento metodológico. Para tal investigação, selecionou-se três obras de arte expostas no Parque Cultural Casa do Governador em Vila Velha (ES), são elas: *Pensamento do fora - revisitado* (2022) da artista Marilá Dardot, *Voar doce lar* (2022) do artista Rick Rodrigues e do produtor musical Luccas Martins e *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) do artista Tonil Braz. Destarte, identificou-se que as três obras são múltiplos, isto é, cada instalação possui o mesmo objeto multiplicado;⁵⁴ podem despertar uma experiência cosmoperceptiva nos sujeitos; e podem evocar concepções africanas e indígenas sobre o ser, o saber e o existir no tempo contemporâneo.

Para fundamentar tal análise da pesquisa dissertativa, usou-se bases epistêmicas que refutam noções do pensamento ocidental e transmutam modos de pensar a partir de concepções decoloniais. Para isso, usou-se intelectuais dissonantes dos teóricos recorrentes do meio acadêmico. Por todo o percurso dissertativo, as concepções de Krenak (2020a, 2020b, 2022), Han (2015, 2022a, 2022b), Martins, L., (2021, 2024), Leal (2021) entre outros, embasaram a interpretação analítica e fabulativa nas obras artísticas de Rick Rodrigues e Luccas Martins, Marilá Dardot e Tonil Braz, sobressaindo perspectivas disruptivas a respeito do tempo ocidentalizado.

Salienta-se que apesar dos três intelectuais não serem do campo de arte ou de educação, viu-se a possibilidade de entremear a proposta da pesquisa com o discernimento deles. Uma vez que estes englobam uma complexidade de pensamentos os quais institui a arte e a educação adjacente às outras áreas de conhecimento que estudam o espaço, o tempo e os sujeitos no contexto histórico. O filósofo coreano Byung-Chul Han (2015, 2022a, 2022b), compreende o sujeito inscrito na contemporaneidade imergida em códigos ocidentais neoliberais. As concepções da poeta Leda Maria Martins (2021, 2024) concebe as grafias feitas por vias orais e corporais, geradoras de um saber e tradutoras de temporalidades,

⁵⁴ Na obra *Pensamento do fora - revisitado* (2022) possui sessenta placas sinalizadoras, no trabalho *Voar doce lar* (2022), conta-se cinquenta e nove casinhas de passarinhos e na instalação *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022), há cinco humanoides de ferro.

portanto, compreende-se o movimento do corpo como uma experiência e um saber epistemológico. E o pensador Ailton Krenak (2020a, 2020b, 2022) enuncia os rios, as florestas, as montanhas, a natureza de modo geral, como fonte de conhecimentos, compreendendo a cinesia recordativa e projetiva entre ancestralidades e cosmopercepções e ainda, as trocas de experiências que acontecem no coletivo, como tomadas de consciência decolonial educativa/formativa.

Dessa forma, o primeiro e segundo capítulo apresentaram conhecimentos e conceitos basilares os quais são requeridos para a compreensão do estudo desta dissertação: a decolonialidade e as especificidades da arte contemporânea respectivamente. No primeiro capítulo ainda é delineado uma compreensão sobre a universalidade do saber - seu privilégio epistêmico masculino, hétero, branco, europeu e estadunidense. E no segundo capítulo, os conceitos de linguagem e discurso, imagem, Cultura Visual e fabulação contribuíram para o entendimento de arte contemporânea e sua prática educativa/formativa no tempo presente.

Os capítulos três, quatro e cinco, adentraram-se na análise das três instalações do Parque Cultural - Casa do Governador escolhidas que apontaram caminhos disruptivos, promovendo uma práxis imbricada com as complexidades do tempo atual e estabeleceu uma parcela de contribuição fabulativa de novos/outros modos de pensar e ensinar arte contemporânea. No quinto capítulo ainda é feita uma reflexão sobre a simultaneidade temporal, ou seja, sobre a coexistência entre passado, presente e futuro, e como isso se relaciona com um pensamento metodológico alinhado na possibilidade de reversibilidade (processos de retorno).

Em referência ao sexto capítulo, após analisar as três obras de arte escolhidas no parque, foi apresentado aos leitores um pensamento-fabular de modo a contribuir para um pensamento epistemológico e metodológico da arte contemporânea e uma aproximação à natureza, favorecendo, assim um entendimento cosmoperceptivo compreendido pela intelectualidade indígena e afroreferente. Sendo assim, exemplificou-se o tempo espiralar como/quando ondas do mar associando suas características cosmológicas.

No escopo do estudo, buscou-se também refletir como um sistema-mundo neocolonial e neoliberal norte-centrado influenciam os sujeitos e suas percepções em relação ao modo de conceber o tempo. A partir das três obras de arte

contemporânea analisadas, sob uma interpretação crítico-reflexiva, mostrou-se como elas podem fugir da curva da concepção de tempo ocidental consumida pela lógica cosmopolita de civilização, industrialização, lucro e produtividade, e propor descaminhos reflexivos conciliando concepções cosmoperceptivas e afroreferentes em seu bojo interpretativo. “No mundo em que vivemos, estamos imersos na temporalidade ocidental que formata tudo em nossa vida, e é usada ainda como tática de controle social” (Martins, L., 2024, 1:04:48). Assim sendo, assimila-se que um pensamento decolonial perturba nosso senso de verdade (absoluta). Dado isso, buscou-se mostrar como a arte contemporânea pode performar tempografias decoloniais.

Dessa forma, compreendeu-se como trabalhos de arte contemporânea podem fomentar pensamentos e manifestar fabulações educativas/formativas aos sujeitos sobre assuntos além da esfera estética e histórica da arte. Quando há relação híbrida entre arte e vida, propicia-se transversalidades com outras áreas como filosofia, sociologia, ou com questões sociais, políticas, culturais, ou ainda, com questões que debatem sobre tecnologia, natureza, racialidades e “identidades gênero-sexuais modernas” (Brasileiro, 2022, p. 20).

Nesse processo dissertativo, defende-se a pluralidade de culturas, saberes, narrativas, pesquisas científicas, ou seja, outras produções de conhecimento, outras epistemes que não sejam advindas apenas da Europa e dos Estados Unidos. Reconhece-se tanto a complexidade de discursar sobre decolonialidade, quanto deste não ser o meu lugar de fala, de modo integral, pois não me cabe a compreensão total do lugar de uma pessoa, de um coletivo de pessoas, que sofreu, e que ainda sofre subalternização epistêmica e existencial.

Assim, vejo meu lugar de luta com o movimento social e negro, pois, na medida em que me posiciono, ajo e estímulo outros sujeitos a desconstruir princípios e condutas inferiorizantes. Portanto, reconheço-me no lugar de lutar contra a superiorização branca perante outras não-brancas; lutar pela pluralidade epistêmica negra, indígena, LGBTQIAPN+, latino-americanas, entre outras de diferentes procedências geográficas; e lutar contra o sistema social, político e econômico movidos pela lógica capitalista que atualiza os privilégios da branquitude e investem no racismo estrutural e institucional. Essas, e outras lutas, residem nas sabenças do dissenso.

