

ecos de uma escuta

construindo sujeitos anti-coloniais

ecos de uma escuta

construindo sujeitos anti-coloniais

ID_25 – ecos de uma escuta construindo sujeitos anti-coloniais

EDIÇÃO

Porto, 2021

i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

i2ads.up.pt

EDITORA

Rita Rainho, i2ADS

O livro ID_25 resulta de um trabalho coletivo assumido pelo Coletivo de Ação/Investigação (ID_CAI), do i2ADS, que reflete sobre a INVESTIGAÇÃO desenvolvida na AÇÃO realizada nos 25 anos antecedentes, imersa no ‘movimento intercultural IDENTIDADES’.

As imagens utilizadas no corpo dos textos são dos autores.

Este livro tem como integrante a Timeline ID_25 com uma síntese da ação e investigação desenvolvida ao longo 25 anos de existência do ‘movimento intercultural Identidades’.

DESIGN

Joana Lourencinho Carneiro, i2ADS

IMPRESSÃO

Greca Artes Gráficas

TIRAGEM

150

ISBN

978-989-9049-16-1

Depósito Legal

489862/21

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04395/2020.



ID_CAI

Colectivo de Acção/Investigação

i2ADS/FBAUP

U PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

11
25 ANOS A ERRAR. ERRAREMOS DE NOVO,
PERSISTINDO, FRACASSANDO
Rita Rainho

17
CATARINA S. MARTINS CONVERSA
COM JOSÉ CARLOS DE PAIVA

21
MODOS DE DIZER: O FAZER
ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO EM CONCEIÇÃO DAS
CRIOULAS, FERRAMENTAS DO BARRO AO VÍDEO.
UM TEXTO FALADO EM RODA DE CONVERSA
AQCC e Crioulas Vídeo

37
SOBRE ENCONTROS, OUTRAS TRILHAS,
NOVOS CAMINHOS TRAÇADOS
Ane Beatriz

41
ÁFRICA E A REIVINDICAÇÃO DE SUA
HISTÓRIA: ATRAVÉS DA VISÃO DO PROFESSOR
VALTER ROBERTO SILVÉRIO
Antonio Regis da Silva

49
ESTRATÉGIA PARA DESORIENTAR:
DESLOCAR, PENDULAR, FABULAR, SULEAR
Bia Petrus

53
MANIFESTO EM FORMA DE CANÇÃO
UMA REFLEXÃO ÍNTIMA SOBRE OS MEUS MODOS
(DES)COLONIZADOS DE PENSAR E FAZER
Bruno Pereira

61
NO SUL DA MODERNIDADE:
ENTRE A VISÃO E A CEGUEIRA
Bruno Sena Martins

73
COMO ALGUNS DIAS DE INTERCÂMBIO PODEM
AFETAR A NOSSA VIDA – REFLEXÕES À POSTERIORI
Carlos Marques

75
LAVANANE
Cheny Wa Gune

77
S/TÍTULO
Ciro Pereira

83
VENDO-TE, VEJO-ME DE NOVO
Cristina Ferreira

89
SEJAMOS NAVEGANTES,
ENTRE TANTOS, MAR...ES!!!!!!!
Delma J. Silva

95
IDENTIDADES 25 ANOS:
EM CADA ROSTO IGUALDADE
Denilson Rosa

103
AO IDENTIDADES
Edite Colares

105
CONCEIÇÃO
Felipe Calheiros

107
IDENTIDADES, 25 ANOS .
ART STATEMENT #9
(approaching monochrome as condition to silence)
Fernando José Pereira

115
A ESCUTA ENTRE NÓS: REFLEXÕES
A PARTIR DAS VOZES DAS COMUNIDADES
Flávia Lira

121
NOTAS DE UM COMEÇO ENQUANTO FALO
Gabriela Carvalho

- 129
TÃO DAQUI QUANTO DE LÁ
Cristina Ferreira e Lurdes Gomes
- 159
TODAS AS CORES
Helena Reis
- 161
IDENTIDADES E CUMPLICIDADES
Leão Lopes
- 163
ESTAR EM MULTIDÃO
Luana Andrade
- 167
POR UM ENSINO DE ARTE OUTRO
NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO
Luciana Lima
- 173
ESCOLA NACIONAL DE ARTES VISUAIS, PROJECTO
IDENTIDADES E FORMAÇÃO DE PROFESSORES
Luís Muenga
- 181
NAVEGAR (NEM SEMPRE) É PRECISO
Madalena Zaccara
- 187
O PERCURSO HISTÓRICO DO CURSO DE EDUCAÇÃO
VISUAL NA UNIVERSIDADE PEDAGÓGICA DE
MAPUTO - MOÇAMBIQUE
Marcos Bonifácio Muthewuye
- 193
SUMA QAMAÑA
Maria Alice Amorim
- 199
FORTUNA DO CÉU
Maria Estrela
- 202
S/ TÍTULO
Maria Jorge Vilaverde
- 203
A ESCUTA MIGRANTE: POR UMA ARQUEOLOGIA
POÉTICA E DESCOLONIZADORA DOS SONS
Mário Azevedo
- 217
FRAN PÉREZ EM MOÇAMBIQUE: EXALTAÇÃO
E RESPEITO PELAS IDENTIDADES CULTURAIS
Matteo Angius
- 221
MANIFESTO DA IMPOSSIBILIDADE DA
DESISTÊNCIA
Miguel Torres
- 229
ID_25 : DE CERTO COMÉRCIO E DE OUTRAS
MERCADORIAS
Pedro Américo Farias
- 231
A VIBRAÇÃO QUE IMPLICA FIO NO ENTRE *DJALÁ*
Rodrigo Cordeiro
- 241
DEAMBULAÇÕES GRÁFICAS
Sílvia Simões
- 245
S/TÍTULO
Tiago Pinho
- 249
(DES)COLONIZAR A ARTE DA PERFORMANCE
Titos Pelembe
- 259
VIVÊNCIAS ID
Victor Sala
- 265
APRESENTAÇÃO DES AUTORES

25 ANOS A ERRAR. ERRAREMOS DE NOVO, PERSISTINDO, FRACASSANDO.

Rita Rainho

Poderia começar este objeto isolando a minha pertença ao ‘movimento intercultural IDENTIDADES’ (ID), construindo um mapa organizador de todas as entradas e contributos deste livro. No entanto, e porque este livro assume as formas e intuitos mais comuns à história do movimento, não se estranhe uma introdução que não introduz, mas que assume a sua inutilidade (porque mais se trata de uma dádiva expressa) e da sua incompletude (porque o corpo é o livro no seu todo e o que dele se solta). A diversidade, o disforme, o não conforme, o político disfarçado de académico, a arte e a palavra atravessadas pelo comprometimento de cada qual, o individual e o coletivo, as bibliotecas vivas, a oralidade e as imagens – restos de propulsão, um espaço também de memórias, utopias, aprendizagens, partilhas e empurrões pro futuro que, desconhecido, aqui vem.

Minhas palavras são então ecos de um despertar constante ao que nos chegou para constituir o germinar deste ser vivo – o livro ID_25.

São 25 anos de movimento.

Fecho os olhos, e nesse escuro, recorro as noites de cada lugar, deitada em tanto chão diverso, tetos com óculos de brechas cintilantes para esse, este, aquele, o mesmo céu breu que nos encima.

Gente quente, olhos pensantes, mãos de ofícios, rodas de conversa, trabalho em grandes grupos, pequenos, em par. Nas oficinas, escolas, museus, ruas, palcos, auditórios, praças. Onde há rio, ribeira, açude, mar, fronteiriços com terra, pó, montanha nua, à beira da floresta, sertão, pântano e pomar. Comida, boa, muita, escassa, exótica, igual. Transportes grandes, pequenos, limpos, sujos, privados, públicos, emprestados, alugados. Abraços à chegada, emoção na partida com compromisso de regressar. Viagens para lá, para cá, fazer junto, acreditar, sermos mais fortes.

Assumo o sujeito coletivo. Sem luz elétrica na Amareleja, o céu é o mesmo e Conceição das Crioulas fica no virar do horizonte de costas para a estrela cadente, onde dobrando a estrada chegamos aos “dez grãos de terra” e atravessando o continente colamos no céu da metrópole Maputo.

É nesse lugar de viajante que tendemos a converter-nos em espelho da razão, em verdade, em explicação. A equação objetiva da deslocação cai na busca incessante de verosimilhança e da necessidade de comparação para poder confirmar a experiência, o lugar, as pessoas, as lutas, as coisas, os modos de pensar e fazer:

- Ah sim, é parecido com... Faz lembrar tal... Sim, o autor x diz algo assim... Este sabor recorda-me o meu em... tem algo a ver com...

Pode parecer um mapa de relações, uma construção de pontes e ligações, mas deixa revelar a essência da reprodução da cosmovisão dominante, uma reação inconsciente de negação do desconhecido no seu espaço de estranheza e incompreensibilidade.

Em suma, pensar aqui significa racionalizar o desconforto, negando o que se estranha ao transformá-lo em familiar. O efeito do pensamento exercido dessa perspectiva tende a ser o <<contágio despotencializador>> das subjetividades que o encontram, o que contribui para a << interrupção no processo de polinização>>, promovendo um << aborto da germinação de futuros>>. O que resulta disso é a <<reprodução>> da cartografia vigente e dos seus valores. (Rolnik, 2020:72)

No entanto, o ir do movimento ID não pretende ser de visita. O receber no Porto, em Tondela ou Amareleja, também não. É uma procura interior mobilizada pela deslocação das mentes, pelo movimento de perguntar. Das viagens não se regressa de sorriso escancarado, mas desconfortado.

Qual o incómodo?

Não são os bichos de cada lugar, como *potó*, baratas voadoras, mosquito da malária, viúva negra mediterrânica, ‘cempé’. Não são os males de barriga, a *torneirinha*, a indisposição, menstruar sem wc, banho de canequinha... Não são os horários, as faltas, as línguas, os silêncios.

Aquilo que incomoda é o privilégio que transportamos quando saímos do conforto de nossas casas. Nossos corpos, nossas peles, nossa classe social, género, sexualidade carregam a desigualdade que combatemos, a injustiça que denunciámos, o egoísmo que vivemos, o consumo a que cedemos. O que muda com o regresso? Nada. Ou apenas a potência da nossa consciência sobre a extrema fragilidade da verdade omnipresente que carregamos e com que tendemos a querer ajudar o oprimido, o outro, aquele que nos recebe. Iremos ajudar? Será que essa tendência contribui para que se olhe na nossa cor o prenúncio de dias melhores, na nossa língua a leitura do conhecimento que se diz desenvolvido e avançado, no nosso andar a contagem os passos do 1º mundo?

- Porque não me fizeste com um branco, mãe? Felizes são as mulatas e brancas, que nasceram com diamantes no corpo.

- Para quê essa tortura? És preta e ainda bem. Os marinheiros brancos são excêntricos, são predadores do exótico e tu és linda! Não faltará um branco para morrer de amor por ti, minha filha. (Chiziane, 2008: 88)

Somos predadores. Predadores de uma virgindade, uma extravagância que nos salve também a nós, que nos livre das noites sem dormir, do egoísmo a que insistimos chamar de altruísmo, que guarde um lugar de prestígio das boas ações e de receber agradecimentos, cumprindo missões e em suma adiando o nosso próprio fim.

Somos filhos desse pensamento hegemónico de supremacia que engrandece com o gesto canibal de dominação sobre o oprimido. Essa supremacia do ser, do saber e do poder é uma herança que *conhecemos desconhecendo* a profundidade das suas raízes insaciáveis e dependentes dessa capitalização e colonização que determina o nosso modo de se pensar e agir. Branco, homem de classe média, hetero, ocidental armadilha-nos as relações, e tende a

filiar-nos a uma ideologia que não defendemos. Mesmo como mulher, nesse corpo de opressão e violência, não significa que não beneficie de outros privilégios. Aos nossos olhos subtis, para outros bem evidentes. Estes sistemas, como o classismo, sexismo, supremacia branca têm uma base subliminar integrada em leis, nos *media*, e nas políticas globais e nacionais, de tal maneira que se consolidaram pela sua naturalização, por fazerem parte da nossa estrutura.

As relações interculturais que estabelecemos não estão fora desta contradição de sermos resultado da fúria da civilização ocidental, dos automatismos da era do pixel e da produtividade, e, ao mesmo tempo, desejarmos a mudança, a libertação dessa mundividência, a transformação cabralista¹ de pensar pelas próprias cabeças, de aprender com os espaços de fala, e os espaços de silêncio, de construir um tempo de maior justiça e cumplicidade.

Entre todos os conflitos, desde o início que o mundo da arte incomodou o movimento ID. Todos(as) das artes, estudantes, professores maioritariamente da faculdade de belas artes da universidade do porto, artistas, designers, arquitetos, e outros(as). Porém aquilo que nos incute a vontade de fazer algo juntos(as) está para além da arte. Essa fronteira do dentro e fora da escola de arte, legitimado ou não pelas instituições, e valorizado pelo mercado, é bem promíscua e controversa. O ID não está alheio a isso.

A repulsa: do sentido de acumulação de capital e instrumentalização da arte, neutralizando práticas e pensamento, da denúncia do valer-se da arte como passaporte para a vida elitizada e alienante são afinal também parte do desejo que nos move. Será talvez a perceção desse desejo individual e coletivo, todo ele manipulado, que nos faz sentir esta inquietação do movimento.

Pertencer à escola, pertencer à arte (ocidental), pertencer à instituição é uma circunstância que convive de forma tensa com a ação do movimento. Nessa relação pudemos questionar o que nos estava sendo ensinado, onde e como. O esforço da desobediência coletiva desenhou um espaço de errância, demonstrando que o pensamento que diverge do que poderia gerar uma resposta certa, nos provoca dúvida e gera outra subjetividade, uma *não verdade*. Esse pensamento de divergência e questionamento leva-nos a procurar outros modos de educação artística. Temos presente que a escola de arte incorpora um espaço de conflito devido à tensão entre i) o dispositivo de controle e regulação de corpos e mentes e ii) o campo de questionamento e irreverência dos sujeitos que a arte pressupõe.

Os deslocamentos do ID para o Sul político acentuam a necessidade de questionar a reprodução do conhecimento hegemónico nas escolas do ocidente, assim como a própria arte ocidental. E por isso nos tornam cúmplices de várias lutas por escolas utópicas, de singularidade, de contextualidade, de experimentação hoje a partir de saberes locais e afirmação por maior justiça cognitiva.

Muitas vezes os nomes intercâmbio intercultural, oficina, encontro e outros espaços educativos encontraram na linguagem mais próxima da educação e da relação um espaço de maior potência quer no ‘fazer junto’, quer na experimentação. O terreno da arte esse, ficou remetido para a esfera do individual, daquilo que cada um(a), retirou para si no depois.

Se trabalhássemos como artistas em nossos ateliers, seríamos com certeza muito mais apaziguados, poderíamos fazer-nos escapar de tudo isto. Se fôssemos professores circunscritos a uma sala de aula, poderíamos ensinar tão bem toda essa arte, nossa ideologia, fazendo

1 Referência a Amílcar Cabral, líder da luta de libertação de Guiné Bissau e Cabo Verde.

profecias e cartilhas de sucesso para a segurança de novos artistas, professores de arte e até para a assimilação de outros do sul político com *integração* no norte. Não se trata de uma ironia superficial, mas do que nos influencia a pensar e agir de modo reprodutor e hegemónico.

Não fosse essa contradição suficiente, pertencemos muitos de nós a uma classe, cor, e género dominantes. E, se a percepção de que o capital e o capitalismo na arte nos apropria, engole e consome, a resistência a ele, faz com o que o movimento tenha encontrado nesta promiscuidade um modo de pertença que permite a mobilização de fundos para as deslocações e as implicações, deixando-nos a experiência de conceber e montar exposições, editar obra gráfica, organizar leilões, mas também os *dumbanengues*² e candidatura a projetos.

Também por isso digo que pertencemos ao campo minado e capitalizado da arte. Mesmo que nossa pertença seja escrupulosa, e queira deixar uma liberdade e autonomia ideológica no movimento, nas ações e nas relações. Os processos que integram a visualidade, plasticidade ou outras expressões estéticas, simbólicas e/ou funcionais não são conduzidas com o propósito de se adequarem a curadorias, valorizações ou a finalidades outras de venda e auto-financiamento. Desejamos encontrar um campo de subjetividade e transformação mais permeável à própria vida, ao pensamento coletivo e plural, ao político, ao educativo, ao simbólico e comum. O próprio Leão Lopes neste livro diz: “Uma premissa próxima e comprometida com um coletivo que reclamava a Arte como seu território de pensar e agir e a educação como meio e campo de experimentação de tal esperança.”

Essa consciência leva-nos a perseguir um outro ritmo que é marcado pelas relações, mas sobretudo com cada um(a) de nós. O ritmo da lentidão, da escuta, leva-nos a entender que somos contradição, vivemos esse tempo de procurar, persistir e de desconseguir relutar, desconseguir calar para ouvir, desconseguir suspender a vontade do sucesso, a autoridade das nossas presenças sobre o que é melhor para esse outro.

Ao longo deste tempo se nos deslocamos, mais perguntamos. No início conhecer a partir de ações ligadas à cultura marcou o movimento na interculturalidade, não se fechando nas tradições, mas articulando expressões contemporâneas que a partir das suas raízes se cruzavam do comprometimento com este tempo.

Os espaços públicos nas diversas geografias foram palco de perguntas em torno da ideia de arte, político e público, como comum (oposto a privado), público como manifesto, acessível e aberto, público como político, no sentido arte e vida, implicada nas dimensões do fazer sentir, engajada nas lutas das populações.

A relação da arte com o político e o público encostaram-nos ao desejo de uma democracia radical, plural e agonística. Fomos introduzidos à aprendizagem do sentido de comunidade, de movimento social, político e de luta mobilizada pelas mulheres crioulas, à dinâmica associativa que pensamos perdida, à razão do vídeo, da semente e da rua numa escola da vida. Dessas relações surge um pensamento radical sobre a educação artística e utopia, rompendo com fantasias de incentivar quem tem *dom*, e o génio, mas forjando uma prática de acessibilidade, de experimentação, de pesquisa de matérias e expressões locais, bem como de politização contra a cultura visual inócua e de massas. Esta relacionalidade e radicalidade criam um espaço-tempo, um movimento em que a utopia do devir comum ganha um sentido particular.

² Dumbanengue significa ‘confia no teu pé’, na língua Changana, e é o nome dado aos mercados ambulantes das ruas de Maputo.

Nenhuma dessas ideias teria sentido sem as ações que lhe deram corpo, provando que não foi possível, tudo está por fazer. As nossas preocupações geraram uma relação com a ação/investigação, não no sentido de nos fecharmos na academia, mas permitindo-nos introduzir um pensamento e crítica sobre o caminho e corpo, numa base de comprometimento com as identidades, o anti-colonial, anti-capitalista e feminista.

Pauso para o encontro-texto de vários momentos do livro:

*Esculpir comunitários futuros
Timbre da cor, linha do som
Escutar, aqui, é também escutar-se
Desenvolvimento é mais do que ter
A arte como fazer sentir
um movimento lento, de tempo, sem destino.*

Por fim, hoje, não como há 25 anos, nossas palavras de identidades, anti-capitalismo, anti-colonialismo, feminismo estão seduzidas e apropriadas por todo um conjunto de agendas neoliberais. No entanto a ação que perseguimos vive para além delas. Vive nesta germinação de 25 anos de afetos e cumplicidades para mim, uma escola de perguntar sem medo.

Agir afetados pelo afeto.
Errar.