Sobre a questão do pensamento metodológico desta pesquisa, preocupou-se em não passar um receituário de ensino de arte, mas em mostrar como uma obra de arte contemporânea em si, abriga uma práxis epistemológica e uma práxis educativa. Dessa maneira, compreende-se que o objeto de arte é um todo de sentido, ou seja, é processo de pensamento e processo formativo.

Neste prisma entre estudar, pesquisar e ser professora, educadora e mediadora de artes, relembro que no lugar de uma estrutura didática e de correntes metodológicas paradigmáticas, o objeto de arte já estruturava minha perspectiva educativa dentro e fora da sala de aula. Na prática de ensinar/mediar, questioneei: como produções artísticas contemporâneas nos permitem imaginar outros modos de fazer a educação? De que maneiras os trabalhos de arte contemporânea nos instigam a aderir narrativas decoloniais de pensamento e de tornar um campo de experimentações educativas/formativas em um espaço de fabulações?

A palavra educação ainda guarda muita herança colonial (Freire, 2021), pois apresenta conteúdos e práticas ocidentalizadas sistematizadas em narrativas e acontecimentos históricos europeus. Logo, o sistema educacional ainda reproduz uma concepção de tempo influenciada pelo mito da racionalidade binarista universal legitimadas pelos campos filosófico, científico e religioso - demarcadores sociais de comportamento e pensamento - de países norte-cêntricos (Carine, 2023).

A ideia de educação também remete a concepção de formalidade e rigidez. Logo, a noção de “metodologia” não é diferente. Nesta dissertação considerou-se que o sentido dessa palavra pode estar atrelada ao entendimento de “dar receita” e de “solucionar” complexidades das relações entre os sujeitos no âmbito educacional. Desse modo, devido sua estreita relação à ideia de receituário, pretendeu-se evitar o uso da palavra metodologia na medida do possível, por causa da sua conotação de reprodução de estigmas e de sua expectativa reparadora de sistema. Em seu lugar, usou-se pensamento metodológico, ou práxis educativa/formativa, ou outras variações destas expressões.

Entretanto, elucida-se aqui que não se intencionou desmerecer nem descartar as vertentes metodológicas anteriores de ensino de arte, mas em dizer que para esta dissertação não cabia tal enquadramento pedagógico. Sob a luz de toda a contribuição do pensamento espiralar desenvolvida por Leda Maria Martins

(2021) e da ideia de fabulação desenvolvida por Dodi Leal (2021), revela-se uma tentativa de encontrar uma palavra que pudesse cambiar ou metamorfosear a palavra metodologia,⁵⁵ mas que se conveniu em não inseri-la no texto.

Com a finalidade de elucidar meu posicionamento, vejo a necessidade de apresentar uma ideia surgida no processo dissertativo da pesquisa. Em algum determinado momento, pensei em usar a palavra coreografia como forma de substituir a palavra metodologia. Veja bem, isso é um breve pensamento, na tentativa de dar nome à uma práxis educativa/formativa e, mais ainda, de alcançar a intenção de sentido no campo das ideias. Dito isso, a escolha em não usar a palavra coreografia foi justamente por essa dissertação se isentar de fixar novas/outras terminologias que pudessem denotar uma nova roupagem para metodologia. Em vez disso, apresentou-se uma fabulação de pensamento.

Ainda sobre essa questão, intenciona-se aqui elucidar o motivo de “coreografia” ser uma palavra possível de ressignificação e apropriação. Compreendeu-se a partir da concepção de Leda Martins (2021) que no corpo, o tempo é uma experiência e, no tempo, o corpo é uma episteme. A poeta nomeia o tempo como espiralar por concebê-lo como uma espiral que coabita os tempos passado, presente e futuro, e por compassa-lo a partir dos movimentos performados pelo som e pelo gesto, por exemplo. Dessa forma, Leda Martins (2021) traduz o tempo a partir de inscrições sonoras ou corporais, ou seja, na dança, na música ou nas histórias contadas. Dado isso, nas vias das oralidades e corporeidades, inscreve-se epistemologia. Na concepção do tempo espiralar, o movimento do corpo pode incorporar conhecimentos. E o que ancora sua estrutura, são: a ancestralidade, a cosmopercepção e a coletividade.

De acordo com o dicionário, o significado de coreografia é “a arte de conceber os movimentos e passos que vêm compor determinada dança; [é] qualquer sequência de movimentos”.⁵⁶ No processo educativo/formativo de arte, o exercício de pensar, os passos do pensamento, são trabalhados em sincronia

⁵⁵ Ampliar o sentido conotado de metodologia.

⁵⁶ Ver no link:

https://www.google.com/search?q=coreografia+significado&oq=coreografia+significado&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyCQgAEEUYORiABDIHCAEQABiABDIICAIQABgWGB4yCAgDEAAYFhgeMggI BBAAGBYHjIICAUQABgWGB4yCAgGEAAYFhgeMggIBxAAGBYHjIHCAGQABjvBTIKCAkQ ABiABBiiBNIBCTczMDJqMGoxNagCCLACAFEF9ghO_JrQ3CrxBfYITvya0Nwq&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (acessado no dia 10 de fevereiro de 2025, às 10:08).

pela mente e pelo corpo. Ao se relembrar de alguma coisa ou explicar algo para os sujeitos, os volteios das mãos acompanham o fluxo de pensamento. A volteação se inscreve no espaço externo e interno, performando tempografias. Não só as mãos, mas o corpo se inclina para acompanhar a voz que se projeta para fora; o olhar procura na memória os conhecimentos; e as lembranças, como em um lampejo, sobressaltam-se. Nesses procedimentos internos e externos de retorno, também se fabula, se questiona, se especula. Tudo isso, em uma cinesia simultânea.

Não é sobre a dança em si, ou sobre dançar, mas sobre movimento do corpo/mente coexistindo para expressar ideias, sentimentos e conhecimentos. A elaboração desses movimentos *dançarinhados* requer a “sapiência do olhar” e a “tocaia da escuta” (Martins, L., 2021, p. 197) para uma melhor experiência artística e formativa com os sujeitos. Assim como o tempo, com suas cinesias ritmadas imprevisíveis, reversíveis, contraídas, descontraídas, retroativas e prospectivas, uma coreografia educativa/formativa se ritmiza conforme as circunstâncias. Conforme uma passagem de tempo espiralar.