Sim, erramos, desconseguimos, fracassamos.
Erraremos de novo, persistindo, fracassando,...

(...) errante é o que não se conforma com um estado de coisas ou alguém para quem as coisas não têm estado fixo, mas que busca interromper e tornar impossível a continuidade do que está sendo (...) (Kohan, 2015: 60)

Referências

- Chiziane, Paulina (2008). “O alegre canto da perdiz”. Maputo: Ndjira - Coleção Ondas do Índico.
- Kohan, Oma (2015). “O mestre inventor. Relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Tradução de Hélia Freitas.
- Rolnik, Suelly (2020). “Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não chulada”. Lisboa: Teatro Praga/Sistema Solar.

CATARINA S. MARTINS CONVERSA COM JOSÉ CARLOS DE PAIVA

Professor, educador, investigador, artista, branco, homem, europeu, português. Entre muitas outras coisas, também um ser incompleto. Costuma apresentar-se como um corpo cansado e velho em todo o seu direito de o ser, e pede a quem o ouve que construa a sua posição crítica e não se deixe emaranhar nas narrativas que traz. José Paiva é uma figura incontornável do ‘movimento intercultural IDENTIDADES’ e das ações que o Identidades tem desenvolvido em Portugal, Brasil, Cabo Verde e Moçambique. Nos textos deste livro, a referência a si vai ser uma constante. Cada um terá em suas memórias um José Paiva diferente, mas essas memórias serão sempre entrelaçadas por lutas políticas vibrantes mesmo nos detalhes mais simples, e de um corpo afectuoso que se entrega na construção de um amanhã mais justo.

A sua vida tem sido vivida numa ligação intensa com a política e com aquilo que nas conversas e debates vai definindo como sendo ‘o político’. Parte dessa vida foi ainda num Portugal ditatorial, tendo inclusivamente estado na Guiné Bissau no período pré 25 de Abril. Mais tarde, já na década de oitenta, a convite da Unesco, passou, com Elvira Leite, por Cabo Verde, onde colaboraram na estruturação curricular na área da educação artística. Estes aspectos avulsos da sua história ligam-se também ao Identidades e às geografias que este movimento tem habitado.

O propósito da nossa conversa, após um almoço de final de Julho, não teve como finalidade falar sobre a sua história de vida, mas esta foi surgindo inevitavelmente nos seus cruzamentos com a história do Identidades. Diz que “*o que eu sou hoje é uma construção de um conjunto de tentativas [...] deambulei por territórios diversos.*”

A unir esses territórios esteve sempre “*uma consciência política de que este tempo em que nós vivemos é um tempo de fracassos acumulados e de uma irracionalidade que a gestão gananciosa, o capitalismo global foi criando e que me incomodava, não a ponto de me levar para um outro lugar que não havia, mas de ter sempre uma inscrição numa perturbação deste tempo, portanto, a que chamo ‘o político.’*”

Essas geografias, diz-nos também, são o resultado de derivas e de relações que se foram estabelecendo. Por exemplo, o trabalho em “*África resulta das derivas, não resulta de uma vontade de ir conhecer África. Resulta das derivas ocasionais, das relações que se estabelecem [...] onde eu de algum modo fui entendendo que a extensão deste relacionamento beneficiava toda esta inscrição no político, toda esta consciência do mundo onde nós vivemos, onde, de facto, este Sul é um Sul que nunca ganhou a sua própria voz e que integra o comum.*”

A conversa não pode deixar de ser difícil. O político é essa zona conflituante e tensional de lutas, em que não se pode esquecer quem ocupa os diferentes lugares nessas lutas, que poderes e representações são colocadas em jogo. O exercício de uma reflexão crítica de si e do mundo, que não pretenda ser celebratória, mas antes de resistência contra formas de poder fascistas, discriminatórias e racistas, e com uma consciência dos diversos lugares e privilégios que habita, coloca-se permanentemente. A grande força das suas ações estará sempre nessa tentativa, que diz fracassada, de lutar contra as hegemónias do poder dominante. Para isso, a inscrição no político foi sempre vista como uma inscrição colectiva.

O que significa essa inscrição colectiva? *“Entende-se que a transformação do mundo, que é complexa e utópica, ela só pode ser o resultado de muitas vontades que se juntem nas singularidades que elas possam ter.”*

O Identidades, movimento que celebra agora 25 anos, surge, portanto, na confluência de diferentes dinâmicas. Partindo de uma escola de arte europeia, definiu-se, nos finais dos anos noventa, e como refere Fernando José Pereira, no plural. A ideia de um *“movimento da própria construção identitária e da pluralidade, e do relacionamento que isto, essa construção identitária de cada um, dos coletivos, é feita por multiplicidades no seio de cada um. Afirma recorrentemente que nós somos múltiplos, não somos umos. Portanto isso foi uma consciência que foi sendo construída e alimentada por essa prática e esse envolvimento.”*

Questão interessante e à qual se poderia juntar a do que significa, efectivamente, a dimensão intercultural, hoje parte das discussões no campo do pós-colonial, na designação do movimento.

Embora vinculado a uma escola de ensino artístico, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o Identidades sempre ocupou nela um lugar marginal. Paiva começa a resposta sobre o papel do Identidades nesta escola, lembrando Inês, cuja presença no Identidades é ainda recente e que viu ali alguma coisa que a escola nunca lhe deu. *“Ou seja, sendo o Identidades um movimento que funciona na escola, ele não funciona numa marginalidade, se quisermos assim, não é uma alternativa, não é outra forma de ser Escola, não é uma extensão da escola. Ela é uma outra possibilidade de ocupar um terreno não académico, o que de algum modo permite um relacionamento de construção dos sujeitos a partir de si, nesta experiência do relacionamento partilhado com outros e com o desconhecido. E, portanto, o Identidades, sendo um colectivo que tem uma ligação à faculdade, também lhe é externo. É uma composição autónoma, e que é, de algum modo, desobediente a todos os procedimentos, do ponto de vista de não ter regulamentos, não ter programas, funcionar como calha, quando calha, etc. Mesmo do ponto de vista financeiro teve sempre autonomia, que é um dos grandes pilares da possibilidade de ter essa autonomia”.*

Importante referir que no passado do Identidades esteve a Gesto - Cooperativa Cultural, sediada na cidade do Porto.

“E há uma coisa muito interessante na génese da Gesto, que é quem construiu a Gesto, quem fazia parte da direção, quem fazia parte da militância da ação da Gesto não eram artistas. A Gesto era uma cooperativa cultural que tinha na direção um empregado bancário, um professor, tinha um artista, tinha uma pessoa que era empregada de escritório, contabilista, ou seja, foi formada por um conjunto de pessoas que assumiu uma responsabilidade no campo da cultura, de fazer uma intervenção cívica e política. E a compreensão que a Gesto criou, que veio no fundo a deixar sedimentar, é a consciência de que a cultura e o político são um mundo interrelacional entre as diferenças, entre as singularidades”.

Talvez seja nesta última frase que se vislumbra um entendimento do que significa a dimensão intercultural para o movimento Identidades. Na sua história, também ligada à ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela, estiveram ações de intercâmbio cultural com o Brasil e Moçambique. Existiu sempre este espaço de atravessamentos e de trocas, hoje certamente mais atento aos poderes aí actuados e aos diversos significados, ambiguidades e contradições que também os tecem.

O trânsito entre o artístico, o educativo, o social, o cultural foi sempre marcado por essa tensão do político e daí, talvez, a permanência quase militante de José Paiva no território alargado do educativo visto como o lugar por excelência de ação do político. Para Paiva, ser professor *“é ter uma relação educativa com um grupo de jovens ou de adultos ou crianças que seja promotora de um envolvimento a partir de si, numa inscrição de responsabilidade política e numa relação de parceria com os outros. Portanto, toda a minha ação educativa desde as coisas mais elementares no ensino preparatório, se quisermos assim, foi sempre de criar envolvimento, de as pessoas perceberem, crianças e jovens perceberem, que sozinhos estão sempre no mundo do insucesso. Não falo de sucesso profissional, sucesso nesta inscrição do cidadão na sua responsabilidade cívica e política”.*

A pergunta que lhe fiz não poderia deixar de ser sobre o que significa, para um grupo de estudantes, de professores, de artistas, portugueses, europeus, brancos, partir para outras geografias profundamente ligadas a Portugal por um passado de colonização: como é que se colocam face aos privilégios que transportam quando se deslocam, mas também o que é que esse deslocamento

deixa perceber relativamente às fragilidades que também os constituem? No meu embaraço na questão não deixava de pensar na ideia de viagem e de exotização que tantas vezes marca o fascínio pelo ‘Outro’. Paiva responde ciente das contradições e das fragilidades que essa viagem comporta e assinala, sobretudo, a dimensão da escuta: *“A Flávia, no texto que escreveu para o livro, tem um conceito muito interessante que resulta de uma atitude que nós construímos quase como se fossem as palavras de ordem do movimento Identidades, que é a escuta. O Identidades é um movimento de escuta. Mas ela coloca isto num contexto muito interessante, não é a escuta do ‘Outro’, é a escuta de nós próprios nessa relação com o ‘Outro’. Ou seja, é nós entendermos que o que nós transportamos é um conjunto de fragilidades e de fracassos que são acumulados em nós, de algum modo da fragilidade da nossa ação interventiva, da ineficácia da nossa ação interventiva onde quer que seja. Portanto, essas fragilidades do que nós somos são transportadas, não para se apresentarem como o seu sucesso e a sua autoridade e o discurso que as suas vidas foram construindo, mas fragilizando-se através da escuta do próprio ao escutar o ‘Outro’. Não é? E é interessante como o movimento Identidades criou relacionamentos longos, lentos e duradouros. Os nossos parceiros confrontam-nos regularmente com essa qualidade que nós transportamos. A Cida disse-me a mim directamente em Conceição das Crioulas, — o que é que tu homem branco, colonizador, escravizaste e deste cabo do Brasil, vens aqui fazer, tu? — Ela colocou isto directamente. E esta consciência também dos nossos parceiros de quem nós somos permite-nos agir neste território da escuta na construção de uma cumplicidade, da cumplicidade possível entre diferenças, não é? Entre estas distinções. Agora, cada um de nós tira muito disto, porque o Identidades não tem uma síntese programática, uma síntese de interpretação do mundo. O que ele permite é cada um tirar para si uma consciência do que este relacionamento vai provocando. E é muito engraçado que o Identidades tem esta abertura que é, centenas de pessoas passaram no Identidades, que estão em sítios diversos e com práticas de vida diversas e inscrições diversas, retiraram, porque cada um retirou para si, uma parte da experiência que colheu neste movimento. O Identidades, de facto, é um movimento que não tem*

fim. Não é fim, ou seja, não tem finalidade. É, de facto, um movimento lento, de tempo, sem destino”.

Desde 1996 até hoje, houve diferentes tempos no interior do Identidades e, nos últimos anos, a ligação com a investigação e com a área da educação artística marca uma presença forte. Hoje, não se trata apenas do educativo e do artístico, mas a palavra investigação, a consolidação de um pensamento crítico, a presença do grupo em conferências, a organização de encontros que envolvem centros de investigação, universidades e comunidades, as publicações, são parte das suas ações. Quem houve falar os elementos do grupo apercebe-se da repetição da ideia de ação-investigação. Os elementos com mais anos de permanência falam recorrentemente numa metodologia dos três ‘C’s’, conhecimento, confiança e cumplicidade. Qual é, afinal, esta relação com a investigação? E como é que estas diferentes ações que vão acontecendo no Identidades, permitem repensar, ou antes desfazer aquilo que a investigação é, ou, pelo menos, que nos fazem crer ser nas Universidades Europeias e em Portugal.

A aproximação à investigação parece acontecer, também ela como uma consequência do desenvolvimento de derivas no interior do Identidades, com a permanência e a chegada de pessoas cujas vidas também passam pela investigação. O ID_cai, IDENTIDADES_colectivo de ação e investigação, é um território onde saberes ainda marginalizados na academia *“podem ganhar relevância e importante reconhecimento e onde a própria investigação possa beber nessas fontes e possa construir a partir daí um entendimento do mundo não subjugado ao tal hegemónico, que no fundo são as grandes linhas e grandes balizas que avaliam a investigação, que normalizam a investigação, que a aprisionam”.*

Um dos aspectos mais interessantes será mesmo a diversidade de pessoas que vão fazendo este colectivo, *“pessoas que nem são investigadoras e que se misturam todas neste colectivo onde não há categorias”.* No seu entendimento, *“isto tem permitido aspectos muito interessantes, como por exemplo, vir a gerar a visibilidade de vozes que o sistema político calou durante muito tempo e trazer à tona essas vozes e esses conhecimentos e apreciá-los e escutá-los numa outra atenção que é um pouco o que de algum modo o ID_cai tenta provocar. Tenta provocar em cada um dos investigadores, porque o ID_cai também não é programático, é um espaço aberto de procura permanente”.*

Esse espaço de procura e de experimentação na investigação continua, contudo, a partir do artístico e do educativo. Mas trata-se, na voz de Paiva, de um entendimento particular de cada um desses territórios. No seu texto, Leão Lopes refere a relação entre os dois mundos como a interseção entre o pensar e o agir na arte e o espaço de experimentação da educação. À partida, perguntaríamos, afinal, de que experimentação é possível falar na educação, onde cada vez mais as linguagens neoliberais de financiamento e os rankings respondem a lógicas criadas de consumo. Mas, igualmente, de que pensar e agir artístico se trata, quando também a arte tem em si inscritas histórias de violência e de colonização. Paiva refere que a arte *“é um dos grandes instrumentos colonizadores da sociedade em que nós vivemos. Isto não quer dizer que o artístico não possa ser um território desobediente dela própria, resistindo a esta instrumentalização da arte ao serviço do capitalismo”*. Mas para ser um *“espaço de desobediência e de uma ação para além do gueto dos artistas, precisa de se misturar e implicar com a vida e com as pessoas”*. No percurso do Identidades houve sempre essa compreensão do território do artístico *“como um território rico de possibilidades de interferência quando ele se dilui, se mistura com a vida. Se dilui no sentido de interferir na própria vida, se mistura e não se isola e se guetiza num território endeusado e salvacionista das imperfeições do mundo”*

Essas imperfeições conduzem-nos, então, a poder pensar o que seria, também, uma educação imperfeita, não sujeita a uma matriz ‘limpa’ e objectiva. Uma educação que percebe que em si mesma é contraditória, ora emancipadora, ora colonizadora e, por essa razão, não pode senão viver na activação de questionamentos que deslocam os sujeitos para espaços bravos e tensionais. Uma educação que cria as fissuras pelas quais desobedece a lógicas de poder hegemónicas (patriarcais, racistas, classistas, heteronormativas, capacitistas) e se vê sempre como incompleta. São essas ressonâncias ou ruídos que José Paiva sublinha do trabalho que o Identidades tem vindo a realizar, entendendo que *“a ação artística é um território por excelência de experimentação do educativo. [...] Entendendo esta presença e esta potência, entende-se perfeitamente o que é que nas escolas artísticas, esta inscrição, pode alcançar na relação para fora de si, porque nós quando nos relacionamos com uma escola de artes visuais, o*

nosso trabalho com a escola das artes visuais não se circunscreve na sala de aula, mas no bairro de Hulene, ou em Matalana, com as comunidades. Teve sempre este sentido, ou em Cabo Verde, em Lajedos, ou no Brasil, em Conceição das Crioulas, que é uma outra experiência muito particular, por se tratar de uma comunidade onde o ensino faz parte da luta sua política e onde o artístico se foi integrando, nem tem presença o conceito de arte, como o conhecemos”.

A questão a colocar, então, para cada sujeito no Identidades na relação com essas comunidades é: como se assumem e se apresentam? Como Educadores? Artistas? Investigadores? Companheiros em lutas?

A resposta surge com um dos 3 ‘C’s’: cumplicidade. *“Nós intitulamos-nos na procura de uma cumplicidade conjunta, ou que está em construção. Na procura. Porque de facto a cumplicidade é um casamento, ou um emanamento de interesses de iguais. O conceito de cumplicidade é um conceito que vem da ladroagem. Os bandos de ladroagem eram cúmplices, porque se um fosse preso, não denunciava o outro. Havia de facto ali uma cumplicidade dos mesmos. De facto a cumplicidade só existe em profundidade assim. Portanto, nós fazemos uma procura de uma relação de cumplicidade. Esta procura afasta a ideia de solidariedade. Que é um conceito que obscureceu as relações com os países do sul, etc, etc. Essa ideia de solidariedade, e de que vamos agora ajudar, etc. Portanto, nós aqui vamos-nos ajudar a nós próprios, de algum modo, a entender estas complexidades”*.

A conversa não acabou por aqui, mas o cartão da câmara de filmar ficou sem espaço livre. Talvez porque não fizesse sentido acabar uma conversa de um movimento como o Identidades, que continua hoje e continuará, sempre, ao sabor daqueles que por lá forem passando. E já foram dezenas e dezenas de pessoas. Talvez porque não fizesse sentido fixar agora na escrita os desejos de José Paiva para esse futuro. O futuro do Identidades será, inevitavelmente, um futuro *qualquer*, construído a partir da ideia de um *devir_comum*. O seu presente talvez seja o mais significativo tempo. Tempo de atenção ao mundo e às atrocidades que nele acontecem, tempo de aprender a desuniversalizar, tempo de lentidão, tempo de desobedecer, de luta constante contra o poder opressor, a hegemonia e as diversas formas de colonização, do pensamento ao conhecimento, da arte à educação. Para que possa haver um outro amanhã.

MODOS DE DIZER: O FAZER ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO EM CONCEIÇÃO DAS CRIOULAS, FERRAMENTAS DO BARRO AO VÍDEO. UM TEXTO FALADO EM RODA DE CONVERSA

AQCC e Crioulas Vídeo¹

(preâmbulo) Eu queria começar essa fala dizendo como é importante a gente refletir o lugar onde as colonialidades se manifestam. E aqui, no Brasil, o quanto nós estamos vivendo um momento duro de recrudescimento do racismo, do patriarcado... Mas sobretudo do racismo. Eu acho que a pauta racial nunca foi tão gritante e necessária de ser debatida como agora. Porque ser racista no Brasil hoje é, no mínimo, se declarar racista; no mínimo, leva uma pessoa a ser ministro, a ser deputado federal, ser deputado estadual, na pior das hipóteses; na melhor das hipóteses, ele vira presidente da república, que é o que nós estamos vivendo agora. Então eu queria começar falando do quanto *a dominação é uma teia*, um tecido, e não é fácil a gente romper com ela, por ela estar muito introjetada. Esta é uma reflexão sobre colonialidade e contracolonialidade **(Givânia Silva)**.

(introdução) Esse texto nasce de diálogos fundamentais entre a política e a arte, entre a arte e a educação, entre culturas que, separadas não apenas por um oceano, decidem se (re)encontrar e assim lidar com os prazeres e as alegrias, mas também com as tensões e desconfiças inerentes a este encontro — que é, pela sua natureza, histórico. Além do mais, é um texto que se origina, literalmente, de conversas ocorridas neste último mês de junho, entre a comunidade quilombola de Conceição das Crioulas (nas vozes de Givânia, Márcia, Zélia, Lourdinha, Valdeci, Fabiana, Kêka, Lena, Fábria, Moisés

1 Participaram desta roda de conversa integrantes da Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC) e do Crioulas Vídeo: Adalmir José da Silva, Fábria

de Oliveira, Fabiana Ana da Silva, Givânia Silva, Jocicleide Valdeci de Oliveira (Kêka), Jocilene Valdeci de Oliveira (Lena), Maria de Lourdes (Lourdinha), Márcia Nascimento,

Hiêgo Moisés, Valdeci Oliveira e Maria Zélia de Oliveira.

e Adalmir) na escuta do movimento intercultural Identidades (nas vozes de Rita, Flávia e Paiva), onde coube a mim, Luana, a difícil tarefa da transcrição que é, em certa medida, um exercício de tradução entre linguagens (oral e escrita) imbuído de intencionalidades também políticas.