Salienta-se mais uma vez, que não parto da ideia de determinar e denominar um pensamento metodológico como coreografia, a fim de substituir a palavra metodologia. Intenciona-se apenas em apresentar mais uma fabulação, um exercício fabulativo de especular ideias. Como já mencionado no texto, a fabulação é o movimento de pensamento, de elaboração e de ação. É sobre idealizar e incorporar saberes científicos com sabenças vivificadas e *extensionadas* pela criatividade. Por fim, em uma última apropriação fabulativa do conceito de coreografia, encontra-se “coregrafia”,⁵⁷ favorecendo ainda mais a concepção discutida em questão. Desse modo, aventando-se uma separação silábica, *cor-e-grafia*, fabula-se a matização⁵⁸ no espaço por corpografias. Ou então, inscreve-se no espaço o que se sabe de *cór*.⁵⁹

Tendo como aporte esse pensamento fabulativo, a 35^o bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível*, ocorrida do dia 6 de setembro ao dia 10 de dezembro de 2023, utilizou em seu título a palavra coreografia justamente pela concepção

⁵⁷ Ver link: <https://www.dicio.com.br/coregrafia/> (acessado no dia 15 de fevereiro de 2025, às 21:37).

⁵⁸ Matizar significa dar cor a algo.

⁵⁹ Palavra deixada aqui com o acento agudo na letra “o” para indicação fonética da leitura.

de tempo traduzido por corpografias de Leda Maria Martins (2021) e pela correspondência ao ato de projetar, idealizar, imaginar as im/possibilidades de expressões e manifestações (sonoras e corpóreas) artísticas interpeladas pelas ideias de liberdade, justiça e igualdade, como foi destacado na exposição/evento. Assim, ampliaram a compreensão da perspectiva espiralar para produções artísticas contemporâneas e nos modos de germinar pensamentos e aprendizagens, propiciando uma “[...] condição diversa, dialógica e inacabada dos processos educativos” nos sujeitos.⁶⁰

Tocada pelo ato poético de Leda Martins (2021), ao longo da dissertação se criou palavras para que fossem continentes de habitar as possibilidades de sentido e significados. Preferiu-se coabitar nas contingências e nas possibilidades das palavras, da linguagem e da imagem. Nesse espaço, pode-se fabular e ampliar os limites do pensar. Como dito por Martins (2021, p. 93) a palavra “é em si mesma, um acontecimento”. Esta construção textual tentou não apresentar uma ordenação paradigmática e nem a se prender ao maniqueísmo epistemológico. Não buscou encontrar respostas, nem dar receitas. Mas fomentar a curiosidade de querer conhecer e perguntar mais sobre as concepções decoloniais, sobre a arte contemporânea, sobre o tempo afroreferente, sobre a intelectualidade indígena, sobre os sujeitos e sobre a educação/formação de arte. Afinal, em um texto onde mora fabulações, as respostas seriam ideias, ou seja, representações mentais de algo concreto, abstrato ou quimérico, um ponto de vista guiado por pensamentos.

Logo, interessou-se em trazer epistemologias que pudesse desmistificar cânones universais e apresentar novos/outros intelectuais para basilar pesquisas acadêmicas, sem correr o risco de legitimar uma supremacia branca e o racismo científico. Essa hierarquização epistemológica acontece fruto da classificação racial das ciências modernas “desde o século 16”.⁶¹ A vista disso, essa concepção moderna do sujeito universal precisa ser questionada, a fim de promover uma pluralidade intelectual em todos os âmbitos da educação básica e superior, e dos meios comunicacionais e midiáticos. Portanto, convida-se os leitores deste texto a contribuir para a transmutação de pensamento em todas as

⁶⁰ Ver pág. 15 da publicação educativa *Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo* da 35ª Bienal de São Paulo, 2023, produzida por vários autores.

⁶¹ Ver pág. 29 da publicação educativa *Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo* da 35ª Bienal de São Paulo, 2023, produzida por vários autores.

dinâmicas de relações sociais e institucionais, e a estudar epistemologias para além das produções escritas, mas vocalizadas, performatizadas e afroreferenciadas como explicitado por Leda Martins (2021).

A temática decolonial por todo texto dissertativo, não pode ser retórica, ou seja, superficial, nem pode ser um novo elemento de linguagem. O pensamento e movimento decolonial rompe, justamente, com a ordem colonial dominante. Assim, como proposto por Françoise Vergès (2023), pretende-se migrar desta ordem imposta, para a “desordem” contestativa igualitária, ou seja, essa desordem que estima a diversidade e as ações democráticas, antidiscriminatórias e antirracistas. “A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, [...] um programa de desordem absoluta” (Vergès, 2023, p. 17). Portanto, quero desordenar, contestar, a ótica moderna/colonial caótica sobre as coisas. A decolonialidade para mim, é um compromisso histórico e coletivo.

Como posso esperar os leitores desta dissertação? Melhor que dar esperança, é manifestar a busca dela. A esperança para mim não é a suavização de problemas demasiados no âmbito educacional, muito menos um delírio inocente de gerar sensações positivas. Mas sim uma concepção dentro de cada um que inspira a buscar cotidianamente forças para não desistir de lutar, reivindicar pela valorização da educação de artes; pela valorização profissional de docentes; pelo investimento em materiais, transportes para atividades extraescolares; pela permanência estudantil escolar; pela criação de uma disciplina étnico-racial na grade curricular no Ensino Básico, e/ou na construção de mais escolas afrocentradas que apresentam o calendário escolar voltado para as teorias e práticas africanas; pela pluralidade epistêmica composta por LGBTQIAPN+, indígenas e negros; entre muitos outros motivos de lutas diárias.⁶² Para mim, apresentar uma dimensão de esperança é apresentar uma dimensão de resistência. Proponho que sigamos procurando a força dentro de nós para educar decolonialmente as crianças, os adolescentes e os adultos porque a educação decolonial reivindica um amadurecimento perceptivo, cognitivo e

⁶² Não é porque não trato do ensino de arte de ambientes educacionais formais ao longo da dissertação que não reconheço as necessidades e as lutas diárias enfrentadas pelos professores e pelos estudantes no tempo presente. Essa pesquisa, mesmo não se tratando dos âmbitos escolares, estuda-se os sujeitos inseridos nos processos educativos/formativos, portanto não se furta da compreensão do ensino de arte num todo de sentido e de espaço. Além disso, a pesquisa também se destina aos professores de arte de espaços formais de ensino.

intelectivo dos seres humanos. A fonte do respeito mora na educação e vice-versa.

Por fim, não é a minha intenção chegar a uma resposta concreta, como já mencionado anteriormente. As observações apontadas nesta pesquisa mostraram as compreensões até o momento e ainda, as que preciso alcançar. Isto posto, esta conclusão não finda o estudo investigado nem mesmo cessa o interesse em buscar mais conhecimentos. Esta dissertação estabeleceu conexões epistemológicas decoloniais aproximando a arte contemporânea, dos sujeitos, da natureza e do tempo atual. Apresentou ainda, questionamentos fabulares que contribuíssem para as perspectivas e ações educativas/formativas atraídas em criar novos/outros significados no campo da arte contemporânea e fornecer conhecimentos para todos os sujeitos envolvidos e interessados em trocas educativas. Concebe-se que uma pesquisa forma outras. “Mesmo que a água corra, ela encontra um meio de curva-se e voltar” (Martins, L., 2024, 1:32:25), assim como esse trabalho de Mestrado: espero que encontre novos leitores e inspire novas pesquisas.

Talvez esse texto tenha um certo teor rebelde para algumas pessoas por se embasar em autores não cimentados acadêmicos;⁶³ ou talvez por fabular; ou talvez por evocar mais pensamento do que oferecer resoluções. Mas acredito que a essência não está em desatar nó(s), mas em somar agregar mais linhas mesmo que elas formem mais nós. E, sob a licença artística de fabular, um nó pode até ter a conotação de embolação, mas pode também significar amarrações, no sentido de assentamentos analíticos. Um barco não navega sem uma amarração bem feita, não é mesmo? Em um mar de âncoras ocidentalizadas, o barco ficaria preso, estagnado, e afundaria. Mas, sob outra perspectiva, em uma mar de âncoras indígenas e afrocentradas encontrei referências que firmaram a minha base para não perder as sabedorias e sabenças ancestrais, coletivas e cosmoperceptivas.

As linhas do pensamento se embolam, se torcem, se traçam, se desfazem, se reconectam, se criam, se esgarçam, se desmancham, se encontram, se desencontram, se renovam...e continuam se curvando-se. O nó pode não ser

⁶³ Consideram-se os autores cimentados acadêmicos: os homens brancos, europeus e/ou estadunidenses.

apenas imobilidade. Ele é a premissa e o fim do pensamento. Sem ordem de começar, ou de se acabar. O nó precede o movimento de fluxo e de processo.

Retornando à pergunta mencionada na introdução desta dissertação da professora Adriana Magro, a qual me sinto honrada em chamá-la de orientadora, entendo hoje, depois de produzir essa pesquisa, um pouco mais sobre ancestralidade. Esta que está muito além do cheiro de jornal antigo e do perfume de mexerica descascada no quarto do meu avô. Está no modo de pensar, fabular e viver a vida.

Em um ontem,
morei na água uterina.

Em um presente,
mergulhei nas águas marinhas.

Em um amanhã,
busquei na água a reflexão.

Nessas águas que rumino,
futurizo-me.

A água é como uma máquina do tempo espiralar.

(Bloco de notas de Isabela Martins, Abril de 2024. Inspirado no livro “A água é uma máquina do tempo” de Aline Motta, 2022, p. 137).

Nesses mares de páginas, compreendo que a arte contemporânea é fomento científico e criativo, epistemológico e metodológico. É o que os sujeitos vêem, é o que querem ver e o que nem imaginam que ainda verão. A complexidade mora nas inter-relações, nas subjetividades, no pensamento. O corpo de uma obra de arte é espaço de inscrição de saberes que potencializa outros modos de percepção e de construção de sentido. É portanto linguagem e discurso, pois incorpora e reelabora sistemas de referências. Uma arte que germina ideias, é portanto genetriz de pensamento.

O título desta dissertação “A arte contemporânea pensa, logo existe”, faz alusão à frase de Nietzsche, “Existo, logo penso” que, por sua vez, faz alusão a frase de Descartes, “Penso logo, existo”. A jornalista e professora, Isabel Sampaio (2015), fez um livro-caixinha composto por 100 cartas chamado *Puxa-conversa - filosofia* no intuito de promover trocas filosóficas dialógicas entre os sujeitos da contemporaneidade. As cartas desta produção, podendo até ser interpretada como um jogo ou um dispositivo de pensar, apresenta perguntas para questões trazidas de pensadores ao redor do mundo, desde Antiguidade até o tempo atual,

e faz os sujeitos debaterem assuntos significativos a respeito de ciência, religião, sociedade, ética, moral, machismo entre muitas outras temáticas, elaborando assim, pensamentos complexos.

Em uma das cartinhas, ao dizer a frase de Nietzsche, “Existo, logo penso”, a autora pergunta em seguida: “Invertendo a ordem da frase de Descartes, inverte-se também o seu sentido? Por quê?” (Sampaio, 2015). Como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, a frase de Descartes engloba os sujeitos do sexo masculino, brancos e europeus, como possuídores do saber universal. Nietzsche, ao trocar as palavras de posição, evoca uma outra lógica de raciocínio, de que não é exatamente a instituição do pensamento (hegemônico) que sentencia a instituição da existência. Dessa forma, amplia-se a mentalidade quando se permite interpretar que pelo fato de existir, concebe-se ao sujeito o poder/saber pensar, independente de seu gênero, etnia e raça.

Em síntese, acredita-se que as produções artísticas contemporâneas, as quais apresentam transitoriedade entre tempos e transversalidade entre as áreas da vida podem transgredir epistemes universalizantes e transmutar paradigmas absolutos. Troca-se a verdade absoluta pela pluriversalidade integrativa. Assim, constitui-se epistemologias e fabulações que se desdobram em processos formativos de arte, e incorporam temporalidades espiralares, isto é, reversíveis, retroativas e prospectivas para uma experiência filosófica cosmoperceptiva, coletiva e ancestral. Antes de concluir, apercebe-se como o prefixo “trans” conflui e cruza o caminho da arte contemporânea circunscrita na perspectiva binária, dicotômica, de mundo. O prefixo “trans” significa “para além de” ou “o outro lado”. Logo, a esse lugar que cabe à arte contemporânea, de estar em um *além-de*, um entre ontológico, é o que lhe concede a indissociabilidade de existir e de pensar. Está vendo como a arte contemporânea pode sim ser base de pensamento? Ela existe, logo pensa.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2022.

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Concepções e práticas artísticas na escola**. In: Ferreira, Sueli. O ensino das Artes: construindo caminhos. Campinas/SP: Editora Papirus, 2001.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea** - uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAGGIO, Marco Aurélio. **Os sete pilares da cultura ocidental**. Estud. psicanal. [online]. 2004, n.27, pp.77-86. ISSN 0100-3437.

BARRETT, Terry. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. 3.ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BARROS, M. **Retrato do Artista Quando Coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BENTO, Cida. **O Pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade. In: RIOS, Flávia; SANTOS, Marcio André dos; e RATTTS, Alex (org.). **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: Hedra, 2022.

BREMM, Alessandra Baldissarelli. Uma filosofia do ser morada: habitar com arte a escola, a natureza e a maternidade. In: LOPONTE, Luciana Gruppelli; MOSSI, Cristian Poletti (org.). **ARTEVERSA: arte, docência e outras invenções**. São Paulo: Primeira Cultura, 2023.