A questão da oralidade se faz aqui presente, quando não verbalizada, nas entrelinhas de todo este texto falado. Mas talvez seja justo dizer que “a questão da oralidade” é, na verdade, “a questão da escrita”, e mais especificamente de uma escrita acadêmica, legitimada enquanto marca de intelectualidade pelas instituições de ensino e pesquisa. Esta, que agora faço uso, mas que me é totalmente dispensável na cotidianidade, no lugar onde a arte é *menos dita e mais vivida*, como bem pontua Givânia em certo momento. Por outro lado, se se deflagra uma dificuldade em lidar com a escrita (motivo também pelo qual este é um texto falado), trata-se de um fato que não deve ser encarado como um processo natural da comunidade, senão um processo histórico e politicamente forjado, visto que a escrita é uma das mais importantes ferramentas de registro — e isto aprendi com Valdeci, através de sua marcante fala no recente lançamento do *Livro II Partilha de Reflexões sobre as Artes, as Lutas, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas (2020)*: “Eu sou autora também do livro, apesar das minhas dificuldades. Porque no passado a gente foi educado a escrever muito pouco (a gente só precisava assinar o nome e tava tudo bem). Então isso são traumas que a gente ainda carrega, que a gente tá quebrando esses tabus, essas coisas, pra gente continuar registrando a nossa história”². É possível que seja este o cerne da discussão, a maneira como a comunidade desenvolve, através da sua herança de liderança de mulheres negras, meios para escrever a sua própria história quando em condições adversas, e o modo como se apropria desses meios; seja isto através das rodas de conversa, do barro, da comida ou do audiovisual. São modos de viver que aqui se traduzem em modos de dizer, e de não permitir que outros digam pela comunidade. A força do pensamento e ação mobilizado pelas mulheres líderes do movimento de luta no quilombo de Conceição das Crioulas persegue um saber inscrito na experiência de ser mulher que está na origem desses verbos-desejos, que nada mais são do que desejos de retomada daquilo que lhe pertence - seja o território, seja a palavra.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOfR4eeWkXE&t=5469s>>.

Parte I

A gente quer pensar, a gente quer fazer, a gente quer dizer

A história da parceria entre a AQCC (Associação Quilombola de Conceição das Crioulas) e o movimento intercultural Identidades é contada por essas mulheres com muito entusiasmo e franqueza. Esse encontro, que acaba por produzir outros Encontros³, significa não só uma relação que se firma entre grupos específicos de pessoas e suas histórias, mas inevitavelmente tangencia a história entre Brasil e Portugal, que carece ainda de ser recontada sob a perspectiva dos povos que foram, por tanto tempo (e continuam a ser, cabe lembrar), silenciados e invisibilizados. Sob este contexto é que nos questionamos, para onde caminha esta parceria? Quais desejos mobilizaram e mobilizam este encontro?

É importante destacar que os aspectos da arte e da educação que envolvem o diálogo que aqui se desenha são os que se apresentam no cotidiano político da comunidade, que permeiam suas decisões, o seu fazer artístico e pedagógico, sua alimentação, seu viver, sua relação com território; antecedem este texto e mesmo o encontro aqui descrito. São temas que emergiram entre os assuntos desta primeira roda de conversa, junto com as memórias e reflexões advindas das experiências relatadas.

1.

Lugar de escuta e não de mando

Givânia A notícia de que o Identidades vinha chegando e eu me lembro que o trabalho ia ser com fotografia, filmagem... com artes, com os professores das escolas. Então nós fomos mobilizar todos os professores e uma turma de meninos e meninas muito aguerridos. Eu me lembro que na primeira lista que nós levantamos de gente interessada em participar da oficina de vídeo, se eu não me engano, tinha 18 pessoas candidatas. Aí quando eu já estava com a lista pronta, chegou a notícia de que para a oficina de vídeo só poderiam ser, no máximo, 6 pessoas. Então eu pus a mão na cabeça e falei: como eu vou fazer agora? Como vou fazer para escolher esses meninos? E aí eu acho que foi um dos momentos mais lindos que eu assisti da juventude, entre tantos que eu pude perceber, e que tenho percebido hoje. Eu falei, bom, agora eu tenho que encontrar uma forma, eu não posso apontar quem são esses que vão participar da oficina. E dei a eles a tarefa, a todos os inscritos, de sentarem e decidirem quem seriam as pessoas que participariam, quem seriam os 6 nomes. Eu não sei o que eles conversaram porque eu não estava na sala, mas o que eu sei é que esses meninos e meninas entraram em 18, e saíram 6, abraçados. Eles foram

³ Será mencionado em muitos momentos do texto o Encontro com as Artes, a Luta, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, que tem

acontecido bianualmente desde 2017, gerando registros e partilhas de reflexões que podem ser acessadas em: <<https://identidades.up.pt/escritas/>>.

construindo caminhos. Alguns critérios, ainda me lembro, que eram: participar das reuniões da comunidade; ter algum nível de interação com computador (o que quase ninguém tinha, talvez algum nível de acesso ao celular); estar com boas notas na escola. Eles mesmos foram construindo os critérios de inserção. A única recomendação que eu me lembro de ter feito, era a de que eles tinham que *reparar nos critérios de gênero*, pois não poderiam ser só meninos, já que eram mais meninos inscritos do que meninas. A minha felicidade maior foi quando eles saíram de uma sala, que hoje é a sala dos professores da Escola Professor José Mendes⁴, e entregaram os nomes das pessoas que iriam participar. Ali eu pensei, bom, a gente está no caminho certo com esses meninos e essas meninas, a gente vai acertar aí em algum passo.

Porque nós já tínhamos acertado anteriormente com eles, a respeito da *fome* de bola que eles têm em Conceição. A gente não conseguia botar ninguém na reunião, e aí eu Cida, nós quase viramos treinadoras. Porque nós íamos para o jogo em contrapartida deles irem para a reunião da AQCC. Só que era assim: a gente tinha que correr com a pauta até a hora de começar

⁴ A Escola Municipal Quilombola Professor José Mendes é a segunda das quatro escolas que integram a comunidade. Há ainda a Escola Municipal Quilombola José Néu

de Carvalho, a Escola Estadual Quilombola Rosa Doralina Mendes e a Escola Municipal Quilombola Bevenuto Simão de Oliveira.

o jogo, senão eles deixavam a gente. Eu me lembro que nós fazíamos tabela de jogo, mas na verdade a gente não sabia como fazer, e até hoje eu não entendo nada daquilo que eu fiz. Eu estava ali apenas para que *nós estávamos do lado deles*. Essa estratégia levou a gente a ter esse conjunto de meninas e meninos engajados nas lutas da comunidade. Essa é uma ruptura necessária, que é a da gente se dar conta desse lugar da nossa autoridade de professor, de liderança. A gente quer levar esses jovens de um modo que eles ganhem autonomia, e essas alianças são muito importantes. Jamais poderíamos ter colocado esses meninos na sala (para tomar uma decisão) sem termos ido pro futebol. Essa aliança me parece algo muito importante, e ela tem muito a ver com o espírito do Encontro — que é essa *troca de lugar*.

Essa troca de lugar é, muitas vezes, aspecto dessa colonialidade. Ninguém pense que não é, porque é. É um aspecto desse lugar de “mando” que a gente tem. Seja como professor, seja como liderança, seja como pessoa mais velha... De dizer “o certo é assim”. E daí, os jovens dizem: “não, o certo não é assim”. E a gente, frequentemente, não é capaz de parar pra ouvir qual é o certo desse jovem, porque ele acha que é certo. Essa construção nossa, nessa relação com o Identidades, talvez tenha sido o maior exercício. Eu não vou falar por vocês, porque eu não sou vocês, mas acho que talvez o maior exercício que vocês tenham feito seja o de *se colocar nesse lugar de escuta e de não de mando*. Mesmo assim, em algumas horas a gente ainda sente o tensionamento nas decisões. Por exemplo, os Encontros que o digam, né, Márcia? E por quê? Porque a gente tem ideias e vocês também. Cada um de nós parte de um lugar que é a certeza (a gente aprendeu a construir certezas e verdades) e eis que a gente descobre depois que não existe nem certeza e nem verdade. Existem pedaços ou partes de certezas, a partir do lugar que eu olho e da minha visão de mundo, e verdades a partir da minha compreensão de mundo também. Mas a minha verdade pode não ser a sua e ela não precisa ser a sua. Agora, ela pode conversar com a sua verdade, e elas podem se complementar. Eu acho que no trabalho com as juventudes e com as populações tradicionais, a ruptura maior a ser feita, tanto de nós, lideranças quilombolas com a juventude, como de nossos parceiros, é o que compadre João Alfredo⁵ gosta de chamar de “paciência histórica” (isso a gente aprendeu lá nas comunidades eclesiais de base⁶). E o que é a paciência histórica? É justamente sobre o lugar que eu estou e o que você está, nessa concepção do cristianismo (de um lado, eu diria, mais envolvido). A gente discutia isso há alguns anos atrás. Eu acho que falta na gente paciência histórica.

^[1] 5 João Alfredo, liderança quilombola e atual Coordenador Geral da AQCC.

^[2] 6 De acordo com Frei Betto, conhecido militante de movimentos pastorais e sociais no Brasil, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) são grupos organizados, seja

Márcia Vem uma série de imagens à mente, situações, projetos, feitos e não feitos, andados e não andados. Givânia, ao falar da história das juventudes, me deixou pensando em como falar da arte sem falar da chegada do Identidades, que causou inclusive muito rebuliço na cabeça das pessoas (não só daqui, mas das pessoas da cidade e de fora). Diziam assim: “mas como é que Conceição das Crioulas agora vai receber Portugal?”. Esse “povo branco”, né, de Portugal. A gente recebeu muitas críticas com relação a essa parceria.

Márcia e Givânia

Givânia Eu acho que essa relação com o Identidades foi, pra nós (pelo menos, para mim — eu quero ouvir as outras pessoas) recebida com o pé atrás, e não tinha como não ser. Afinal de contas, quem nos colonizou agora quer trabalhar conosco? Como assim? Seria uma recolonização? Nós ainda nem saímos da primeira, já vamos entrar noutra? Como é essa história? Mas ao mesmo tempo tinha um fio de esperança que eu percebia, que era essa relação com os países africanos que o Identidades já tinha. Então, eu acho que deu certo, a gente tem aprendido, a gente tem *se* aprendido e vocês têm aprendido conosco.

Givânia e Márcia

Lourdinha Eu achei bacana essa exposição de Givânia, porque eu fiquei lembrando muitas coisas. Como a gente tinha grande parceria mesmo com o Centro de Cultura Luiz Freire, desde 1995, com outras atividades, esse momento foi muito bom. Portugal veio pra cá através de Delma⁷ (que estava no Centro de Cultura Luiz Freire), uma grande parceira nossa da comunidade. Acho muito interessante quando Givânia fala no início daquela desconfiança, né? Eu fiquei também bastante preocupada: “meu deus, tanta história que eu sei de Portugal, de como foi a história de Portugal com o povo brasileiro, e agora querem vir pra cá passar a mão na nossa cabeça. E agora, será que é golpe?” (risos) A gente não tinha ainda essa fala de “golpe”, mas era aquele pensamento: “o que será isso?”. Não é bom a gente ficar desconfiando das pessoas, mas é porque *a gente acredita desacreditando, confia desconfiando*.

Márcia e Rita

Márcia A gente vai construindo, vai aprendendo. A gente aprende com vocês, vocês aprendem com a gente. Mas tem uma coisa que é muito daqui, das mulheres de Conceição, que é de dizer o que a gente quer que aconteça, como a gente quer que faça, como a gente pensa que tem que ser. O Identidades dá essa abertura, mas também porque a gente é desse jeito: *a*

Rita e Márcia

em território urbano ou rural, que reúnem pessoas de uma mesma fé em torno de seus problemas de sobrevivência e luta por melhores condições de vida.

^[3] 7 Delma J. Silva (Centro de Cultura Luiz Freire, Olinda - PE).

gente quer pensar, a gente quer fazer, a gente quer dizer. Porque, historicamente, disseram por nós. Hoje, não. Hoje a gente quer dizer, a gente diz. Fazemos parte dos processos, estamos na frente, construindo...

Fabiana e Rita

Fabiana Eu sempre fiz esse mesmo questionamento, que é a respeito do colonizador-portugal e colonizado-brasil, e como seria essa relação. Essa relação que, a princípio, não foi uma relação boa. E eu pensava em como manter essa relação com o Identidades, tendo em vista esse início. Então ficava pensando que uma das coisas que eu reflito e que faz toda a diferença nesse processo é que as mentes dessas pessoas não são as mesmas desse processo inicial (dessas pessoas que a gente convive, desse país que foi nosso colonizador anteriormente). As mentes são outras, os pensamentos são outros e as ideologias são outras. E é por isso que até hoje, desde o primeiro ano que se estabeleceu essa parceria, a gente mantém até agora. Tudo o que veio de lá para cá foi conversado, foi dialogado, foi discutido e foi encaminhado *junto com*, para com. Nessa relação nossa acho que isso é o mais importante, além de tudo o que construímos ao longo dessa parceria, que eu espero que seja pra vida toda, em vários outros anos de luta que a gente vai ter (pois as lutas

Rita e Márcia

2. A arte como fazer sentir

Márcia A gente tinha uma imagem na nossa cabeça de que a arte era uma coisa como pintar ou desenhar. Aquela coisa que a gente não sabia fazer na escola, que a gente não gostava de fazer. Ainda hoje existe esse pensamento. Mas a gente foi construindo a arte no sentido de lutar. Da luta, de você estar lá no dia a dia, fazendo acontecer e trazendo isso para a escola: a luta da comunidade, a resistência, e que isso também é arte, que isso é uma arte diferente, uma arte que resiste e que a gente vai construindo ao longo do tempo. Eu lembro que a gente “forçava” no início a participação dos professores nas oficinas, conversas e encontros, queríamos botar todo mundo na roda, e nem todo mundo tinha perfil. Depois, a gente foi construindo e aprendendo e viu que havia pessoas que se interessavam em fazer parte daquele momento, daquelas oficinas. As professoras de arte, professores de história...

Rita e Márcia

8 Alto de Bomba, zona de auto-construção da cidade do Mindelo, ilha de São Vicente - Cabo Verde. O Identidades está envolvido no processo de escuta e participação da população junto da iniciativa

de reabilitação urbana e social

9 Frase que se popularizou no Brasil através dos movimentos que pedem por justiça após o assassinato político da então socióloga e vereadora da câmara do Rio de Janeiro, Marielle Franco, em março de 2018.

não param), e que a gente possa, a cada dia, só fortalecer esse processo de escuta e de resistência. Acima de tudo, resistência, que é isso que a gente vem fazendo, principalmente agora nesse momento que a gente tá vivenciando. É resistência. É resistir para continuar existindo.

Rita e Márcia

Rita A partir da fala da Fabiana, eu gostaria de partilhar que realmente tem sido um processo de conhecimento e interconhecimento, não só da valorização dos saberes, como dizia também a Givânia, mas pra mim foi muito forte quando começaram os diálogos entre as crioulas (nós brincamos até, não é? As crioulas de Conceição das Crioulas e as crioulas daqui, do Alto de Bomba⁸). É impressionante a fala, de como nós perguntávamos aqui no Alto de Bomba, afinal, como é que em Conceição fizeram a luta e resistiram? Nós também queremos fazer assim. E eu até me lembro que Fabiana tinha partilhado aquela frase da semente, “pensavam que podiam nos enterrar, mas não sabiam que éramos sementes”⁹. Então essa frase é o que elas agora têm dito agora quando começa a desesperança e o desalento, e que é preciso unirmo-nos. Então tem sido muito inspirador, aqui para as crioulas do Alto de Bomba, essa fala e conhecerem também a vossa história e as vossas lutas.

Rita e Márcia

3. A arte como fazer pensar

Zélia Nos dois últimos Encontros, tiveram coisas que mexeram muito com a gente, e uma delas é a questão da arte. O meu filho, Júlio, se empolgou demais, como todas as crianças da escola (no início a gente trabalhava mais com os professores, depois foram incluídas as crianças, os estudantes, e foi uma coisa que fortaleceu muito a arte dentro da escola, a partir das atividades que eram vivenciadas). Ele lembra muito bem da produção do artesanato que ele fez. É tanto que, quando Valdeci está lá no CPA¹⁰ junto com Lourdinha, ele não perde a oportunidade (Valdeci e Lourdinha estão aí, podem confirmar!). Na casa de Valdeci ele me pede, “mainha, deixa eu ir fazer artesanato com tia Val”, ele traz pra casa o barro, ele faz em casa. No último Encontro, ele participou da oficina de bonecas Abayomi¹¹, e foi uma coisa que mexeu muito com ele porque são outros pensamentos que ele vai adquirindo, que ele vai aprendendo.

Rita e Márcia

10 Centro de Produção Artesanal (CPA), localizado na Casa da Comunidade Francisca Ferreira.

11 A boneca Abayomi (“meu presente”, em iorubá) é uma criação da artesã brasileira Lena Martins, que vem sendo transmitida desde a década de 80. Trata-se de uma boneca negra feita de retalhos reciclados, sem cola ou costura, construída apenas com dobras, nós e tranças.

Valdeci É muito importante quando Zélia descreve a vontade de Júlio. Porque eu posso dizer uma coisa: hoje, daqui a pouco, eu posso esquecer, mas Júlio jamais vai esquecer quando ele foi a primeira pessoa que tirou a sua pecinha de barro do forno. Ele vai ficar feliz com isso. Nesse momento ele pode não fazer essa conexão, mas vai lembrar lá na frente.

Lourdinha Em relação à arte, eu acho bastante pertinente da gente falar. Eu já estive lá em Porto, e fiquei olhando a história que as pessoas de lá contam, da Faculdade de Belas Artes, por exemplo. E Paiva andava com a gente e mostrava todas as histórias e todos os recursos que compõem aquela Universidade... Muitas coisas e ideias que foram mesmo tiradas do recurso brasileiro. Então, eu fico pensando, nada mais justo que essa via de mão dupla, para que a gente tenha a possibilidade de sonhar mais e realizar mais.

Eu sou uma artesã e eu me considero artista naquilo que eu faço (posso não ser reconhecida por outros, mas por mim eu digo que sou), e gosto muito. A arte é uma boa contribuição para que os estudantes façam a parte deles na escola (não só os meninos pequenos), porque o pessoal interage mesmo. Mesmo aqueles estudantes mais difíceis, em relação à arte são capazes, a garotada é capaz de sentar pra ouvir e fazer. Tem deles que são apressados mesmo, *porque a arte mexe*. Não dá tempo nem de pensar, de explicar o que você vai fazer com o barro, o que é que você vai fazer com o material de xilogravura... Eles já vão logo pensando, inventando alguma coisa. E a criação de arte é algo individual. Porque aquilo que é belo pra mim, você olha e pode não ver nada. É uma coisa que trabalha mesmo com a questão do ser, de se realizar naquilo que a pessoa faz. *E aqui dentro da comunidade eu digo que nós somos arte pura*. Tem muitas coisas que a gente pode estar desenvolvendo, que é muito de a gente dar valor aquilo que a gente tem, a gente pode estar fortalecendo e fazendo com que os estudantes tenham mais gosto pela escola. Porque é muito bom quando a gente diz “esse fui eu que fiz, eu faço parte daquilo, aquilo me pertence, tem a minha mão, fiz alguma coisa”. E eu acho boa essa parte porque a gente não fica só na questão de dizer “fui eu que fiz”, né... Eu fiz, mas outras pessoas também fizeram.

Givânia Eu acho bem interessante isso que Lourdinha está falando, que é o próprio conceito de arte. Eu acho que a gente hoje trabalha o conceito de arte muito diferente do

que a gente trabalhava antes. Por quê? Porque o próprio livro didático leva a gente pra Europa, para estudar as artes das épocas e nós não fomos incluídas nessa arte. Eu estou como professora de arte agora, em três turmas da Escola Professor José Mendes, e eu fico tentando encontrar caminhos para não negar esse conhecimento que eu acho que... Não vou dizer não é importante (é necessário), mas faço isso muito a partir de uma reflexão do local. Eu não sei se estou acertando, eu estou aprendendo. Fiquei mais de doze anos fora da sala de aula, então, eu estou tentando também reaprender esse meu lugar no Ensino Fundamental (eu estava, nos últimos quatro anos, no Ensino Superior trabalhando com alunos de graduação). Mas tem uma coisa que pra mim é muito presente em nossas professoras e nas próprias lideranças, que é esse ressignificar da arte a partir de nós, a partir do nosso lugar (esse que Lourdinha *tá* se referindo). Conceitualmente, a palavra arte já fazia a gente pensar em outra coisa, como Márcia iniciou dizendo, porque o livro só traz isso (ou quase só isso). E a gente faz essa transposição, ou faz essa construção, ressignificação, *dessa arte dita para a arte vivida*, dessa arte abstrata para a arte no sentido concreto, no sentido da vida, do fazer, que é o que Zélia apontou que Júlio, seu filho, gosta. Certamente quando Júlio estiver estudando outros tipos de arte ele vai fazer essa conexão: “bom, isso aqui é arte, mas é o que Tia Valdeci também faz e eu sei fazer arte com ela”. Então é outro lugar, o do fazer sentir. Que a gente não só aprendeu, acho que a gente descortinou isso, *a gente tirou esse véu que a escola colocou na gente* por muito tempo.

Valdeci No primeiro Encontro, em que tivemos os trabalhos com arte, com o barro, a gente tinha sonhos de já sair um produto pronto. Mas as coisas não são assim. A gente tem muito sonho, junto com Paiva, como conversávamos nas oficinas, sobre a importância do barro, das peças utilitárias. A comunidade vivia disso também. Nós não tínhamos essa ideia de ter panela de pressão, panela de alumínio. Nós fomos criadas, eu, Givânia, Lourdes, Márcia, nós, mais velhas, cozinhando na panela de barro. E isso de maneira muito tranquila, muito saudável. E naquele momento eu via minha mãe fazendo a comida e pra mim era muito importante. Hoje eu entendo mais daquela comida feita, que ela demorava mais (na panela de barro o tempo de cozimento é maior), o sabor fica mais gostoso, o preparo que precisava para produzir aqueles alimentos, pisar o milho e fazer um panelaço de *munguzá*¹² na panela de barro.

^[1] Comida típica da região, em sua versão salgada, feita com grãos de milho quebrados e cozidos em caldo junto a carnes e verduras

Isso é muito importante. E aí eu fico sempre tentando *não deixar esquecer* isso. Eu começo a sentir que a alimentação não é simplesmente uma forma de dizer “eu vou comer e encher a barriga”. Eu tenho que saber o que é que eu estou comendo, eu tenho que comer uma comida saudável que eu preparei. E quando você prepara, você distribui ali também carinho nessa comida. E a gente pôde fazer isso nos Encontros. E vimos tantas pessoas fazendo suas comidas... Então, deu uma vida, “eu posso agora mostrar o meu Xerém pro mundo”.

Lourdinha As vivências com o Identidades, em nossa comunidade, fizeram com que a gente tivesse um novo olhar para nossas peças. Eu lembro bem de uma atividade que a gente fez esse ano, em que Maria das Dores, que é uma mulher artesã do Sítio Paula¹³, dizia: “eu tenho ainda uma peça da primeira vez que Lourdinha veio e a gente fez umas pecinhas” e hoje ela contava, no dia em que estávamos na casa de Valdeci, na oficina, como foi aquela peça, o construir daquela peça. E hoje ela está se aprofundando mais e fazendo as coisas bem melhor. Claro, cada artesã é única, e cada peça de artesã é única, a gente faz de uma forma e não tem como fazer outra igualzinha.

Valdeci Eu tenho muito orgulho das minhas peças. Muito mesmo. E eu pude ter mais orgulho ainda com a parceria de Xana¹⁴, no que ela falava... Porque eu ficava reclamando da minha peça: “a minha peça ela não tá com a boquinha apumada, ela está mais fina aqui, mais tortinha ali”. Mas quando trabalhamos com Xana, ela foi muito mais clara pra mim: “nem todo mundo é igual, eu não sou igual a todo mundo, mas eu tenho que respeitar como cada pessoa é, uma mais alta, outra mais gorda”, então eu trouxe isso para as minhas peças.

Lourdinha Tem pessoas da cidade de Salgueiro (Pernambuco) que estão pedindo nosso produto. Eu e Valdeci estamos nos organizando junto com as mulheres para que a gente venha atender essas pessoas. Porque elas estão dizendo que não querem uma peça, elas querem a peça que tenha história, como as nossas aqui de Conceição das Crioulas. Então nessa questão da arte, do jeito de fazer, a gente precisa, cada um do seu jeito, ter essa compreensão da arte, do que é arte. A gente tem, pelo governo do Estado, Chiquinha considerada nossa mestra, e é bom que a gente sempre diga isso pra ela, porque ela diz “não era pra ser eu não, eu sou tímida e não sei fazer as coisas”, e fazendo

^[1] 13 Núcleo populacional pertencente à Conceição das Crioulas.

^[2] 14 Xana Monteiro (Molelos - Portugal), trabalha com cerâmica contemporânea em barro preto e fez participou de ações do Identidades em Conceição das Crioulas, como oficinas dentro da programação do Encontro II.

muito bem. Só tem a timidez, e ela diz que é muito ruim porque não fala não é porque ela não queira, mas sofre muito por isso. Nós já sofremos muito no passado com isso e hoje quem tem essa vontade, esse jeito de abrir a boca e falar, é interessante que esteja fortalecendo essas pessoas, que fizeram, que fazem. Você pode não dar valor àquela peça hoje, mas parece que na história do mundo todo, suas peças parecem que só ficam muito, muito boas quando você morre. Aí, quando morre, alguém vai procurar uma peça: “alguém tem a peça de fulano de tal?”. Então é muito bom que a gente tenha essa possibilidade de homenagear pessoas vivas, observar o artesanato, a arte das pessoas daqui da comunidade, valorizar e ter esse olhar. E isso eu tenho aprendido que já tá no meu sangue, papai é artesão e mamãe é artesã, mas eu me aprofundi com o Identidades. Acho muito bacana isso o que Paiva vem falando pra gente, com tanta força: não é possível que a comunidade toda viva de arte, mas é possível que alguém da comunidade possa viver disso. Fazendo e ganhando dinheiro. Porque a gente faz muito pela questão que é de contar a história da gente.

Givânia Eu estou fazendo a leitura de um material onde Maria das Dores fala da importância que Lourdinha e Valdeci têm na vida dela. Ela fala de uma forma muito bonita. Mas ao mesmo tempo ela traz muitos elementos para um debate que está sendo feito sem muita escrita sobre isso, até porque eu não tenho tanta competência pra fazer, sobre o que é ciência e o que não é ciência. Eu tenho dito que o que Lourdinha faz, o que Valdeci faz, o que minha mãe faz/fazia, o que Júlia fazia, o que compadre João faz, é ciência. E não é achando que eu vou tirar o lugar, o nome do artesanato, não. Artesanato é uma ciência, ou são várias ciências. Essa é a minha concepção. E Maria das Dores traz muitos elementos para sustentar isso que eu *tô* dizendo. Ela tem um conjunto de barros, e os barros agora têm nomes. “Esse aqui”, ela fala, “nós descobrimos há três meses. Esse ainda não tá testado a gente ainda não sabe que tempo ele leva no forno”. O que é que essa mulher tá fazendo senão ciência? Fazendo experimentos e provando aquele conhecimento? Mas eu acho muito lindo. Lourdinha, que ela começa a falar a partir de você e de Valdeci. Quando eu fui conversar com as mulheres para minha pesquisa, foi muito bom saber que elas têm muito mais pesquisa do que eu.

3. Exercícios de continuidade

Valdeci Hoje, eu quero dizer que temos frutos. A gente tinha muita preocupação quando vimos Tia Sabina falecer... “E agora? E as peças de barro?”. Quando vimos Tia Mocinha e Madrinha Lourdes (nossa grande mestra) pararem de produzir. Isso era uma preocupação porque a gente fica se perguntando “quem vai dar continuidade?”.

Kêka Outro projeto desenvolvido junto ao Identidades, com Mônica¹⁵, além dos que temos encaminhado com o barro e também o audiovisual, foi a construção dos livros. Eu aprendi a costurar, fazer os livrinhos, toda aquela dinâmica. E naquele momento a gente fazia uma pesquisa sobre os umbuzeiros¹⁶ da cidade, que é também uma coisa que tá se perdendo, e fizemos a primeira edição do livro dos umbuzeiros. E, daqui pra terminar esse semestre, a gente vai estar com uma segunda edição, resultado do que eu vivi junto com vocês. A partir do livro, essas aplicações do que a gente pesquisou sobre os umbuzeiros, as folhas, o próprio umbuzeiro, a flor, passamos a integrar também no artesanato. Então aconteceu essa integração do que a gente produziu naquele momento com o artesanato, e hoje as roupas de algodão também trazem esses elementos que são tão importantes para nossa cultura.

Márcia Isso é uma coisa que também está internalizada na comunidade, a construção de livros pelos professores, professoras, estudantes. E é uma ação importante para a comunidade, que é pesquisar, escrever, desenhar as histórias dos lugares, das pessoas e de Conceição das Crioulas. Acho também que uma das ações mais consolidadas é o Crioulas Vídeo, e isso tem uma importância enorme aqui dentro da comunidade.

Lourdinha Sem querer falar pelo grupo do Crioulas Vídeo, mas foi um momento muito bom mesmo. Eu lembro que a comunidade era tão carente de pessoas pra tirar uma foto... Todas as atividades nossas da escola, formatura, São João, que a gente fazia, sempre tinha que vir pessoas de fora, fotógrafos para fotografar as atividades e prestar contas à Prefeitura. Então essa foi uma coisa muito boa, as oficinas que aconteceram junto ao Identidades em 2003. E depois, quando eles iam embora, após as oficinas, a garotada pensava “como será? A gente vai

dar continuidade a essas atividades, mas como?”. E aí quando deixaram um equipamento mais potente, esse povo ficou pulando mesmo de alegria. Mas quem sabe falar mais são eles mesmos.

Fabiana Eu não faço parte do Crioulas Vídeo, mas me lembro bem da principal missão, que era fazer esses registros da comunidade, fortalecer essa história através do audiovisual, trabalhando com educação para fortalecer a luta. Então, eu acho que o encontro com o Identidades é isso. É a junção dessa coletividade já existente em Conceição das Crioulas, quando vocês somaram, juntaram-se a nós, para que a gente pudesse conseguir nossas conquistas também.

Kêka É justamente essa missão da gente fortalecer a luta quilombola a partir do audiovisual. Hoje eu sou apaixonada por documentário, justamente porque eu aprendi a valorizar, não só o documentário de Conceição das Crioulas, mas das comunidades que há muito tempo foram invisibilizadas. E eu acredito que o Crioulas Vídeo ele é justamente isso, ele pode dar essa voz, ele pode estar mostrando aquilo que por muitos anos foi oculto na nossa comunidade. Desde o ano passado a gente tem participado de algumas rodas e a gente tem sido convidado justamente por produzirmos materiais que podem ser utilizados principalmente de forma pedagógica, porque a gente acredita que é a educação a arma poderosa para transformar.

Parte II - *poder ver, ouvir e perceber*

A história do Crioulas Vídeo, contada com propriedade pelos seus integrantes nesta segunda roda de conversa, funciona como bom exemplo do que temos a aprender com Conceição das Crioulas. O Crioulas Vídeo, ou simplesmente “o Crioulas”, como ouvimos falar, desde o início ciente de que “é a educação a arma poderosa para transformar”, tem para si o audiovisual enquanto uma ferramenta política e tem a experiência, na prática, do quanto pode essa ferramenta junto a sua história e seus desejos. Ter em mãos o equipamento é sinônimo de potência, mas também de responsabilidade. Havemos de perceber, portanto, através do relato de Kêka, Lena, Adalmir, Fábía e Moisés, que não se separa a tecnologia do seu uso político e que ensinar e aprender sobre o audiovisual tem a ver com se dar conta de suas implicações, do seu uso enquanto dispositivo pedagógico.

1. A construção de uma história sobre vídeo, amizade e política

Adalmir A parceria da AQCC com o Centro de Cultura Luiz Freire e o Identidades, em 2005, foi um casamento perfeito. Eu tinha começado a participar das atividades do movimento a partir de 2003, então, de certa forma, eu ainda estava muito verde no movimento, e a ferramenta do audiovisual era muito nova pra gente. A gente nem sonhava em possuir uma câmera de vídeo, um computador. No processo inicial a gente teve também muita dificuldade, porque na época não tínhamos tanto acesso à internet. O YouTube hoje tira a gente de muita enrascada, mas na época a gente não tinha essa ferramenta de pesquisa, não tinha o Google... Até para conversar com o pessoal do Identidades também era muito complicado porque a internet era discada, você escrevia uma coisa hoje e só chegava amanhã, então era muito complicado. E uma das minhas lembranças é que o computador era todo em inglês, e a gente não sabia bulhufas de inglês. E o que aconteceu foi que, como eu morava ao lado da biblioteca, que era onde ficava o computador, tinha vezes que eu passava o dia e a noite ali mexendo. Fui aprendendo o básico de vários programas e fui sabendo localizar onde estavam os comandos que eu tinha aprendido em inglês nesse processo. E foi isso o que permitiu que a gente desse continuidade e fizesse alguns trabalhos.

Kêka No ício a gente tinha funções meio que definidas, eu e Neane na parte da apresentação, Lena, Reginaldo e Adalmir

¹⁵ Conjunto montanhoso localizado a 13km da Vila Centro de Conceição das Crioulas. De acordo com a pesquisa feita pela equipe do Crioulas Vídeo, não se sabe ao certo sobre a

lenda que nomeia a serra, mas há quem diga que eventualmente são vistos um príncipe, uma princesa e uma bolsa de ouro entre eles. O filme pode ser acessado em: <https://

na área de edição, Martinho e Tico mais na cinegrafia, e Marta sempre na função de diretora na equipe, era como ela era tida na comunidade, a diretora do Crioulas Vídeo (ela direcionava como a gente podia fazer nossos documentários naquele momento). Com o passar do tempo, a gente teve Cícero, que veio fazer parte da equipe, no trabalho ligado às questões de som, produção e também como cinegrafista. Lembro que houve um tempo em que Clécia, minha irmã, fez parte da equipe do Crioulas Vídeo. O primeiro documentário, que foi feito na oficina, foi chamado *Conceição das Crioulas*, e contava um pouco desse processo histórico da comunidade. A gente não tinha terra indenizada, era apenas um sonho, e esse vídeo conta muito sobre isso. Fizemos depois o primeiro vídeo sozinhos, como autores, que foi o *Serra das Princesas*. Era um dos nossos objetivos conhecer e explorar os marcos territoriais, aqueles marcos que Dona Liosa já falava, dentro da oralidade dela, sobre onde era o limite territorial de Conceição das Crioulas. Então saímos nessa missão de conhecer esse marco e explorar esses espaços, principalmente a Serra das Princesas¹⁷ (que era um sonho de muita gente na comunidade, e meu também, de conhecer esse lugar). A gente tem muito carinho por esse vídeo, porque foi uma iniciativa da gente naquele momento em que a gente estava ainda caminhando. E depois fizemos outros documentários, a maioria estava ligada à questão da valorização do território.

beirasdagua.org.br/item/serra-das-princesas/>.

O Crioulas Vídeo vem para ser essa ferramenta de luta, e naquele momento, em que a comunidade tava passando pelo processo de lutar pela conquista do território, pelo desentrosamento, nossas missões eram de também registrar essas reuniões que aconteciam dentro ou fora da comunidade, eventos que a comunidade saía pra participar com seus representantes, para registrar coisas que antes a gente não podia. Queríamos ter aquilo guardado, porque a nossa história estava se perdendo. Porque a oralidade estava sendo perdida, porque a gente não conseguia registrá-la de forma escrita, e pensar nos equipamentos tecnológicos era um sonho muito distante. Por isso que também temos o Identidades com muito carinho na nossa comunidade, porque foi possível a gente continuar esse trabalho já que o grupo veio e deixou as ferramentas na comunidade. Trouxeram a ilha de edição, trouxeram a câmera, equipamento de som. Sem essas coisas a gente não tinha condição de dar continuidade.

Naquele primeiro momento a gente não tinha ainda como se manter por si só, então eu lembro que Adalmir e Martinho eram os que trabalhavam e por muito tempo eles que sustentaram o Crioulas Vídeo. Porque a gente precisava comprar fita e fazer manutenção de equipamento, e como a gente não tinha dinheiro, os meninos tiravam do próprio bolso. Então o Crioulas Vídeo está em pé justamente por conta desse processo que a gente passou, por esse amor que, principalmente Martinho e Adalmir tiveram naquele momento. Isso foi de extrema importância pra gente.

Adalmir Os trabalhos se fortaleceram no Crioulas também pela proximidade que a gente passou a ter, nós não passamos a ser uma equipe de vídeo, passamos a ser a família Crioulas Vídeo. A gente brigava bastante, mas sempre na discussão de ideias. Kêka falava uma coisa, às vezes eu não concordava, às vezes eu falava e ela não concordava. Às vezes a gente falava a mesma coisa mas, só porque eram palavras diferentes, isso gerava aquela contenda e no final sempre dava certo. A gente sempre chegava a um denominador comum. Nas formações algumas pessoas estranhavam porque a gente não era tanto de sentar nas cadeiras. A gente preferia ficar deitado, às vezes deitados um no colo do outro. E fomos superando uma coisa dentro da própria comunidade também que era a questão de que homem não se aproxima de homem... A gente se abraçava, um deitava no colo do outro e tudo.

Kêka Quando não tínhamos recurso nenhum, e a gente já estava com a câmera meio que ultrapassada por conta da questão da modernização, a gente recebeu uma proposta de fazer um documentário sobre o abastecimento de água que tava chegando na comunidade. E, claro, era uma pessoa de fora, mas a AQCC e as nossas mulheres da liderança disseram que se a gente tem uma equipe de vídeo na comunidade é pra registrar o que tá acontecendo, então nada mais justo que o Crioulas fizesse aquele trabalho. Foi ali que conseguimos de alguma maneira ter recurso, e veio do Governo naquele momento, e registramos tanto as reuniões do pessoal da secretaria de saúde que vieram pra comunidade, o pessoal da Compesa¹⁸, como registramos a própria comunidade e fizemos esse vídeo-documentário. Foi quando a gente conseguiu ter um dinheiro pra poder comprar uma câmera, a primeira comprada com recurso do Crioulas Vídeo, dentro dos nossos esforços. Na nossa equipe a gente briga muito, acho que acontece em todas as equipes, mas a gente tem um carinho muito grande. Naquele momento a gente pegou o dinheiro, que eu não lembro quanto era, mas a gente tirou o dinheiro de comprar a câmera e, de toda a equipe, as únicas que receberam fomos eu e Neane, depois de um consenso entre os meninos. Chegaram a essa decisão de tirar R\$ 100 reais (que na época era muito) pra mim e pra Neane porque a gente tinha acabado de ter bebê. Nós não tínhamos trabalho nenhum durante um tempo, e eu guardo isso com muito carinho.