BRITTO, Maura Silveira Gonçalves de. **O ferreiro e a forja no universo da escravidão experiências de homens de cor nas Minas do ferro escravistas**. XVIII Encontro Regional: 24 a 27 de Julho de 2012. Mariana: ANPUH-MG, 2021. Disponível em: https://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340714778_ARQUI

VO_Oferreireoeaforjanouniversodaescravidaao.pdf Acesso em: 20 de agosto de 2024.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo** - Coleção Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea** - Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora, 2006.

COUTINHO, Rejane Galvão. **O educador pesquisador e mediador questões e vieses**. Pós: Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 46 - 55, maio, 2013.

DARDOT, Marilá. S/d. Disponível em: <https://www.mariladardot.com/texts> Acesso em 13 mar. 2025.

DUSSEL, E. D. **Filosofia da libertação**: crítica à ideologia da exclusão. São Paulo: Paulus, 2005.

ENTREVISTA de Leda Maria Martins ao evento Ocupação aberta. 2024. 1 vídeo (2:15:20). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/NEWCJe4eEA0> Acesso em: 27 jul. 2024.

FEIRA livre de arte contemporânea. c2025. Apresenta o artista Tonil Braz e algumas de suas produções artísticas contemporâneas. Disponível em: <https://flac.art.br/artistas/tonil-braz/> Acesso em: 13 mar. 2025.

FERRY, Luc. **A nova ordem ecológica**: a árvore, o animal e o homem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné-Bissau**: registros de uma experiência em processo. 8ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FRANCHI, Carlos; FIORIN, José Luiz; ILARI, Rodolfo. **Linguagem: atividade constitutiva: teoria e poesia**. In: FRANCHI, Eglê; FIORIN, José Luiz (org). São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universalidades ocidentalizadas racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. BERNARDINO-COSTA, Joaze & GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado, Volume 31 Número 1, Janeiro/Abril 2016.

HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022a.

_____. **Hiperculturalidade: cultura e globalização**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

_____. **Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022b.

_____. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma estético**. Sociologia & antropologia, Rio de Janeiro, v. 04.02, p. 373- 390, 2014.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HONORATO, Cayo. **A arte como atitude - Entrevista com Luis Camnitzer**. Revista Concinnitas, [S. I.], v. 1, n. 12, p. 76–85, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22817>. Acesso em: 2 jun. 2024.

IABELBERG, Rosa. **Arte que o aluno traz consigo**. São Paulo: Revista Urca, 2024. (Em fase de publicação).

KOREN, Leonard. **O que fazem os artistas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

_____. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. **Ideia para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

LEAL, D. T. B. (2021). **Fabulações travestis sobre o fim**. *Conceição/Conception*, 10(00),e021002. <https://doi.org/10.20396/conce.v10i00.8664035>

LEYTON, Daina; A construção de sentido no contato com a arte. In: _____(Org.). **Educação e acessibilidade**: experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018a.

_____; MARTINEZ, Felipe e SANCHES, Gregorio. O museu é uma escola? Excertos de um encontro entre Luis Camnitzer e o MAM Educativo. In: _____ (Org.). **Educação e acessibilidade**: experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018b.

MAGRO, Adriana. **A significação do espaço escolar**. Vitória: Editora Universitária Edufes: 2022.

MARTINS, Isabela Vieira. **Transversalidades entre arte contemporânea e educação**: contexto histórico e aproximações com o contexto escolar. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Arte Visuais) - Apresentação online via Zoom, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020. Disponível em: [b2b5b6_ce6346b97e754d7697df49224c7695cb.pdf](https://repositorio.ufes.br/bitstream/handle/11362-5/b2b5b6_ce6346b97e754d7697df49224c7695cb.pdf) Acesso em: 15 fev. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Luccas. c2020. Disponível em: <https://www.luccasmartins.com.br/> Acesso em: 13 mar. 2025.

MARTINS, Mirian Celeste (org.). **Mediação**: provocações estéticas. São Paulo: Instituto de Arte: Universidade Estadual Paulista, 2005.

MÃE, Valter Hugo. **As mais belas coisas do mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

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

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Eliza Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo negro, 2009.

ORTEGAY GASSET, José. **Missão da universidade**. Tradução Dayse Janet Löfgren Carnt e Helena Ferreira. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. (Coleção Universidade).

OSBORNE, Peter. **Arte contemporânea é arte pós-conceitual**. In: Revista Poiésis, n 27, p. 39-54, Julho de 2016.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. São Paulo: Minerva, 2022.

PINHEIRO, Bárbara Carine Santos. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PRIMEIROS negros. Tecnologia ancestral: afrofuturismo e sankofa. África, Filosofias africanas. c2023. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/sankofa/> Acesso em: 28 fev. 2025.

RACY, Gustavo. **Walter Benjamin está morto**. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2020.

RODRIGUES, Rick. S/d. Disponível em: <https://www.rickrodrigues.com/> Acesso em: 13 mar. 2025.

SÁBATO, Ernesto. **Hombres y engranajes: heterodoxia**. Matrix: Alianza Editorial, 1983. Pg, 41, tradução livre.

SAFATLE, Vladimir; JUNIOR, Nelson da Silva; e DUNKER, Christian (Org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SAMPAIO, Isabel. **Puxa conversa - filosofia**. São Paulo: Matrix, 2015.

VELOSO, Abraão. **Tecnologia Ancestral Africana**: Símbolos Adinkra. 16 ago. 2022. Disponível em:
<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/tecnologia-ancestral-africana-simbolos-adinkra/> Acesso 10 dez. 2024 às 17:00.

VERGÈS, Françoise. **Descolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Apêndice

Fonte

A produção artística, *Fonte* (2025), é um dispositivo de ação pensado para a apresentação do produto educacional para a pesquisa de Mestrado Profissional em Educação na UFES. Diante do texto dissertativo, tentou-se pluriversalizar os teóricos para a análise da temática - para além dos intelectuais brancos, cis, europeus e estadunidenses - integrando autores/as negras, transgêneras, americo-latinas/os, um asiático e um indígena para mostrar que produções científicas podem ser produzidas para além da centralidade brancocêntrica. Este produto educacional visa também notabilizar a pluralidade de teóricos no interior do âmbito acadêmico para os novos ingressos do programa de pós-graduação incentivando, dessa forma, um pensamento decolonial.

A respeito de todas as questões que foram demarcadas, acredita-se urgente apresentar para os sujeitos iniciantes no mestrado, teóricos que abordam percepções e pensamentos decoloniais podem também embasar uma pesquisa científica.⁶⁴ Dessa forma, o projeto educacional de mestrado é uma produção artística da autora desta dissertação, que propõe usar um objeto de arte como produto educacional valendo-se de sua formação artística em Licenciatura em Artes Visuais pela UFES. O trabalho de arte e produto educacional em questão será distribuído para os alunos da nova turma de Mestrado Profissional em Educação na UFES em uma aula no ano de 2025.