Adalmir O Crioulas Vídeo tem um valor muito grande pra gente. Desde o processo de construção, como já foi dito, essa questão das lideranças conduzirem por um processo democrático, onde não tinham pessoas apenas das duas vilas (Vila Centro e Vila União), nem só homens ou só mulheres, tinha um equilíbrio de gênero e de geografia aqui do território. A autonomia do Crioulas Vídeo partiu muito em virtude das pessoas que estavam lá, porque tinham o intuito de dar continuidade nesses trabalhos e também porque o Crioulas Vídeo nasceu a partir de um processo de militância, não especificamente como um processo de fonte de geração de renda. Aquelas pessoas queriam contar a história, queriam registrar a história de Conceição das Crioulas. E também de uma necessidade de registro, porque a gente via as nossas lideranças, os nossos historiadores, partindo para outros planos, e infelizmente a nossa história estava deixando de ser contada.

^[1] Empresa pública que cuida do abastecimento de água e saneamento básico no estado de Pernambuco.

^[2] Felipe Peres Calheiros (Pernambuco, Brasil), integrante do Tankalé e do movimento intercultural Identidades.

^[3] “Contar para todo o mundo”, em iorubá.

^[4] O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), implantado pelo governo do estado, apoia anualmente projetos em diversas linguagens.

^[5] Oficineiros do projeto Tankalé.

^[6] Município situado no sertão de Pernambuco onde se localizam as 5 comunidades do Território Quilombola Águas do Velho Chico.

^[7] Comunidade Quilombola localizada na divisa entre os estados de Pernambuco e Paraíba.

^[8] Comunidades quilombolas localizadas, respectivamente, nos municípios de Salgueiro e Terra Nova, em Pernambuco.

2. Tankalé e a autonomia do Crioulas Vídeo

Kêka Junto com Felipe¹⁹, a gente forma um outro grupo, que é o mesmo grupo, mas que denominamos *Tankalé*²⁰. Felipe foi um grande parceiro pra gente, pra comunidade. Ele também trabalhava com audiovisual, também militante do movimento quilombola, do movimento negro, e das causas sociais. Ele veio, conheceu a comunidade, conheceu o Crioulas Vídeo e passou também a querer fazer parte desse processo. E dentro do Tankalé a gente passa a acessar os editais do Funcultura²¹, algo que foi muito importante porque no início a gente não tinha recursos, e a gente precisava comprar fita, precisava comprar computador, fazer manutenção dos nossos equipamentos. Então Felipe veio pra somar, justamente por isso, porque ele conseguiu fazer projetos, mandar pro Funcultura e ser aprovado. E a gente passa também a atuar dentro e fora da comunidade. É quando a gente consegue acessar nosso primeiro projeto coletivo — passando por oficinas, com outras pessoas lá de Recife, naquele momento era com Janaina, Sumaya, Jeanine, George²². A gente passa a se fortalecer mais, a estudar leis que amparam a causa quilombola, e a se formar para depois dar formação em outras comunidades.

Adalmir A autonomia do Crioulas foi se dando não só na forma do registro, mas também na própria formação. Nisso entra a nossa parceria com Felipe, desde 2006, quando ele fez a primeira oficina do *Tankalé* em Garanhuns. Em 2007 eu participei dessa mesma formação em Garanhuns e, em 2008, a gente conseguiu ampliar essa participação para a equipe toda, e acho que foi o momento onde a gente conseguiu mais se ver enquanto uma família crioula (passar 15 dias fora da comunidade, pra quem não era acostumado, e sentir saudade da família...). Foi uma situação boa, mas depois nós pensamos que aquele formato não era o mais interessante pra gente, que precisávamos de mais autonomia. É tanto que, em 2011 a gente fez a oficina do Tankalé em Orocó²³, só com a equipe do Crioulas Vídeo.

Kêka Em nosso primeiro projeto a gente foi para Livramento²⁴, e lá a ideia era fortalecer os quilombos (a gente fortalecia essa luta aqui, mas também levava esse audiovisual para outras comunidades para que elas pudessem se amparar e ter o audiovisual como ferramenta de luta também). Fomos para

Livramento depois de passar por esse processo de aprender mais com a câmera e, principalmente, o processo político. E lá, antes da gente trabalhar a técnica, de filmagem, edição e tudo mais, a gente passa também pelas formações políticas. Ali passamos a ser educadores em audiovisual, eu, Lena, Neane, Marta, Reginaldo, Tico, Cícero, Martinho e Adalmir, a gente passa a ser um grupo de professores. Foi aí que a gente percebeu que a nossa equipe não necessariamente precisava daquele formato que tínhamos no início (por exemplo, em que eu era apenas apresentadora). Naquele momento a gente percebeu que nós, como educadores em audiovisual, precisávamos aprender um pouquinho de tudo. Isso foi de extrema importância, aprender um pouquinho do manuseio de cada uma dessas ferramentas, tanto em edição, como na câmera, como na questão política. Depois de trabalhar essas questões políticas junto com as lideranças da comunidade, a gente também fez nosso primeiro documentário lá.

Depois fizemos esse mesmo processo em Santana e Contendas²⁵, sempre tendo esse formato, parecido com o que aconteceu com o Identidades aqui na nossa comunidade. Pois uma coisa que a gente entendeu que é de extrema importância é o equipamento. Se a gente vai dar uma oficina e a comunidade não tem como dar continuidade a essas oficinas, principalmente pela questão do custo e por não ter algum equipamento para iniciar, então a gente sabe que as chances de não darem continuidade são grandes, porque a pessoa precisa ter o mínimo. E, dentro desses projetos, a gente tirava um pouquinho dos nossos recursos, do que era destinado pra gente, e sempre contava com um custo a mais na equipe. E aí esse recurso a mais nos ajudava a pagar equipamentos e deixar lá para eles darem continuidade. Assim a gente fez em Orocó também, e esse projeto de Orocó já foi escrito por Adalmir como proponente, o que é um ganho por ter uma pessoa da própria equipe fazendo projetos voltados às coisas da comunidade.

Adalmir A AQCC tinha vários editais, voltados para o artesanato, pra agricultura, para uma série de coisas, mas pro Crioulas Vídeo não tinha nada. E a gente precisava de dinheiro pra comprar as fitas. Tanto que a gente comprava uma fita e não tinha dinheiro pra comprar outra, então pra fazer novos

registros a gente gravava por cima daquela fita. Foi onde nós perdemos muito material. Quando a gente começou a fazer alguns trabalhos, a gente adotou a ideia de um fundo rotativo pro Crioulas e sempre que a gente conseguia fazer algum trabalho remunerado, a gente nunca contava o dinheiro só para os componentes do grupo, mas incluíamos o Crioulas Vídeo como um outro componente. Tudo o que a gente conseguia de recurso era dividido em partes iguais, e nessas partes iguais o Crioulas sempre foi investido também na compra de novas câmeras, de computadores, de mobiliário, dessas coisas todas.

Hoje, teoricamente, a gente tem muito mais elementos para produzir audiovisual, mas às vezes essa facilidade também termina gerando uma pouca valorização ou um mau uso dessas ferramentas, e a gente precisa conduzir isso com mais

3. Dispor de uma ferramenta pedagógica

Rita Eu lembro-me que nós passamos por momentos de desafios, de procurar as próprias metodologias, se era roteiro, se não era roteiro, os papéis que eram das mulheres e os que eram dos homens, como é que era editar, como é que era filmar, como é que as pessoas recebiam, o que se queria dizer com cada vídeo, o que isso representou para a comunidade, como se relacionou com a escola...

Kêka Enquanto a gente produzia os documentários, sempre pensávamos em como a gente poderia usar aquilo de forma pedagógica, como a escola poderia trabalhar isso também. E nas formações políticas a gente aprendeu muito com relação ao modo como o negro era colocado à mídia, como a mídia trazia a situação do negro. E pra gente era muito importante trabalhar isso dentro das comunidades. Porque a gente dizia justamente isso, que agora a gente poderia fazer vídeos em que éramos nós aparecendo nessas telas, nós que íamos poder também falar, produzir conteúdo. Nós sempre recebíamos conteúdos prontos, e que normalmente nos excluía em vez de mostrar aquilo de bom, a cultura, a forma de vida, da organização das sociedades, principalmente negras, principalmente quilombolas (o que as pessoas muitas vezes nem sabiam o que era). Então

qualidade, e fortalecer o próprio audiovisual, a intenção que às vezes se perde. Acredito que, de uns sete anos pra cá, a maior dificuldade foi não ter tornado o Crioulas Vídeo uma fonte de geração de renda prioritária em nossas vidas. A gente utilizou o Crioulas Vídeo como uma forma de registro, uma ferramenta de militância e de manutenção. Fomos trabalhar principalmente na área da educação, praticamente todos nós, o que consome muito o nosso tempo. Foi importante também pro Crioulas Vídeo essa ocupação de outros espaços, mas de certa forma ficou um pouco delicado, e até tentamos fazer um trabalho de retomada, com as oficinas dentro da comunidade mesmo (Martinho foi um dos mais atuantes nessa ideia da formação junto com a parceria com as escolas, principalmente a Escola José Mendes).

a gente via aquilo ali como ferramenta de mostrar para outras pessoas, e pra gente era muito importante pensar nessa questão pedagógica, porque a gente sabe que a escola é esse difusor, um meio que pode fazer essa transmissão, trazer esse diálogo. E hoje a gente faz isso.

No início a gente via as pessoas tendo vergonha quando a gente chegava na comunidade com a câmera, todo mundo se escondia. Hoje a gente tem uma comunidade diferente em relação a isso. Outro dia, quando a gente estava fazendo o documentário que lançamos em novembro, *PE-460: Uma Luta Ancestral*²⁶, a gente voltou às ruas para fazer imagens da comunidade e as pessoas diziam “a gente tava com saudades de vocês”, “cadê o Crioulas Vídeo que nunca mais tínhamos visto”, perguntavam se tinha acabado. Mas a gente não parou de produzir, só diminuímos a intensidade. Depois ficou muito apertado para todos nós... Casámos, tivemos filhos, conseguimos trabalho, então a nossa vida com relação ao Crioulas ficou bem resumida, mas a gente não deixou de produzir, principalmente materiais pedagógicos, que a gente pode usar na escola. Eu estava olhando a atividade de história de Moisés, mês retrasado, sobre a era da República, e a atividade fazia justamente esse paralelo porque a gente tava estudando o processo de exclusão

²⁶ Neste documentário, o Crioulas Vídeo tratou sobre as lutas travadas para conquistar a estrada que liga o território à cidade de Salgueiro (Pernambuco). Recorrendo aos

arquivos do próprio acervo, a narrativa integra os momentos mais duros da estrada ainda sem asfaltagem, com acidentes e perdas trágicas para a comunidade. Hoje

a ligação da estrada está concluída, mas com ela vêm outras lutas. Uma conversa mais detalhada sobre este trabalho, ocorrida no Arquipélago #7, está disponível

em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GuxHiCWE5Gk>>.

²⁷ Tiago Assis, integrante do movimento intercultural Identidades.

e a questão do negro, quem era que tinha acesso naquele tempo. Então eles puderam fazer esse paralelo muito bom com o vídeo do *PE-460: Uma Luta Ancestral*. A gente vê que dá pra trabalhar na comunidade e a comunidade tá querendo isso, tá precisando disso também. No caso da Escola José Néu, ainda que os meninos sejam ainda muito pequenos, eles também produzem vídeos, e a maioria deles dizem ser inspirados no Crioulas Vídeo. A Escola José Mendes trabalha o vídeo hoje, mostrando a sua importância, valorizando a identidade negra, a identidade quilombola, se auto reconhecendo dentro desse processo, assim como na Rosa Doralina. É muito importante ver que de alguma maneira o que a gente fez deu frutos.

Paiva Deixa eu perguntar uma coisa a Lena, ou a quem quiser. Lena esteve aqui no Porto, na altura de São João, e que nessa altura ela teve na escola, a fazer um trabalho de vídeo juntamente com estudantes da escola, com estudantes até de Moçambique que estavam cá também. Que memórias ela tem, o que é que hoje ela tem dentro de si dessa experiência aqui em Portugal? E outra coisa que eu gostava de saber, *é que ideia que vocês têm das coisas que nos ensinaram?*

Lena Foram momentos bem marcantes. Eu nunca me imaginei, de verdade, saindo nem do meu próprio quilombo. Então imaginar uma viagem, saindo daqui para atravessar o Atlântico, a Portugal, foi uma coisa que me deixou muito feliz. Eu até dizia que não acreditava em fuso-horário, até ir pra Portugal.

Na Universidade foi uma vivência de grande aprendizagem, nas oficinas que a gente participou. Eu fiquei em uma oficina de vídeo junto com algumas pessoas nesse intercâmbio que a gente fez com Cabo Verde, Moçambique e Brasil, mas também passei por outras. Eu lembro que fiquei com Tia Lourdes (eu sempre queria ficar perto de alguém conhecido, não sou muito de me enturmar) e a gente participou da oficina de pintura com vela. Na oficina de vídeo, a gente viu alguns planos que até então não conhecia direito, então foi bem interessante.

Não sei se a gente pôde ensinar muito a vocês, mas quando vocês vêm pra cá a gente quer receber vocês de braços abertos, a gente foi recebido assim. Então, que vocês possam se sentir felizes estando aqui com a gente, porque foi assim que me senti ao estar na casa de vocês.

Rita Venho partilhar então que quando fui para a primeira oficina de vídeo, na verdade eu nem sabia bem fazer vídeo. Por isso acho que não foram vocês que aprenderam conosco, *nós aprendemos juntos*. Por isso acho que a sensação de aprender muito não é só do vosso lado, mas é de todos nós que estivemos juntos a aprender vídeo. A própria ideia de coletivo que estava, e que está ainda, do Crioulas Vídeo, é muito forte e é sempre

uma referência para nós. E isso é muito marcante também quando tomamos atenção àquela que é a missão do Crioulas Vídeo. Em favor dos movimentos sociais e do movimento quilombola. Isso é algo muito forte pra nós e muito marcante. Porque normalmente o audiovisual é quase instrumentalizado ao serviço das massas, digamos assim. E aqui há um papel muito de tornar visível a história e as pessoas que estão fora desse espectro. Por isso aqui não foram só vocês que aprenderam muito, ali eu aprendi muito, eu não sabia nadinha.

Paiva Professor não aprende com os alunos? Quem ensina a quem? Quem aprende?

Kêka Quando a gente tá pensando que tá ensinando, a gente tá aprendendo. Essas são as vivências que nos superam dia após dia, dentro das nossas salas de aula. Eu acho que muita coisa que a gente vivencia dentro das salas de aula, não só eu, mas outros professores e professoras daqui, vem muito do que a gente aprendeu com vocês, que vocês socializaram com a gente. A gente se esforça pra fazer justamente porque entendemos que é bom. O que é justo até, porque muitas vezes, *principalmente a escola, ela negou a nossa história*, e hoje a gente produz material, fazemos formação, isso é muito bom. A gente realmente aprende, dia após dia, com nossos alunos, e eu fico muito feliz. Acho que vocês têm muita influência em relação aos nossos PPP’s (Plano Político Pedagógico), porque ele traz o nosso jeito de ser, e vocês nos ajudaram, despertaram isso na gente. O que a gente já sabia fazer, talvez a gente nem imaginasse que sabia fazer, mas vocês nos ajudaram a despertar.

Paiva Há uma coisa que me surpreende e me surpreendeu desde o primeiro momento, que foi a forma como vocês tomaram conta do vídeo e o vídeo passou a ser vosso. Ou seja, como ganharam autonomia e levaram o Crioulas Vídeo para o vosso caminho. Se de algum modo o Identidades teve alguma influência na criação dos Crioulas Vídeo, o caminho do Crioulas Vídeo é vosso. Então, como vocês ganharam essa autoridade política, essa clareza, a saber qual era o interesse do vídeo pra comunidade. Isso pra mim foi sempre um ponto de admiração e de respeito pelo vosso trabalho. Não sei se estão de acordo com isso, mas desde que nós fomos a primeira vez, voltamos eu e Tiago²⁷ a falar no avião coisas assim: “Epa, não sei o que vai ser porque brevemente eles vão dizer, o computador quebrou, isto não deu em nada...”. E a primeira coisa que vocês disseram, e eu lembro disso, foi: “Olha, explica lá como faz um orçamento que nós temos uma encomenda pra fazer o documentário”. Ou seja, vocês já estavam a trabalhar. E essa forma de vocês tomarem conta das coisas, e tornarem vossas, acho que é uma coisa fundamental nessa história. Podem ter parceiros, mas o Crioulas Vídeo é vosso.

Adalmir Eu acredito que o Identidades, em relação com o Crioulas Vídeo, aprendeu a lidar mais com o movimento quilombola. Porque muitas questões a gente trazia para dentro do Crioulas e ia construindo os roteiros baseados no fortalecimento da identidade. E essa questão do ser, do pertencer a Conceição das Crioulas, é muito forte na gente. Então eu acredito que isso também foi importante pra vocês. Eu acho que essa questão da gente poder resistir, mesmo com poucas condições e pouca formação, mas dar continuidade a algo que até então era estranho pra gente, eu acredito que isso serve de aprendizagem para outras pessoas, que não são especificamente de Conceição, como uma forma de inspiração. A forma como uma equipe com tão pouco consegue pelo menos se manter, enquanto que muitas vezes outras pessoas, que têm todo o acesso e toda informação, não conseguem. E essa questão do espírito mesmo de militância, acredito que isso serviu como aprendizado ou fortalecimento daquilo que vocês já carregam no dia a dia de vocês.

Tem uma coisa a destacar que é a importância dos vídeos do Crioulas na educação. Os nossos vídeos foram muito utilizados pelas escolas de Conceição, esse lado pedagógico para as escolas tem sido fundamental. Nesses dias eu estou organizando as atividades para a escola, e ao chegar na parte de arte comecei a falar pra Márcia da ideia de compartilhar um pouco dos processos das artes visuais de Conceição das Crioulas e fazer uma exposição. E dentro dessa exposição, estar contido produtos do Crioulas Vídeo, do artesanato e tudo.

4.

O presente-futuro do Crioulas

Kêka A gente tem algumas pessoas que passaram pelo Crioulas Vídeo, mas nem todas ficaram. Porque a ideia não é só fazer vídeo, não é só produzir um material, é produzir um tipo de material. Nem todas as pessoas conseguiram integrar, entender a importância disso, de entender que a gente tá a serviço da luta quilombola, que a gente tá a serviço da AQCC, que a gente tá ao nosso serviço, né, *porque tudo isso é pra gente também*. Depois que o vídeo está pronto é muito bom, mas tem todo um processo, nem sempre é fácil, muitas vezes é cansativo.

Kêka Quando a gente começou a trabalhar já pensando na questão das terras indenizadas, por exemplo, acompanhamos todas as atividades com o pessoal que vinha pra ver com a gente a questão territorial: qual área seria de casa, de preservação, de criação... Então todo aquele processo que a comunidade passa, o Crioulas Vídeo tá presente porque a gente entende que precisamos registrar aquilo ali pra nos fortalecer. E os nossos vídeos normalmente são voltados para isso, para fortalecer a nossa luta de forma coletiva.