Portanto, a *Fonte* (2025) como um dispositivo disruptivo histórico-crítico ao brancocentrismo se propõe a refletir as dimensões do epistemicídio ainda institucionalizadas e atualizadas a partir de um trabalho de arte contemporânea, uma vez que essa expressão artística pode estabelecer uma aproximação e reflexão crítica às pautas sociais, políticas e culturais, e permitir a ampliação dos repertórios de conhecimentos epistemológicos e metodológicos como visto e desenvolvido no texto dissertativo desta pesquisa.

A fim de contemplar tal manifestação epistemológica decolonial, o trabalho em si não é uma garrafa de água. É um objeto de arte fabulado como garrafa de água que associa o conteúdo para consumir com sua proposta artística. O rótulo apresenta citações literárias epistemologicamente decoloniais que veiculam a

⁶⁴ A necessidade de apresentar tal argumento, relaciona-se ao atual meio acadêmico, o qual estou inserida.

intelectualidade de produção negra, indígena e LGBTQIAPN+ brasileiras. As citações vêm de referenciais não comumente mencionadas ou estudadas no meio acadêmico. Dessa forma, integrou-se seis intelectuais brasileiras/os, são eles: Martins (2021), Mombaça (2021), Brasileiro (2022), Pinheiro (2023), Krenak (2020, 2022) e Nascimento (2016). Essas garrafas impulsionam a participação com o público e por isso são dispositivos de ação, pois promovem o diálogo entre os sujeitos, concretizando desse modo, a proposta artística de favorecer a possibilidade de percepções, concepções, diálogos e experiências educativas/formativas.

Assim como a linguagem é uma atividade constitutiva (Franchi, 2011), como mencionado na introdução desta dissertação, um trabalho de arte pode fomentar um exercício constitutivo, ou seja, pode engendrar novos sistemas de referência para uma episteme e práxis educativa, e assim, novos/outros parâmetros academicistas são alcançados. Usufruindo desse lugar que a arte contemporânea pode ocupar, um lugar de mudança e fomento de pensamento, as garrafas de 300 ml de água filtrada, rotuladas e com informações impressas no papel vegetal veiculam citações literárias dos cinco intelectuais brasileiros/os mencionados anteriormente e serão distribuídas para a turma de mestrandos do Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação na UFES.⁶⁵

No início desta dissertação, precisamente na introdução, menciona-se uma vontade de querer ser como água, devido à associação que se faz com arte de que as duas sempre se transformam e encontram seus respectivos caminhos. Portanto, considera-se água e arte como elementos imprescindíveis na vida. Neste produto educacional, intenciona-se em mostrar que, como água e arte, um pensamento decolonial também se faz primordial em tempos que a lógica neoliberal e neocolonial, com seus códigos e convenções, são remodelados e sustentados por grupos políticos, econômicos e religiosos de epistemes colonialistas e fundamentalistas judaico-cristãs. Posto isso, conformar-se com essa insistência autocrática, dogmática e opressora do atual tempo contemporâneo, não pode ser uma opção. Na reflexão de Mombaça (2021, p. 110), concorda-se que

⁶⁵ A quantidade de garrafas distribuídas dependerá do número de mestrandos na sala de aula. Ou seja, será previamente contabilizado para que todos recebam, inclusive para o professor/a que estiver na sala.

[...] o mundo é o meu trauma. Eu sou maior que o meu trauma (?) Porque se o mundo, que é meu trauma, não pára nunca de fazer seu trabalho, então ser maior que o mundo é meu contratrabalho. [...] Eu sou maior que a ampulheta entornando.

O nome “Fonte” faz alusão não só à água, sempre iniciada de uma fonte - seja na superfície, seja subterrânea -, mas aos referenciais teóricos usados em pesquisas acadêmicas. Quais são suas fontes de conhecimento? Este trabalho/produto que traz a água, ou seja, uma fonte de vida nutricional para o sistema fisiológico do organismo dos seres vivos, também traz uma fonte de epistemes disruptivas ao padrão engessado de conhecimento: a decolonialidade.



Fig. 30 - Fonte. Isabela Vima (2025). Registro feito pela autora desta dissertação no dia 10 de março de 2025 às 18:29.

Outra questão a ser apontada neste trabalho de arte/produto educacional diz respeito à consonância com que este faz com as três obras de arte analisadas nos capítulos anteriores. Na obra *Pensamento do fora - revistado* (2022) de Marilá

Dardot, as placas de sinalização que a artista planta na grama do Parque Cultural Casa do Governador apresenta citações literárias de autores negras, negros, indígenas e LGBTQIAPN+ de modo a germinar pensamento decolonial nos sujeitos que visitam o parque. Tanto na obra *Pensamento do fora - revisitado* (2022), quanto no trabalho *Fonte* (2025) são usadas referências que promovem diversidade de autores e suas reflexões. Sob uma percepção fabular, tanto a obra de Dardot quanto o trabalho *Fonte* (2025) fabulam o consumo de pensamento decolonial. Assim como a água nutre os seres vivos, os textos disruptivos à narrativas absolutas, são nutrientes para uma consciência decolonial. Vinculado a esse entendimento, Freire (2021, p. 38) afirma: “Conhecimento deve ser comido [...]”. Dessa forma, convida-se as pessoas a comerem, beberem dessa fonte.

Beba dessa fonte!

Garrafas de água gratuitas, mas com alto valor epistemológico e metodológico!

Propaganda fabulada pela autora desta dissertação no dia 18 de novembro de 2024 para exemplificar criativamente o assunto anterior abordado.

Nesta paridade com as três obras, encontra-se também uma consonância com a obra do artista Rick Rodrigues e do produtor Luccas Martins, *Voar doce lar* (2022), na medida em que clama por uma sensibilidade e necessidade humana de percepção e autopercepção do mundo em volta. Convida-se ao recolhimento físico e mental dos sujeitos a fim de buscar a estabilidade e equilíbrio do organismo. Assim como na obra de Rodrigues e Martins, o trabalho *Fonte* (2025) também estabelece uma relação à natureza e a uma mentalidade consciente. A água é o elemento natural que ajuda a regular o funcionamento fisiológico do corpo. Conduz nutrientes, oxigênio e elimina toxinas e bactérias. O corpo humano composto majoritariamente de água clama por um equilíbrio - por uma consciência -, tanto quanto a obra *Voar doce lar* (2022) clama por essa fruição cosmoperceptiva. O objeto de arte é o antídoto desse mundo civilizatório que enfatiza a produtividade e o individualismo. A disruptura a esse sistema-mundo é onde o pensamento decolonial habita.