Eu me perguntava “será que um dia a gente vai ter mesmo esse território desentrosado?”.

E a gente hoje poder ter acesso, a gente poder andar em todas as áreas, da gente poder andar com a nossa câmera (porque antes a gente tinha medo também de andar com a câmera em determinados locais que eram área de fazendeiros). Eu me lembro que no começo ficamos meio cismados no dia da entrega da primeira fazenda, a mais importante pra gente, porque além dela ficar na Vila Centro, era onde a gente tinha mais conflito também. E a gente vai, registra esse momento, junto com a polícia federal, junto com o pessoal do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária)... E agora poder ver isso, é uma alegria muito grande.

Rita Pra mim, fica a lição não só de aprender junto a tecnologia do vídeo mas aprender a ser coletivo e a usar a imagem e o audiovisual em favor do movimento social e do movimento quilombola, tem sido pra mim uma grande aprendizagem.

A gente fica feliz em ter hoje Fábria e Moisés, que já são frutos desse nosso trabalho. Os meninos passaram a integrar, eles participaram da oficina do Encontro e são frutos dos processos que a comunidade passou junto com o Identidades, e todas as universidades e localidades que vieram fazer parte e integrar no Encontro. Temos também Vitor²⁸, quando a gente precisa fazer uma imagem mais específica, e ele sempre está disposto e já integra o Crioulas. E também Adner, que faz parte também dessa renovação do Crioulas Vídeo. Acredito que eles

compreendem qual é a nossa missão que é de dar continuidade, de registrar os acontecimentos da nossa comunidade valorizando a identidade étnica-cultural.

Adalmir Hoje, temos em andamento um projeto de digitalização do nosso acervo, o que aponta para uma renovação do Crioulas, através da participação Fábria, de Moisés e de Adner, que é meu filho, e que são pessoas que já começaram a ocupar as atividades no Crioulas Vídeo. A função que era pra mim, em virtude das correrias do trabalho na escola, Adner fez praticamente toda, acredito que 90%, eu ia só instruindo ele. Então, isso já acende uma luz lá no final do túnel para que a gente consiga dar continuidade nessa equipe. Acredito que nós, que já estamos há mais tempo, vamos servir mais como suporte para esses que estão chegando. E, de repente, eles conseguem ver também formas de trazer outras pessoas para compor a equipe. Lógico, sempre dentro daquele mesmo critério que foi dito desde o início.

Fábria Eu estava presente nos dois Encontros. No primeiro, eu participei da oficina de vídeo, amei demais. Agora estou com as meninas no processo de digitalização do arquivo, que estou amando também e agradeço demais às meninas, ao Crioulas Vídeo, por ter feito o convite para estar com elas e com todos. É uma experiência bastante gratificante mesmo, porque eu posso ver e observar também que é um grupo onde se busca fortalecer a história da nossa comunidade, busca estar guardando as memórias das pessoas. E eu vejo a importância disso, de estar participando desse momento, e vejo também o quanto é importante gravar depoimentos de pessoas da nossa comunidade e ver que depois a gente vai ter a fala dessas pessoas em fitas, pra gente lembrar delas. Como por exemplo o meu avô Virginio, que não está mais com a gente faz um bom tempo, mas quando eu estou no processo de digitalização das fitas, quando estou lá passando as fitas, e passa ele falando em reuniões, a gente vai lembrar... E de várias outras pessoas que não estão mais com a gente, mas que a gente tem a fala delas através de fitas, vamos *poder ver, ouvir e perceber* a importância que elas tiveram para nossa comunidade. Eu agradeço demais às meninas e ao Crioulas.

Moisés Eu sou bem novo aqui no Crioulas Vídeo também, como Fábria. Estou gostando muito de estar participando das ações aqui do projeto que o Crioulas Vídeo está realizando. Acho muito interessante que eu estou conhecendo a minha história, a da minha descendência, dos meus antepassados, a luta deles.

Eu estou conhecendo para valorizar essa luta e todo o esforço que eles tiveram. E eu gostei muito do Encontro com as artes, aprendi muita coisa. Realmente foram muitos saberes, sobre arte, sobre a luta, sobre resistência. Eu vi o meu povo evoluindo, aqui na minha comunidade, a minha família evoluindo, as lutas dela, eu vi que estava valendo a pena tudo o que viveram, momentos difíceis, momentos felizes. Mas é bom a gente estar recordando esses momentos porque a gente tá aprendendo sobre o que eles fizeram e deixaram pra gente fazer também. Foi muito feliz essa parceria com o Identidades, fico feliz em conhecer todos vocês. Eu também fui muito por curiosidade, porque eu gosto muito de trabalhar com o audiovisual. Acho que também por isso eu quis entrar pra esse grupo, para também estar fazendo parte e estar dentro dessa luta.

Kêka Eu fiquei feliz que no ano passado a gente participou de alguns festivais, Festival de Cinema Negro daqui de Pernambuco, que a gente teve nosso vídeo indicado, foi uma honra participar desse processo. Tivemos o *Black Out*²⁹, que já passou em Portugal e em Cabo Verde, foi pra uma roda de debate. Isso faz com que a gente se sinta muito feliz porque a gente queria alcançar a nossa comunidade, as pessoas daqui, e isso já seria o máximo. A gente vê o brilho das pessoas da comunidade quando se veem, porque a gente costuma fazer projeções na praça. Queríamos ir pra outras comunidades, fazer esse cinema itinerante em outros lugares daqui.

Mais recentemente estamos nesse processo de digitalização das antigas fitas, já terminando esse processo. Eu não tinha tanta noção, mas depois que a gente começou a digitalizar, vimos o tanto de arquivo que temos. O nosso acervo é muito rico para nossa comunidade, para o movimento quilombola de Pernambuco (porque temos registros das atividades realizadas pela comissão estadual e pela comissão nacional), dentro das outras comunidades quilombolas, para elas também verem o que já fizeram nesse processo. E a gente também está trabalhando para produzir o site, pretendemos que ele fique pronto em novembro. Então todas as pessoas, do Brasil, de Cabo Verde, Portugal e do mundo, vão poder acessar esse material. Tem hora que a gente olha e pensa, “ah, não fiz nada”, e quando a gente vai naquele arquivo, o que tem de memória, o que tem de história... E a gente poder disponibilizar isso para outras pessoas acessarem é de extrema importância. Então Adner, Moisés, Fábria, eles estão diretamente envolvidos nesse processo de digitalização, além de mim, de Lena e de Adalmir. Já temos quase 300 fitas, isso dá não sei quantas horas de vídeo, mas é muita coisa.

²⁸ Victor Marcos, integra a nova equipe do Crioulas Vídeo.

²⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/166134478>>.

Considerações

Lourdinha Eu sempre tive vontade de escrever, mas para começar sempre tive uma dificuldade muito grande. E aí quando Fabiana falou pra mim [convidando para esta roda de conversa] eu disse “eita, agora eu vou mesmo, agora vai dar certo, vou participar”.

Esse registro e esse momento caracterizam-se pela vontade de contar, de dizer e de *desdizer*. Refletindo, por fim, no que Valdeci e todas essas vozes pensantes acabam por nos propor, um livro é, de fato, um “momento”. Ou seja, inscreve-se num tempo-espaço. Por outro lado, sendo também “registro”, tem a possibilidade de atravessar outros tempos e outros espaços. De repente um livro cruza estradas e oceanos para ressoar noutras vozes. A escrita de Conceição emerge, portanto, pela coragem e desejo de contar-se, mas também porque precisamos ler essas histórias, precisamos tê-las circulando em espaços carentes de sua luta e de seus saberes.

Fabiana O que eu vou acrescentar, de forma sucinta, como diz Expedita Silva, é sobre o ser, sobre a pessoa, o humano. A gente estar aqui em Conceição das Crioulas e poder, ter, fazer, conhecer, viver com essas pessoas lá do outro lado do mundo, de outros países, conhecer outras realidades, conhecer outras vivências, experiências mas, acima de tudo, conhecer essas pessoas. Quando acabar essa pandemia eu vou dar um jeito de ir conhecer as mulheres de Cabo Verde e ver as experiências (eu que já conheço virtualmente essas mulheres, a luta do pessoal de lá do Alto de Bomba. E, ao conhecer as histórias delas, a gente vê a ligação com a questão do algodão, da luta, da coletividade).

Eu costumo dizer que todas as pessoas que já passaram por aqui, e que tiveram as experiências dos encontros conosco,

Valdeci Eu tenho também dificuldade de escrever. É muito interessante que a gente possa estar também fazendo parte desse momento, dessa história, desse registro que é um livro.

já são quilombolas de coração — ninguém se torna quilombola, porque tem a ver com a ancestralidade, com a raiz. Não tem como elas se tornarem quilombolas de ancestralidade, mas elas são quilombolas de coração, de aceitação e de identificação por lutar conosco, por fazer parte desse processo de luta conosco. Essas parcerias que se fizeram e se fazem são importantes nesse processo de reconquista desse bem maior que é o nosso território. São pessoas que fortaleceram a luta.

Kêka Esses laços permanecem. A gente é muito feliz por essas parcerias que a gente vem firmando. Nos sentimos fortes porque sabemos que não é só a gente aqui que tá lutando, mas que tem outras pessoas que nos dão essa força e que estão perto da gente.

de receber um conhecimento que está em falta. A maneira como a comunidade se desdobra na busca de ferramentas para se ver, se ouvir e se perceber, e de como compartilham os seus saberes (o empenho político e pedagógico do trabalho feito pelo Crioulas Vídeio), ensina modos de luta indispensáveis para enfrentar as opressões do nosso tempo.

SOBRE ENCONTROS, OUTRAS TRILHAS, NOVOS CAMINHOS TRAÇADOS

ANE BEATRIZ REIS



Nos últimos anos por iniciativas individuais e coletivas, a sociedade brasileira foi impelida a ouvir outras vozes, aquelas que foram violentamente caladas. Individuais e/ou coletivas. Essas vozes ecoaram por meio de movimentos sociais das denominadas minorias, aquelas que por séculos estiveram à margem das histórias oficiais, de políticas públicas, de debates que visam uma sociedade mais igualitária. Entre essas vozes e minorias, estão as(os) brasileiras(os) negras(os) descendentes das(os) escravizadas(os) que chegaram, trazidas(os) à revelia, ao território invadido pelos europeus.

Muitas histórias dos povos africanos que viveram no Brasil e também as contadas por seus descendentes não constam nos livros, nas pesquisas universitárias e nos currículos das escolas e universidades brasileiras. Muitas dessas histórias foram esquecidas e/ou apagadas. Portanto, foi com o intuito de conhecer histórias possivelmente apagadas e/ou esquecidas, de ouvir de outras fontes, ou das fontes mais próximas dos

personagens dessas histórias, que cheguei à Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, localizada no município de Salgueiro, sertão pernambucano.

Meu encontro com a comunidade se deu no 2o Encontro com as artes, a luta, os saberes e os sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, ocorrido no ano de 2019. O evento foi coordenado pela Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC) e pelo Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/Portugal e contou também com a parceria de docentes e pesquisadores de universidades brasileiras e também de outros países. Participaram também moradoras(es) da região, educadoras(es), estudantes das escolas da comunidade e profissionais de diversas áreas. Estávamos ali para ouvir, para experimentar, para degustar os saberes e sabores daquele lugar já conhecidos de alguns e novidade para outros. Eu estava no grupo que tudo era novidade.

Entre os dias 14 e 20 de julho convivemos com as(os) moradoras(es) da comunidade; conhecemos o território, ouvimos algumas de suas histórias, sentimos os cheiros da comunidade desde a manhã até o cair da tarde; degustamos da comida preparada no fogão à lenha; sentimos os avisos da natureza sobre a chuva que chegava devagar e depois se misturava ao barro batido.

Além de momentos de escuta e partilha, de degustação dos saberes e dos sabores, foram realizadas diversas oficinas com as(os) estudantes nas escolas da comunidade. Entre essas, mediei uma oficina de desenho com estudantes do 8º Ano. Apresentei a proposta de discutirmos sobre e produzirmos o “auto-retrato”. Foi uma partilha que se iniciou tímida, afinal de contas tinha uma pessoa estranha àquela sala de aula e que estava propondo uma atividade. A turma precisava conhecer aquela visitante e decidir se queria participar ou não. A proposta se baseava em trocas, em partilhas. No decorrer da oficina o estranhamento foi sendo substituído pela curiosidade sobre a proposta e as conversas e partilhas foram acontecendo.



Nos momentos de partilhas de histórias, conhecemos as narrativas de lutas das primeiras mulheres que chegaram àquele território: Mendencha Ferreira, Francisca Ferreira, Francisca Presidente, Francisca Macário, Germana Ferreira e Romana. Durante a busca por um lugar seguro, elas encontram o escravizado que fugia de seus senhores, Francisco José de Sá que carregava nos braços uma imagem de Nossa Senhora da Conceição. Essas mulheres, o homem e a santa são personagens que

1 Com o objetivo de desconstruir as ideias e as práticas negativas da ideologia colonialista dominante, principalmente nas escolas, a Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas (através

das professoras/es e lideranças) sistematizou um jeito específico de fazer educação denominado “Pedagogia Crioula”. Segundo Nascimento (2017). *A pedagogia crioula*, termo criado nas oficinas

compõe o mito de origem da comunidade de Conceição das Crioulas. O nome e a capela construída em lugar de destaque no território são homenagem e pagamento à santa pelas graças alcançadas. A capela abriga, ainda hoje, a imagem carregada por Francisco.

As(os) descendentes dessas mulheres guerreiras continuam lutando para garantir o que já foi conquistado e por outros direitos que ainda lhes são negados; a conquista da comunidade por uma educação quilombola, realizada e gerida por professoras(es) quilombolas moradoras(es) da comunidade; as conquistas das mestras de Conceição que romperam com os preconceitos e ganharam não somente um diploma de mestrado, mas reforçaram a vontade de ir além do que escutaram dizer sobre o que lhes era possível, ou o que lhes era permitido.

Essa semana de encontros foi um mergulho em uma força movimentada por mulheres, uma força feminina que transformou e ainda provoca mudanças naquela comunidade. É uma força feminina que gerou e ainda gera transformações tanto em quem ali reside quanto em quem por ali passa.

Ouvir, na Comunidade de Conceição das Crioulas, as histórias de luta pela terra, por uma educação de qualidade e imbuída nos preceitos da pedagogia crioula¹ e por outros direitos que lhes foram negados, me fez rever minhas práticas como professora/pesquisadora de Artes Visuais; refletir sobre as histórias que ouvi e as que ainda ouço sobre a formação do Brasil e suas implicações na minha vida e na sociedade em que estou inserida.

Ouvindo, vendo, vivenciando as histórias daquela comunidade me dei conta do quanto não ouvi durante meus aprendizados como estudante e também nas minhas experiências de vida. Em Conceição das Crioulas, também refleti que parte das histórias sobre as origens das minhas heranças familiares foram esquecidas ou apagadas. Não sou negra, tenho a pele branca, mas por fotos e algumas histórias contadas ainda na infância, tenho conhecimento de ancestrais negros e negros. Porém essas/es ancestrais não tem nomes. Ouvi várias vezes minha mãe dizer: “a sua bisavó era filha de escrava”, como era o nome dessa bisavó e da sua mãe? Essa parte da história foi apagada das

de revisitação do Projeto Político Pedagógico (PPP), se desenvolve embasada no pensamento de uma educação escolar que se firma no fortalecimento da história e da identidade do povo de Conceição

das Crioulas. Assim esse modo de educar crioulo privilegia as temáticas compreendidas como prioritárias para a comunidade.

histórias da minha família. Portanto a ida à Conceição das Crioulas não me trouxe apenas uma possibilidade a mais de experiências e/ou pesquisa, mas me apresentou a urgente necessidade de rever minhas escolhas pessoais e profissionais e também minhas posições políticas.



Em Conceição, além de querer estar ali e ouvir mais, entendi também que nas histórias que ouvi ou li sobre as negras e negros que foram tiradas(os) de suas terras e trazidas para o Brasil, estava faltando várias falas, faltava as histórias daquele povo sequestrado. E se isso, para mim que sou branca causou um profundo desconforto, essa palavra mesma palavra “desconforto” toma uma dimensão muito maior e não é suficiente para descrever as violências ainda vivenciadas por mulheres negras e homens negros que carregam consigo o estigma da escravização.

Depois do encontro com a comunidade e com todas as pessoas que experimentaram seus saberes e sabores, fui em busca de leituras que representavam aquelas vozes: Carolina Maria de Jesus, bell hooks, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Maya Angelou, entre outras. E também das vozes da comunidade de Conceição das Crioulas: as produções do Crioulas Vídeo, as dissertações das mestras crioulas Givânia Maria da Silva, Márcia Jucilene do Nascimento e Maria Diva da Silva Rodrigues. Os momentos vivenciados em Conceição das Crioulas me fez querer escutar mais, vivenciar mais aquele lugar, aquelas pessoas, aqueles saberes e sabores.

Como mulher, professora, pesquisadora e fazedora de imagens², as histórias das artes visuais sempre me apresentaram um campo do conhecimento instigante e de descobertas prazerosas. Histórias, no plural, seguindo o entendimento de que não existe apenas uma história ou aquela que é verdadeira. Aquela “história única” que a escritora Chimamanda Adichie denuncia, mas que existe sim, várias histórias e/ou tantas outras possibilidades de contar uma mesma história. E nessas tantas possibilidades de narrativas, as histórias que envolvem as mulheres, sejam elas artistas ou modelos de inspiração para a produção de imagens, são as que mais me instigaram ao longo da caminhada de pesquisadora/professora/fazedora de imagens.

Como docente das Artes Visuais e pesquisadora sobre os contextos e produções artísticas que envolvem as mulheres na história da arte, me vi impelida a pesquisar sobre as imagens de Conceição das Crioulas. Nesse sentido, os dias vivenciados e degustados em Conceição das Crioulas me provocaram a rescrever o meu projeto de pesquisa para o mestrado. O projeto que antes trazia a vontade de pesquisar sobre as imagens das mulheres na cidade do Recife, depois de Conceição das Crioulas, ganhou outro sentido e outro lugar. Assim projeto intitulado “Imagens que contam histórias: o feminino na Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas” foi submetido e aprovado em 2020 no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba (PPGAV/UFPE/UFPB).

Com a orientação da Professora Doutora Vitória Amaral e co-orientação da Professora Mestre Givânia Maria da Silva a pesquisa foi iniciada em março de 2020 e aprovada na etapa de qualificação em março de 2021. Atualmente aguardamos as diretrizes da AQCC e da UFPE para o trabalho de campo na comunidade, quanto a segurança das(os) participantes da pesquisa, por conta da pandemia da Covid-19.

Aqueles dias passados na comunidade me fez pensar sobre aquelas histórias da comunidade e suas imagens. E como durante aquele encontro ficou marcado

2 Não irei usar aqui o termo “artista” porque nunca me intitulei como uma, mas alguém que faz imagens/desenhos.

a força daquelas mulheres que desde a chegada das primeiras são personagens de luta daquele território me questionei que imagens seriam essas. E com esses questionamentos a pesquisa em andamento tem como objetivo geral compreender as imagens das mulheres, nos processos de reconhecimento de si, nas histórias da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas.

A pesquisa em Artes Visuais, desloca-se das investigações sobre as histórias da arte urbana, da legitimada pelos museus e instituições culturais e também das que são contadas nos livros, em sua maioria eurocêntrica, androcêntrica e hegemônica. E nos propomos a ouvir e registrar as histórias e imagens do feminino que fazem parte do cotidiano da comunidade.

A jornada continua, a pesquisa
a comunidade é cada vez mais crescente.
está em andamento
e a vontade de voltar

De ouvir mais histórias, de compartilhar imagens, de degustar mais uma vez dos saberes e sabores daquele lugar de pessoas maravilhosas. E concluo esse texto na expectativa de participar do 3o Encontro com as artes, a luta, os saberes e os sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas.

ÁFRICA E A REIVINDICAÇÃO DE SUA HISTÓRIA: ATRAVÉS DA VISÃO DO PROFESSOR VALTER ROBERTO SILVÉRIO

Antonio Regis Carmo da Silva

A partir das minhas próprias experiências e percepções, intimamente ligadas ao fato de eu ter sido identificado – e em certa medida também me identificar – como um “nômade”, cheguei à descoberta de certo veio poético, que, hoje em dia, vem a favorecer uma narrativa surgida de um despertar de um interesse pelo processo complexo da diáspora africana.¹

De fato, tal processo vem sendo problematizado pela abordagem do pós-colonialismo, por meio do questionamento não apenas dos fundamentos dele, mas também de suas causas, conjunturas e efeitos. Há atualmente relevantes estudos sobre questões como raça, negritude e a situação dos africanos, de modo a apontar para a necessidade de uma reconstituição histórica desses elementos. Trata-se de algo que se manifesta não apenas na minha (in)experiência como indivíduo negro, mas também em reflexões de pensadores e intelectuais negros que não podem deixar de ser mencionados em minhas investigações artísticas atuais, pois versam sobre o movimento de construção e expansão da emancipação negra. De acordo com W. E. B. Du Bois², “somente por meio de uma educação rigorosa e sofisticada o negro americano terá possibilidades de superar os obstáculos impostos por uma sociedade segregada”³. Como nômade,

e levando em consideração o termo “negro americano”, procuro direcionar e pensar este comentário de modo a abranger a América como um continente, isto é, não me refiro apenas a uma área específica, como se tratasse de um problema social ocorrido apenas nos Estados Unidos da América: penso, na verdade, em todas as nações e regiões desse continente, incluindo, é claro, o Brasil, meu país de origem.

Desse modo, parto de reflexões que são cruciais, tais como os relevantes aspectos históricos apresentados pelo Professor Valter Silvério em uma palestra proferida no seminário formativo virtual organizado pelo Instituto Pensamentos e Ações para a Defesa da Democracia (IPAD) - realizado em parceria com a Escola do Parlamento de São Paulo em abril deste corrente ano -, que versou sobre o seguinte tema: “Racismo: Entre a cultura e a estrutura, os limites e desafios da Democracia”. De fato, desde o ano de 2007, o professor Silvério tem acompanhado todos os desdobramentos da edição e tradução dos volumes da fundamental “*História Geral da África*”⁴ e atualmente ele faz parte do comitê científico responsável pelos novos volumes da mesma obra a serem publicados. Nesta palestra em específico, o Professor Valter Silvério

1 Diáspora africana, você sabe o que é? – Fundação Cultural Palmares. Acesso em: 30 ago. 2021.

2 W.E.B. Du Bois, or William Edward Burghardt Du Bois, was an African American writer, teacher, sociologist and activist whose work transformed

the way that the lives of Black citizens were seen in American society. Considered ahead of his time, Du Bois was an early champion of using data to solve social issues for the Black community, and his writing—including his groundbreaking *The Souls of Black*

Folk – became required reading in African American studies (<https://www.history.com/topics/black-history/w-e-b-du-bois>).

3 DU BOIS apud SILVÉRIO, 1999, p. 8.

4 **História Geral da África – UNESCO**. A publicação da edição em português da coleção foi realizada em parceria com a SECADI/MEC e a Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com oito volumes publicados em 2010. Acesso gratuito: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil>; <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa>.

apresenta à discussão a circunstanciação sobre onde, como e quando ocorreu o momento em que intelectuais negros tiveram sua influência e participação reconhecidas como importantes no processo de democratização da sociedade de uma forma global, bem como os reflexos desse reconhecimento em diferentes países.

Há uma peculiaridade, que consiste no fato de que esses intelectuais vêm de uma situação um tanto ou quanto interessante. De fato, ao relembrar o processo de “partilha” do continente africano, que teve seu auge entre 1884 e 1885, aquando da conferência de Berlim⁵, em que tal partilha se concretizou mais fortemente, percebemos que, dialeticamente, esse foi o mesmo processo responsável por estimular um conjunto de intelectuais e ativistas a se reunirem pela primeira vez em um Congresso Pan-Africano⁶, evento cuja importância histórica irei abordar ao longo desta narrativa.

Assim, a construção entre cultura e estrutura é mostrada pelo Professor Valter Silvério como histórica, o que possibilita uma maior compreensão sobre certas situações que os homens negros enfrentam ainda nos dias de hoje, principalmente no continente americano.

A partir da leitura de um comentário feito sobre África – o de que esse continente não possuiria história –, cresceu a minha necessidade de pesquisa sobre os motivos do surgimento de tal ideia, bem como o tempo e o lugar em que ela se originou. Esclareço que essa análise faz parte de uma pesquisa, ainda em andamento, sobre a luta de uma perspectiva antirracista e anticolonial transnacional que a cada dia está a ganhar espaço sobre a necessidade do engajamento, não apenas entre setores específicos da sociedade, mas na sociedade como um todo, com o início da formação da ação do movimento negro. Essa tensão passa a ser produtiva na própria formulação e discussão da democracia, pela sua importância no que toca às questões dos intelectuais e ativistas negros, face às diferentes formas de discriminação racial. Estes intelectuais negros se

viam numa situação paradoxal, pelo fato de ser a África construída como um “continente sem história”. Durante toda a segunda metade do século XX, esses intelectuais e ativistas tinham como pauta a emancipação do continente africano, mas, contraditoriamente, viviam em Estados nacionais ou colonizados (Brasil, Estados Unidos da América etc.) que já eram pós-coloniais, embora ainda não reconhecessem a possibilidade de plena cidadania das populações negras.

Vários desses intelectuais se orientaram, então, segundo uma perspectiva que foi chamada *radical negra*. Isso fez com que se aproximassem do debate socialista, tentando construir uma alternativa às circunscrições existentes nos Estados nacionais.

Iniciamos nossas reflexões pensando sobre a situação relativa ao posicionamento daqueles vários intelectuais que se orientaram por uma perspectiva mais próxima ao socialismo. Observe-se que enquanto na democracia estadunidense houve, historicamente, várias restrições ao direito de voto, e no Brasil o voto livre foi sendo conquistado progressivamente ao longo do século XX⁵, no que se refere aos países africanos, por outro lado, houve a necessidade de lutar pela sua independência até as décadas recentes (anos 1990). Houve, assim, uma democracia abstrata em relação às práticas sociais reais, e uma alternativa que esses intelectuais vislumbravam era a da tradição de pensamento orientada pelo socialismo.

5 A **Conferência de Berlim**, também conhecida como **Conferência da África Ocidental** ou **Conferência do Congo**, realizou-se em Berlim, de 15 de novembro de 1884 a 26 de fevereiro de 1885, marcando a colaboração europeia na partição e divisão territorial da África.

Organizado pelo Chanceler do Império Alemão, Otto von Bismarck, o evento contou com a participação não só de países europeus (Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, França, Grã-Bretanha, Itália, Noruega,

Países Baixos, Portugal, Rússia e Suécia), mas também do Império Otomano e dos Estados Unidos. O objetivo declarado era o de “regulamentar a liberdade do comércio nas bacias do Congo e do Níger, assim como novas ocupações de territórios sobre a costa

ocidental da África”. É de realçar a participação de estados que não possuíam colônias ou territórios em África na Conferência, como os países escandinavos ou os Estados Unidos.

1. Ponto de partida (O processo da cultura e a estrutura da história imperialista)

O socialismo, como a democracia, é uma atitude mental. Em uma sociedade é a atitude mental socialista, e não a adesão rígida a um padrão político, que é necessária para garantir que as pessoas cuidem do bem-estar umas das outras. Julius Kambarage Nyerere

Quando nos apropriamos das condições necessárias à elevação da qualidade de vida, principalmente no que se refere a padrões sociais, de educação e saúde, está implicado nessa apropriação o propósito de proporcionar uma melhor condição de vida a todos. Desse modo, o socialismo é pensado do ponto de vista de um vir a ser transnacional ou nacional. Certamente o marxismo foi utilizado para trazer à tona o obscuro esclarecimento de como o imperialismo funcionou no interior do capitalismo monopolista. No entanto, os ativistas e intelectuais negros, enquanto sujeitos produzidos naquele contexto, insistiram que as raízes do racismo se encontram entrelaçadas com o desenvolvimento daquele mesmo imperialismo.

Se cabe aos afrodescendentes, como povo, um lugar na luta de povos com história na aquisição e construção de seus direitos, como os demais, tem-se de entender essa história a partir dos impérios coloniais (francês, inglês, holandês, português e espanhol). Como essas histórias têm sido teorizadas por aqueles que experimentaram as consequências da dominação racial?⁷ Na perspectiva do professor Valter Silvério, vivemos ainda uma cultura fomentada no interior do imperialismo. Assim também, como parte significativa dessa cultura foi construída com base na distinção entre raças, essa história começa com as noções de superioridade e inferioridade produzidas pela cultura imperialista, segundo as quais os povos africanos são considerados povos sem história, bem como seus descendentes. Isto significa que coube aos intelectuais e ativistas negros e negras construir uma análise das

6 O **Congresso Pan-Africano** foi uma série de sete eventos ocorridos em 1919 (Paris), 1921 (Londres), 1923 (Lisboa), 1927 (Nova Iorque), 1945 (Manchester), 1974 (Dar es Salaam) e 1994 (Kampala), na sequência da Conferência Pan-Africana de 1900, que tinham a intenção de abordar

as questões enfrentadas pela África, devido à colonização da maior parte do continente pela Europa. A teoria pan-africanista foi desenvolvida principalmente por indivíduos da diáspora americana (descendentes de africanos escravizados) e por pessoas nascidas na África a partir

formas como os poderes imperiais forjaram a dominação racial (racismo). Ao mesmo tempo, esses intelectuais foram responsáveis por desenvolver estratégias que assegurassem a existência, subjetiva e física, de negros e africanos, frente a uma cultura política que lhes negava a humanidade, a eles e a outros grupos humanos ainda.

Parte da cultura imperial teria, assim, a intenção de escrever nas nossas mentes uma história ocidental e europeia, construindo os povos africanos como um povo sem história, cujos descendentes, conseqüentemente, não poderiam ser sujeitos da sua própria experiência, cabendo aos ativistas e intelectuais negros, espalhados pelo mundo, construir uma análise das formas como os poderes imperiais forjaram essa dominação racial. Os viajantes que navegaram para as Américas, para a África e a Índia lançaram seus olhares de forma consistente em direção à cor da pele e outras características físicas dos estrangeiros que encontravam, tais como o tipo de cabelo, e, também, a nudez, parcial ou completa, de muitas populações nativas.⁸

Conforme destaca Silvio Almeida, o “racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea”.⁹ Desse modo, a consciência disso é relevante para tentar entender por que, por exemplo, um policial norte-americano mata sem nenhuma justificativa, ou por que, no cotidiano das periferias brasileiras, jovens negros são tão frequentemente eliminados em execuções sumárias, em lugares onde aparentemente se pode matar sem justificativas (a morte de George Floyd por um policial branco, em Minneapolis, e o recente massacre de Jacarezinho, no Rio de Janeiro, tornam-se algo normalizado, cotidiano).

Assim há algo nesse imaginário que não vê o negro como humano, e isso tem uma história. Nessa política imperialista, o foco dos intelectuais negros tem estado nas formas de associação, estratégias discursivas e denúncias e análises conjeturais e contextuais. O que, segundo o Professor Valter Silvério, não tem sido adequadamente considerado nas análises

de meados do final do século XIX, como William Edward Burghardt Du Bois e Marcus Mosiah Garvey, entre outros. Posteriormente, essas ideias foram levadas para a arena política por africanos, como Kwame Nkrumah. No Brasil, o pan-africanismo foi divulgado amplamente por Abdias do Nascimento.

7 GILROY, 1993, p. 30.

8 COLE, 1972, pp. 64-65; SANDERS, 1978, pp. 211-25.

9 ALMEIDA, 2018, p. 16.

contemporâneas mais progressistas (devido à política branca predominante em várias nações, bem como ao eurocentrismo).

Eu percebo, a partir desses argumentos, que vivemos em instituições de ensino (incluindo-se aí todo o sistema educacional brasileiro, bem como o de muitas partes do mundo) criadas a partir dessa cultura imperial, como um sistema racializado. Certamente há exceções, como se vê pela presença negra na literatura, mas mesmo essa presença não é vista como algo comum, interpretando-se como resultado de uma fase transicional, relacionada a um maior acesso às informações, que passam a ser fornecidas com mais facilidade pelos meios digitais de comunicação.

Ao trabalhar com a investigação sobre a diáspora africana, suas causas e efeitos, chamou-me à atenção não a existência de intelectuais negros e negras, mas a questão, conforme os lugares de origem desses intelectuais, de quais seriam seus posicionamentos num panorama histórico, procurando interpretar suas influências e manifestações ao traçar uma linha de tempo como alternativa de esclarecimento. Essa história alternativa não foi visibilizada anteriormente, mas surgiu somente ao discutir-se a emergência do pensamento pós-colonial nas suas diferentes matrizes, quando tais histórias passaram a ser contadas.

Falando sobre debate estratégico, ao mencionar que a educação é uma chave para se democratizar qualquer sociedade, o Professor Valter Silvério traz questões para reflexão, as quais irei utilizar como ponto de partida para a abordagem que vem a nos direcionar à necessidade de uma iminente emancipação da diáspora africana:

a) Quais as consequências de (re)situar, em termos históricos, as origens do transnacionalismo negro no período imperial, e não no período pós-colonial?

A partir desse questionamento, manifesto minha opinião a respeito da necessidade de um sistema em que seja garantido o acesso a uma educação revolucionária em que todos os grupos sejam contemplados, visto que muitos grupos menos favorecidos necessitam de

reais e adequadas possibilidades de inclusão para o melhoramento de suas condições sociais, de modo que o sistema funcione não mais favorecendo alguns poucos, mas beneficiando a todos. A ação política revolucionária não pode repetir a ação político dominadora. Antagônicas nos seus objetivos, se antagonizam nos seus métodos, como no uso que fazem das ajudas de que se servem.¹⁰ Dessa maneira, poderia ser retomado o sentido da possibilidade de uma condição de vida que viesse a ser de direito de todos, na qual não houvesse mais espaço para privilégios ligados à cor da pele.

b) Uma vez que os intelectuais e ativistas negros e negras, como sugerem os novos estudos históricos, atuaram na construção de um anticolonialismo transcontinental, tricontinental, como isso se diferencia do nacionalismo antirracista?

Isto quer dizer que a América, a África e a Ásia, desde a virada do século XIX para o XX, já se articulavam contra o colonialismo mesmo antes do antirracismo, se diferenciando dos partidos comunistas, dos socialistas e da social-democracia.

O nacionalismo anticolonial e o nacionalismo antirracista têm levado a um confronto produtivo entre partidários da Teoria Social (o que se aprende no curso de ciências sociais), que enfatizam a modernidade como ponto de partida, e os defensores do pós-colonialismo, que consideram a colonização e a cultura imperial como ponto de partida. No primeiro caso, insiste-se na questão da modernidade, em pensar o mundo a partir do Iluminismo, isto é, a partir do século XVIII, ou pouco mais cedo, em meados do século XVII, dependendo do autor. No segundo, o pensamento pós-colonial toma como ponto de partida a modernidade histórica construída a partir do pós-colonial, e não do Iluminismo, mas a história se conta a partir de Roma, da Grécia, da França e da Inglaterra, mesmo existindo uma história paralela. O que me interessa é reler as ações anticoloniais dos intelectuais e ativistas negros. Ao fazer essa releitura, surgem novas questões:

10 FREIRE, 1981, p. 115.

- 1) Como a África e a diáspora africana foram construídas no interior dos discursos políticos e acadêmicos durante o império?
- 2) Quais as consequências da construção da África como um continente sem história, e dos negros como um problema?

E mais, ser um problema e uma estranha experiência mesmo para alguém acostumado a isto, exceto, quem sabe, na infância e quando na Europa. E logo no alvorecer da irresponsável infância que a revelação, do jeito que é, se abate sobre alguém por inteiro em apenas um dia.¹¹ Há uma antiga construção de pensamento que constrói a figura dos negros como problema, porque a África foi construída como um continente sem história, o que significa que você não é humano ou completamente humano se é de lá que você provém. E há então as respostas que foram dadas, em parte, pela ação dos ativistas e intelectuais negros e negras ao longo do século XX, como passa a ser demonstrado a partir dos seguintes eventos:

2. A Conferência e os Congressos Pan-Africanos (entre os anos de 1900 e 1945)

O Pan-Africanismo consiste em um conjunto de ideias e em um movimento político visando à emancipação, através da unificação dos povos da África, e à superação da disseminação das formas da rejeição aos africanos e seus descendentes espalhados pelo globo (a diáspora africana). Segundo Legum (1965), foi nessa conferência que W. E. B. Du Bois proferiu sua famosa frase sobre a questão da linha da cor, segundo a qual a racialidade parte do princípio de uma linha horizontal, sobre a qual se posicionam os brancos, ficando os que não são brancos na parte inferior:

11 DUBOIS, 1903, p. 38.

12 O antropólogo e médico João Baptista de Lacerda foi um dos principais expoentes da “tese do branqueamento racial” entre os

brasileiros, tendo participado, em 1911, do Congresso Universal das Raças, em Londres. Esse congresso reuniu pessoas do mundo todo para debater o tema do racismo e da relação das raças com o progresso

O problema do século XX é o problema da linha da cor, a relação entre as raças mais escuras e mais claras dos homens na Ásia, na África, na América e nas ilhas do mar (LEGUM, 1965, p. 25)

A pauta foi estabelecida após o primeiro e o segundo congressos Pan-Africanos (ocorridos em 1919 e 1923, respetivamente), e se referia à emancipação do continente africano. W. E. B. Du Bois participou de todos os cinco primeiros congressos, portanto até o de 1945, em que se forjaram as lideranças africanas, e a partir do qual se originou o movimento de lutas e libertação do continente africano (Gana, África do Sul), que é importante por ter estado na origem de vários processos de luta no interior dos estados nacionais.

3. O Primeiro Congresso Universal das Raças (Londres, 1911)

O grande problema do mundo no século XX, segundo Du Bois, isto é, a linha da cor, novamente foi levado à discussão neste Congresso, com base na noção de melhoramento do convívio das raças. O Brasil estava representado por João Lacerda¹², cuja perspectiva era a do branqueamento das raças no Brasil. Desse Congresso resultaram teses e representações volumosas, mas as noções de superioridade e inferioridade das raças já estavam incrustadas nas nações e suas lideranças imperiais, mesmo com vários textos denunciando a inflexibilidade dessa divisão.

das civilizações (temas de interesse corrente à época). Baptista levou ao evento o artigo *Sur les métis au Brésil (Sobre os mestiços do Brasil, em português)*, em que defendia o fator da miscigenação como algo

positivo, no caso brasileiro, por conta da sobreposição dos traços da raça branca sobre as outras, a negra e a indígena.

4. ITUCNW – International Trade Union Committee of Negro Workers (1928-1937)¹³

A publicação deste jornal (Comitê Sindical Internacional de Trabalhadores Negros) foi um acontecimento de grande importância, pois nele se discutiam a emancipação e a condição dos trabalhadores negros.