A paridade também se dá com a obra de Tonil Braz *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022) no que tange o pensamento decolonial logo no título da obra. O trabalho de Braz evoca uma sabedoria Sankofa, visto que relaciona o ser/estar do sujeito de ontem ao ser/estar do sujeito de amanhã, e a relação intrínseca

entre os tempos, de viver e entender o passado para então poder caminhar, viver, o futuro. O pensamento retrospectivo e prospectivo são advindos de uma narrativa que convoca a ancestralidade como episteme, uma vez que compreendem a passagem de tempo como coetânea e reversível, isto é, a coexistência entre os tempos permite os procedimentos de retorno e sua reversibilidade. Os pseudo-andantes de Braz se inscrevem no espaço com sua estrutura corpórea de ferro e restauram o comportamento humano na medida em que procuram um horizonte de novas/outras possibilidades. Só se caminha para um amanhã sob uma tempografia reminescente de um ontem. Assim como na obra de Braz, a *Fonte* (2025) abraça a temporalidade espiralar de Martins (2021) posto que os movimentos de retroação e prospecção coabitados no tempo enfatizam o exercício ancestral de aprender com histórias passadas e fabular sabenças futuras. Em *Fonte* (2025), visa-se repassar as fontes estudadas aqui para o fomento de pensamento crítico vindouros. Sobre reformulações epistemológicas, caminhamos em novos/outros conhecimentos.

Isto posto, o objetivo do trabalho é favorecer a compreensão de que a leitura que se consome está associada com um discurso ideológico dominante. Dessa forma, propõe-se criar uma relação entre o que consumimos e o que pensamos. A *Fonte* (2025) apresenta citações contra-hegemônicas para se consumir. Convida os sujeitos a refletir obras de arte contemporânea que abordam temáticas sobre coletividade, perceptividade, afro-referencialidade, natureza, entre outras. Nesta dimensão, pergunta-se aos sujeitos: Se seu pensamento é influenciado pelo o que você lê e vê, como em produções literárias e em manifestações artísticas, quantas epistemologias decoloniais você consome?

Análogo a isso, a relação proximal do trabalho de arte/educacional, *Fonte* (2025), com um “produto” comercializado, isto é, que se encontra vendendo em supermercados e outros estabelecimentos comerciais, foi intencional a fim de demarcar uma paridade crítica ao fluxo produtivista do tempo contemporâneo. Aproxima-se também no que tange o nome “produto” de produto educacional, como foi denominado o projeto educativo pela academia. Optou-se por essa aproximação no que tenciona a noção material em sua dimensão tangível.



Fig. 31 - Fonte. Isabela Vima (2025). Registro feito pela autora desta dissertação no dia 10 de março de 2025 às 18:26.

A estética visual da garrafa minimalista, isto é, sua formatação fina e alongada e a configuração higienista, com o mínimo de cor e informação, também foi intencionada, com a finalidade de questionar os sujeitos da confiabilidade que esse produto pode passar para algumas pessoas. Justamente mostrar que as imagens, os artigos de compra, os meios publicitários, entre outros meios que demarcam e propagandeam uma estética minimalista canônica norte-cêntrica, são delineadas nas convenções sociais, assim como afirmado por Leda Martins (2021, p. 42), se inscrevem nas “[...] relações sociais e nas subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos e das inter-relações [...]”. Pergunta-se aos sujeitos: a aparência minimalista te convence da credibilidade do produto?

No verso do rótulo de *Fonte* (2025) é identificado algumas semelhanças com texto informativo obrigatório dos rótulos das garrafas de água mineral encontradas no mercado, no que se concerne à sua composição química e advertências, por exemplo, mas, com algumas modificações adaptadas para um dispositivo de ação com viés formativo/educativo.

O trabalho *Fonte* (2025) tem em suas propriedades físicas um corpo fino, esguio e transparente, com tampa branca em sua abertura e é recipiente para 300 ml de água filtrada sem gás. No verso do rótulo está escrito o objetivo do trabalho; a fonte - referência bibliográfica usada na citação; a composição epistemológica em vez de “composição química”;⁶⁶ as características perceptivas em vez de “características físico-químicas”;⁶⁷ a informação de alerta sinalizada como “atenção”; a validade do trabalho medida por estudo e não por tempo; e, por fim, outras informações sobre o produto.

⁶⁶ A composição química indica a concentração de elementos químicos usados na água.

⁶⁷ As características físico-químicas é o que diferencia as propriedades de água mineral para a água filtrada.



Fig. 32 - Fonte. Isabela Vima (2025). Registro feito pela autora desta dissertação no dia 10 de março de 2025 às 18:33.

Na parte de “composição epistemológica” no verso do rótulo, quantifica-se em uma tabela de 0 a 10 - sendo dez o valor mais alto -, os componentes encontrados na citação retirada de uma referência bibliográfica. Como por exemplo, no livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* de Leda Maria Martins (2021), os componentes são: decolonialidade, suleado, transmutativo, afroreferente, ancestralidade, educativo/formativo, reflexivo, político, tempo espiralar e *cosmoperceptividade*. Cada palavra apresenta um asterisco no final sinalizando que a ingestão de cada componente citado na tabela é fabulada, mas não é enganosa. Como exemplificado na Tabela 1 a seguir.

Tabela 1. Composição epistemológica usada no verso do rótulo do dispositivo de ação *Fonte* (2025)

Decoloniada* 10	Educativa/formativa* 10
Suleada* 10	Reflexiva* 10
Transmutativa* 10	Política* 10
Afroreferente* 10	Tempo espiralar* 10
Ancestralidade* 10	Cosmoperceptividade* 10

Na parte de “características perceptivas” no verso do rótulo do trabalho *Fonte* (2025), intenciona-se em avisar para o sujeito/consumidor que caso ele opte consumir de forma demasiada a leitura da fonte indicada ele poderá gerar sabedoria, portanto suas características perceptivas no corpo/mente, assim como suas concepções sobre o sistema-mundo, poderão passar por mudanças.

As informações adicionais também presentes no verso do rótulo deste trabalho artístico e educacional, concernem em elucidar que este trabalho não apresenta fins comerciais. Logo depois, informa que esta embalagem é reciclável, isto é, sujeita a ser usada mais de uma vez, ou então ser processada e transformada em uma nova embalagem após ser descartada. E que devido a essa concepção reutilizável, entende-se que o conhecimento adquirido com esse trabalho seja passado adiante pelo sujeito/consumidor. Na medida em que se recicla, se perdura. Este trabalho é como uma matéria-prima para que um novo/outro produto possa ser criado.

Em sequência, fabula-se que ao invés de uma validade mensurada, quantificada sob uma passagem cronológica de meses ou anos, ser na verdade qualificada em tempo de estudo. Portanto, orienta-se a consumir a episteme decolonial proposta o quanto antes, uma vez que o consumo de conhecimentos é fundamental na constituição de uma intelectualidade consciente. Por fim, a última informação passada no verso do rótulo da garrafa assegura que este dispositivo de ação foi produzido para o requisito de um produto educacional para a pesquisa de Mestrado Profissional em Educação na UFES, produzido por Isabela Vima.⁶⁸

⁶⁸ Nome artístico da autora.

ANEXO

Tabela 2. Síntese dos livros contemplados para a obra *Pensamento do Fora - revisitado*, Marilá Dardot, 2022 ⁶⁹

Autores	Livros	Editora e ano do livro
Ailton Krenak	A vida não é útil	2020
Ailton Krenak	Ideias para adiar o fim do mundo	2020
Alejandra Pizarnik	Árvore de Diana	Relicário, 2018
Alice Walker	Em busca dos jardins de nossas mães	Bazar do tempo, 2021
Ana Cristina César	Inéditos e dispersos in: Poéticas	Ática, 1999
Audre Lorde	A unicórnica preta	Relicário, 2020
Audre Lorde	Entre nós mesmas	Bazar do tempo, 2020
bell hooks	Anseios: raça, gênero e políticas culturais	Elefante, 2019
Carolina Maria de Jesus	Quarto de despejo: diário de uma favelada	Ática, 2021
Cidinha da Silva	Um Exu em Nova York	Pallas, 2018
Clarice Lispector	Água viva	Rocco, 2020
Davi Kopenawa e Bruce Albert	A queda do céu: palavras de um xamã yanomami	Companhia das Letras, 2019
Djaimilia Pereira de Almeida	A visão das plantas	Todavia, 2021
Djaimilia Pereira de Almeida	Cartas para minha avó	Companhia das Letras, 2021
Djaimilia Pereira de Almeida	Lugar de fala	Jandaíra, 2019
Elvira Vigna	A um passo	Companhia das Letras, 2021
Evando Nascimento	O pensamento vegetal: a literatura e as plantas	Civilização Brasileira, 2021
Hilda Hilst	Amavisse e outros poemas	Companhia de Bolso, 2021
Ingrid Martins	in: LGBTQIA+	Autonomia Literária, 2019
Isabelle Stengers	No tempo das catástrofes	Cosac & Naify, 2015
Jamaica Kincaid	Agora veja então Lenora de Barros, ...umas.	Alfaguara, 2021

⁶⁹ Informações retiradas do site da artista no link: www.mariladardot.com (acessado no dia 28 de março de 2024 às 12:57).

Letícia Nascimento	Transfeminismo	Jandaíra, 2021
Lygia Clark	Meu doce rio	1984
Marana Borges	Mobiliário para uma fuga em março	Dublinense, 2021
Maria Angélica Melendi	Estratégias da arte em uma era de catástrofes	Cobogó, 2018
Maria Esther Maciel	Pequena enciclopédia de seres comuns	Todavia, 2021
Marilene Felinto	Marilene Felinto, As mulheres de Tijucopeco	Ubu, 2021
Mira Schendel	in: Women in concrete poetry 1959-1979	Primary Information, 2020
Natalia Borges Polesso	A extinção das abelhas	Companhia das Letras, 2021
Natalia Timerman	Copo vazio	Todavia, 2021
Octavia E. Butler	A parábola do semeador	Morro Branco, 2018
Olga Savary	Coração subterrâneo	Todavia, 2021
Olga Tokarczuk	Correntes	Todavia, 2021
Paul B. Preciado	Transfeminismo	Hedra, 2015
Silvane Silva in: bell hooks	Tudo sobre o amor: novas perspectivas	Elefante, 2021
Stephanie Borges	Talvez precisemos de um nome para isso	Cepe, 2019
Suely Rolnik	Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada	N-1 Edições, 2018
Upile Chisala	Eu destilo melanina e mel	Leya, 2020
Virginia Woolf	O tempo passa	Autêntica, 2013
Wistawa Szymborska	Instante	Ediciones Igitur, 2011
Yara Nakahanda Monteiro	Essa dama bate bué!	Todavia, 2021
Zora Neale Hurston	Seus olhos viam Deus	Record, 2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO**

Ata da sessão da ducentésima décima quarta defesa de dissertação do Programa de Pós-graduação Profissional em Educação (PPGPE), do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, da discente **ISABELA VIEIRA MARTINS**, candidata ao título de Mestra em Educação, realizada às **14h00min** do dia **vinte e três de abril de dois mil e vinte e cinco**. A presidente da Banca, Adriana Rosely Magro, apresentou os demais membros da comissão examinadora, constituída pelos Doutores Soler Gonzalez, Maira Pego de Aguiar, Rosa Iavelberg e Geovanni Lima da Silva. Em seguida, cedeu a palavra à candidata que em trinta minutos apresentou sua dissertação intitulada “**A ARTE CONTEMPORÂNEA EXISTE, LOGO PENSA**”. Terminada a apresentação da aluna, a presidente retomou a palavra e a cedeu aos membros da Comissão Examinadora, um a um, para procederem à arguição. A presidente convidou a Comissão Examinadora a se reunir em separado para deliberação. Ao final, a Comissão Examinadora retornou e a presidente informou aos presentes que a dissertação havia sido APROVADA. A presidente, então, deu por encerrada a sessão da qual se lavra presente ata, que vai assinada pelos membros da banca examinadora.

Vitória, 23 de abril de 2025.

Profa. Dra. Adriana Rosely Magro

Orientadora

Prof. Dr. Soler Gonzalez

Membro interno (PPGPE/ Ufes)

Profa. Dra. Maira Pêgo de Aguiar

Membro interno (Universidade Federal do Espírito Santo)

Profa. Dra. Rosa Iavelberg

Membro externo (USP)

Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Educação – Programa de Pós-graduação Profissional em Educação. Avenida Fernando Ferrari, nº 514, Goiabeiras, Vitória/ES. CEP: 29075-910. Telefone: (27) 4009-7779. E-mail: pos.ppgmpe@ufes.br



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO**

Prof. Dr. Geovanni Lima da Silva

Membro externo (Unicamp)



Documento assinado digitalmente

GEOVANNI LIMA DA SILVA

Data: 28/04/2025 12:54:39-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Educação – Programa de Pós-graduação
Profissional em Educação. Avenida Fernando Ferrari, nº 514, Goiabeiras, Vitória/ES. CEP:
29075-910. Telefone: (27) 4009-7779. E-mail: pos.ppgmpe@ufes.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ADRIANA ROSELY MAGRO - SIAPE 2530707
Departamento de Linguagens, Cultura e Educação - DLCE/CE
Em 24/04/2025 às 11:59

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1117774?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MAIRA PEGO DE AGUIAR - SIAPE 2859285
Departamento de Teoria da Arte e Música - DTAM/CAR
Em 25/04/2025 às 17:10

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1119057?tipoArquivo=O>

Documento assinado digitalmente



SOLER GONZALEZ

Data: 28/04/2025 10:32:12-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RENATA DUARTE SIMOES - MATRÍCULA 3346945
Coordenador - Coordenação do Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação
Em 29/04/2025 às 08:34

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1119504?tipoArquivo=O>