5. Os congressos de escritores negros de Paris (1956) e de Roma (1959)

O primeiro congresso exerceu grande influência nas obras Professor Florestan Fernandes¹⁴, ainda que ele não tenha participado presencialmente. Já no segundo, Franz Fanon proferiu discurso que chamava os participantes à luta de libertação. Não se pode deixar de mencionar também a obra de Chinua Achebe¹⁵: *O mundo se despedaça*¹⁶.

6. 1º Festival Mundial de Artes Negras (Dakar, 1966)

Este festival contou com a participação do senador Abdias do Nascimento¹⁷, que denunciou o genocídio da população negra no Brasil. Todavia, em 1998, no dia em que a Lei Áurea completava 110 anos, quando o senador pelo PDT-RJ subiu à tribuna do Senado para criticar o discurso oficial sobre a abolição da escravatura, em tom assertivo, Abdias declarou:

No dia 13 de maio de 1888, negros de todo o país puderam comemorar com euforia a liberdade recém-adquirida, apenas para acordar no dia 14 com a enorme ressaca produzida por uma dúvida atroz: o que fazer com esse tipo de liberdade? Para muitos, a resposta seria permanecer nas mesmas fazendas, realizando o mesmo trabalho, mas sob piores condições. Não sendo mais um investimento, o negro agora era livre para escolher a ponte sob a qual preferia morrer. A Lei Áurea deu aos ex-escravizados tão-somente a liberdade, sem estabelecer medidas extras para incluí-los na sociedade, dar-lhes plena cidadania.

Conclusão

Segundo o senador Abdias Nascimento, esse grave defeito da lei de 1888 continuava golpeando em cheio a população negra do Brasil, mais de um século depois da libertação dos escravizados. Trazendo em discussão a condição da diáspora africana, neste caso me refiro ao Brasil, que se demonstra ser um país onde hoje em dia há a preocupação de re-situar o movimento negro na sua fase contemporânea. Segundo Achile Mbembe escreveu: “No Ocidente, a realidade é de um grupo composto por escravos e homens de cor livres que vivem, na maior parte dos casos, nas zonas cinzentas de uma cidadania nominal, no meio de um estado que apesar de celebrar a liberdade e democracia, é, fundamentalmente um estado escravagista”.¹⁸

Isso nos faz refletir sobre as formas com que esta realidade necessita ser trazida cada vez mais para discussão, em pensar na nossa relação em não discutir a não existência da nossa história, mas como

13 “The Negro Worker A Comintern Publication of 1928-37”. *Marxists*. Retrieved 24 January 2016.

14 Florestan Fernandes (São Paulo, 22 de julho de 1920 – São Paulo, 10 de agosto de 1995) foi um sociólogo e político brasileiro filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT). Seu legado está obrigatoriamente associado à pesquisa sociológica no Brasil e na América Latina. Sociólogo e

professor universitário, com mais de cinquenta obras publicadas, ele transformou o pensamento social no país e estabeleceu um novo estilo de investigação sociológica, marcado pelo rigor analítico e crítico, e um novo padrão de atuação intelectual (Profª. Sylvia Gemignani Garcia. «FLORESTAN FERNANDES (1920-1995)». Arquivado do original em 12 de agosto de 2016. https://pt.wikipedia.org/wiki/Florestan_Fernandes#cite).

15 **Chinua Achebe**, nascido **Albert Chinalumogu Achebe**, 16 Nov 1930 – 21 Mar 2013) foi um romancista, poeta e crítico nigeriano considerado a figura mais dominante na literatura africana moderna (Gikandi, Simon (2012) [2010]. “Achebe, Chinua”. Oxford African American Studies Centre. Oxford: Oxford University Press). A publicação de seu primeiro romance, *Things Fall Apart*, em 1958, não

apenas contestou as narrativas europeias sobre os africanos, mas também desafiou os pressupostos tradicionais sobre a forma e a função do romance. Sua criação de um híbrido que combinava modos oral e literário e sua remodelagem da língua inglesa para transmitir vozes e conceitos igbo estabeleceram um modelo e uma inspiração para outros romancistas em todo o continente africano. (<https://www.theguardian.com/books/2013/mar/22/chinua-achebe>).

reescrevê-la, tendo como ponto de partida soluções de melhoramento para uma nova formação social em países multirraciais. Utilizo estas informação como um processo inicial de pesquisa, reconhecendo que há muito mais a ser investigado, mas reconhecendo minha função de representar a consciência negra do negro, procurando alcançar através da emancipação estabelecer o imaginário negro moderno. De facto, os criadores de tal imaginário são, muitas vezes, pessoas que viajam, andam constantemente de um continente para o outro. Frequentemente implicadas na vida cultural e política americana e europeia, participam ativamente na globalização intelectual do seu tempo¹⁹ e tentam, assim, questionar além de suas causas quais os futuros efeitos, de modo a atingir favoráveis e relevantes consequências.

com/books/2013/mar/22/chinua-achebe).

16 *O mundo se despedaça* conta a história de um guerreiro chamado Okonkwo, da etnia ibo, estabelecida no sudeste da Nigéria, às margens do rio Níger. O momento que a narrativa retrata é o da gradual desintegração da vida tribal, graças à chegada do colonizador branco. Os valores da Ibolândia são colocados em xeque

pelos missionários britânicos que trazem consigo o cristianismo, uma nova forma de governo e a força da polícia.

17 **Abdias do Nascimento** (Franca, 14 de março de 1914 — Rio de Janeiro, 23 de maio de 2011). Considerado um dos maiores expoentes da cultura negra e dos direitos humanos no Brasil e no mundo, foi oficialmente indicado ao

Prêmio Nobel da Paz de 2010 (<http://www.palmares.gov.br/?p=4127>). Multifacetado, Abdias denunciou o racismo e lutou pela “segunda e verdadeira abolição de todas as formas que pôde: como ativista, intelectual, escritor, poeta, professor universitário, jornalista, dramaturgo, ator de teatro, artista plástico, dirigente do PDT, secretário do governo do Rio de Janeiro, deputado federal e senador (<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-10/senador-abdias-nascimento-uma-vida-dedicada-a-luta-contra-o-racismo.html>).

elpais.com/brasil/2021-05-10/senador-abdias-nascimento-uma-vida-dedicada-a-luta-contra-o-racismo.html).

18 MBEMBE, 2014, p. 60.

19 MBEMBE, 2014, p. 61.

Bibliografia

- ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte/MG: Letramento, 2018.
- COLE, R. G. “Sixteenth Century Travel as Sources of European Attitudes toward Non-White and Non-Western Culture”. **Proceedings of the American Philosophical Society**, 116: 59-67, 1972.
- DU BOIS, W. E. B. **The Black Souls od Folks**. Chicago. A. C. McGrurg and Co., Publishers, 1903.
- FREIRE, P. **Acção Cultural para a liberdade**. 5º ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1981.
- GILROY, P. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. London & New York.: Publishers Verso. 1917.
- LEGUM, C. **Pan-Africanism: A Short Political Guide**. New York, Washington, London; Frederik A. Praeger, Publishers, 1965.
- MARQUES, L. de L. **Diáspora africana, você sabe o que é?**. Disponível em: www.palmares.gov.br/?p=53464. Acesso em: 30 ago. 2021.
- MBEMBE, A. **A Crítica da Razão Negra**. Tradução Marta Lança. 3º ed. Lisboa: Antígona, 1914.
- FREIRE, P. **Acção Cultural para a liberdade**. 5º ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1981.
- SANDERS, R. **Lost Tribes and Promised Lands: The Origins of American Racism**. Boston: Little, Brown and Co. 1978.
- SILVÉRIO, V. R. **Raça e racismo na virada do milênio: Os novos contornos da racialização**. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280036>. Acesso: 28 Maio 2021.

ESTRATÉGIA PARA DESORIENTAR: DESLOCAR, PENDULAR, FABULAR, SULEAR

Bia Petrus



Já há algum tempo considero a mobilidade um aspecto fundamental para conciliar observação, investigação crítica e inquietação. É assim que me proponho a encontrar “lugares” além dos que já existem, a me deslocar disposta a usar o corpo como mediador e estar presente e disponível para o exercício da imaginação.ⁱ No presente, busco intervalos para a ordem hegemônica, aberturas nos vocabulários, direções indeterminadas, fabulação crítica.ⁱⁱ Por isso desde 2013 adoto uma estratégia de “escrever-pensar” enquanto me desloco. Tenho selecionado um grupo de ações que utilizo para começar a pensar. Escolho três ou quatro ações e entro no que chamo de “modo-agir-pensar”, que me anima na direção das perguntas que não me deixam parar e que talvez eu nunca consiga responder. Por isso mobilizam um estado que chamo de “circunstância-pesquisa-vida”. Na maior parte das vezes, a primeira ação me põe em movimento. Outras se seguem, configurando um ritual de (des)adaptação que me coloco a operar através de mudanças de escala, características espaciais, hierarquias, contextos e o que mais se colocar no presente e que permita pensar as ações desse “corpo-pesquisa-vida”, em três ou quatro etapas em cada experiência a que me

i O conceito de fabulação que se articula aqui, a partir de Gilles Deleuze, pretende explorar as potências do falso nas fricções entre o real e o imaginário. Enquanto me movo em meio a diversidade dos corpos da cidade, que recusam as determinações representativas normativas, busco um modo de

pensar-imaginar, que tensione a teoria crítica e o passado histórico. Esse termo “fabulação crítica” foi introduzido por Saydyia Hartman, filósofa negra como um modo de revelar lacunas do arquivo histórico, também combinando a teoria crítica com a narrativa ficcional.

arrisco. Isso cria uma espécie de ritmo acelerado e apaixonado, sendo um coração que bate na cabeça e reverbera no corpo e que em seguida coloca as pernas em “movimento-pensamento”. A partir desse estado, com muito ânimo para as lutas cotidianas, sei que vou partir e regressar a alguns lugares, em contínuo. É nesse eterno retorno que me movo, não mais em espiral, como antes eu acreditava, mas por caminhos (des)orientados pelas incertezas do presente. Para esse momento, confrontados como estamos com as ameaças da pandemia e todas as outras que emergiram ou se fortaleceram em meio ao susto, escolho como estratégia para desorientar: **[deslocar, pendular, fabular, sular]**.

É nisso que acredito, num caminho da fricção à ficção!

ii Refiro-me aqui ao artigo “Transformações dos lugares da arte: a arte em algum lugar, lugar algum”, publicado na Revista Valise, em que um conjunto de perguntas-respostas-perguntas propõe a busca de formas de expandir os limites físicos e conceituais dos lugares da arte. Lugares que se apresentam como

campo de investigação potencial de transformação em lugares indeterminados.

[Deslocar]

No movimento de **deslocar**, as distâncias variam, as relações de escala mudam, as lentes são ajustadas. O corpo sente. Ao me deslocar, surge inevitavelmente em mim um desejo de “fazer-desfazer-refazer”. No presente. Arrasto comigo modos de operar, conceitos e certezas, estabelecidos anteriormente, enquanto tento perceber no presente as relações tensionais que se desenham. Acredito que a partilha desse processo possa contribuir com outros processos em aberto e dispostos a contaminações. Trabalho a maior parte do tempo em coletivos. Inevitavelmente surgem inquietações e emergem desejos e devaneios. As convicções começam a se desmanchar. Enquanto me desloco, as fricções acontecem e as coisas se modificam. Assim percebo que produzo uma “fala-pensamento”, como essa, que aqui se transfigura em uma “escrita-desviantes”. São escritas que eventualmente me arrisco a compartilhar.

Alimento também uma prática de deslocar partes das palavras. Procuo produzir “outras” palavras para os “outros” gestos, que ainda se encontram num estado de vir a ser. São as que constroem o conjunto que denominei de “palavras inúteis”. Enquanto me movo, escuto estranhezas como estas que recentemente surgiram: “*amoródio*”, “*juntiplicades*”, “*libertórico*” e por aí vai. Ainda não servem para nada. É só abandoná-las como potência no “Celeiro do Caos” — um “Algum Lugar”, que mantenho vivo, barulhento e operante enquanto me desloco.

Apesar de ter anunciado que vamos da fricção à ficção, nem sempre consigo fugir totalmente de pensamentos deterministas. Mas cuido para não chegar a conclusões que daí provenham. Sempre ficava interessada em ouvir que tínhamos genes que não serviam para nada. E adorava o nome que lhes cabia: genes inúteis. Para mim, era em si uma afirmação da necessidade e da pertinência do ócio, do devaneio, da fabulação, da inutilidade ou da vagabundagem como essenciais para a vida. Ouvi dizer que foi desses genes inúteis que surgiu... (*ham-ham*) Como não quero me contaminar de certezas, me dou o direito só de farejá-las, de ouvir superficialmente, falar delas para deixar espaço à fabulação. Errar para fazer o leitor

tropeçar...

Sem saber exatamente a relação desses genes inúteis com essas descobertas recentes, o fato é que evidências científicas mostram que os hábitos da vida e o ambiente social em que uma pessoa está inserida podem modificá-la nas origens... (*ham-ham*)... Esse gene socialmente modificado, transformado, me parece um “gene-implicado” ou “*genimplicado*”. Na verdade, o que eu queria dizer ao me emaranhar neste caminho, sem sentido, de me permitir falar sobre algo que não conheço, no caso o tal gene inútil, é que essa inutilidade é uma metáfora do que pode ser vista como resposta para uma pergunta que ainda não existe. E esquecendo todo o resto, é essa pergunta que me interessa. A que ainda não existe. E tudo isso é um esforço inútil para apresentar o “Celeiro do Caos”, um lugar indeterminado que equivale a um laboratório de perguntas. E é lá que deixo as palavras inúteis a viverem num ambiente social que pode mudar as próprias palavras que lá vivem. Vou parar aqui essa explicação! Quando entramos no “Celeiro do Caos”, um portal se abre...

O que importa é somente contar essa história para quem estiver a ler. Existe algum lugar em que coloco em fricção letras e fragmentos, objetos inúteis e indeterminados, genes inúteis, seres vagabundos que se *juntuplicam*, para o “bem” e para o “mal”. Assim, quando chegarmos na etapa fabular, teremos muitas possibilidades. É de lá que vem essa mania de “des-colar-colar-palavras”. E já estamos a deslocar.

Considero esse um momento propício para desarticlar modos de vida estabelecidos e estabilizados que parecem nos levar sempre aos mesmos lugares.

Reprogramei a minha bússola interna. Ela se orienta para o Sul. E foi um gesto simples. O que tenho feito, mesmo que de forma imposta, é uma espécie de teste de elasticidade para minhas práticas. Faz parte de um grupo de estratégias em movimento. Propus-me a praticar o movimento de deslocar enquanto produzo uma “escrita-pensamento”, como esta que aqui acontece de forma não cristalizada, para que ela se torne relato de um “nascer-renascer” a partir de outros encontros que atravessam os meus percursos pendulares.

[Pendular]

Comecei a meditar. Foi lento e custoso no início.

E foi aí que aprendi a pendular. Enquanto meditava, meu corpo manifestava como reação movimentos pendulares. Aprendi que esses poderiam ser os movimentos da nossa energia primordial. Uma espécie de vento que circula dentro de nós e entra no modo *corpo + ambiente*. Nada disso aqui importa. O meu movimento preferido “era” esse. E era uma vez. Então, o que quero mesmo é pôr-me a pendular. Quem sabe assim, nessa forma da oscilação entre vida-morte imposta pelos acontecimentos recentes, possamos finalmente desorientar. E (re)ativar o sul!

Ao longo desse ano muito particular de pandemia, nossas vidas operaram em movimentos pendulares enquanto balançávamos nas incertezas. Tenho pensado se há um lugar em meio aonde todos os pêndulos convergem. Reconheço um conjunto de percursos que fiz, como um enorme emaranhado, com entradas por todos os lados, e acredito que, como eu, muitos pendularam. Imagino que produzimos um desenho de uma rede de todos esses movimentos duvidosos e cheios de fricções. Espera-se que as fagulhas dessas fricções nos desestabilizem e nos desorientem.

O movimento pendular consiste nesse ritmo: Pausa (prende a respiração); Movimento (solta); Desce e acelera (borboletas no estômago); Sobe e desacelera (inspira fortemente); Pausa (prende a respiração)...

PAUSA

Prende a respiração. Aprende a esperar. A nos mantermos vivos, sensíveis e abertos (agora falei no plural para que esse movimento pendular seja um convite).

MOVIMENTO

Vamos. Desce e solta a respiração. Quem sabe com borboletas no estômago possamos nos mostrar vulneráveis... e... começa a subir. Uns e outros operando a luta pela vida nos mais amplos sentidos. Prende a respiração...

[Pendular]

PAUSA

Fica. Imagina. Se mantém vivo. E tonto. E lá vai... Solta a respiração.

MOVIMENTO

...

E, assim, negocia com os seres e o tempo, num grupo de uns e de muitos, em movimentos entre lãs e cás. Propõe-se esperançar que as fagulhas dessas fricções do movimento iminente nos desestabilizem e...

Considero que ter vindo a Portugal para a pesquisa de doutoramento me colocou num modo de operar pendular. Define-se como pendular o movimento de um corpo com dimensões insignificantes, preso a um fio de massa desprezível e inextensível capaz de oscilar em torno de uma posição fixa. Isso foi uma das coisas que a pandemia me trouxe. A verdadeira noção de que os corpos humanos têm dimensões insignificantes e que, se estão presos a alguma coisa fixa, é algo muito distante de nós, que fica entre a vida e a morte. Só nesse período que se passou, de março de 2020 até hoje, maio de 2021, passei pelos dois pontos de inversão, vida-morte, algumas vezes. Eu que ainda tentava negar que a morte estará sempre ali a chegar. Às vezes nos damos conta. Uns mais, outros menos. Uns tem até que sair com ela de casa, no seu encalce todos os dias. E a mim parecia que a distância entre vida e morte era um único trajeto...

Pendular entre Brasil-Portugal é pendular entre Norte-Sul, entre ruídos familiares e barulhos estranhos, entre hospitalidades-hostilidades. Sou capaz de descrever inúmeros movimentos pendulares que me acompanham atualmente. Considero que os momentos em que estou no Brasil e os que estou em Portugal são energia potencial. Os momentos parados do pêndulo. Mais vale o percurso entre lá e cá quando se quer falar...

[Fabular]

Era uma vez... que sabíamos que não ia ser fácil. Saímos do Brasil com a média de mortes diárias em quatro mil. Não sei bem como chegamos. Foram vinte horas em trânsito de lá para cá. Nos preparamos. Não tirar a máscara. Não comer. Não ingerir líquido. Não ir ao banheiro. Não passar a mão no olho. Não abrir brecha para a ansiedade. Vamos fabular? Estamos nos preparando para subir o Everest. Vamos combinar que chegaremos vivos? E combinamos. Em par.

Chegamos. Agora estamos aqui. Um apartamento. Parece seguro. Podemos dormir. O que estamos sentindo? Medo. Quem somos? Onde estamos? Agora já somos estrangeiros. Latinos. Do Sul. Contaminados? Quem sabe? Viemos de lá. Onde quatro mil morrem diariamente. Eles não morrem, eles são mortos. Estávamos sem ar. Será que fugimos? Será que sobrevivemos? Talvez aqui eu consiga respirar... tento.

Muitas sirenes. Estão bem perto. É aqui atrás. Levanta! Abre a janela. Nossa janela é na direção Sul... só podia ser! Vieram nos buscar? É a polícia. Aquela do aeroporto que disse para ficarmos em quarentena...será que tinham pessoas contaminadas no nosso voo? Seremos presos num hospital de campanha só para imigrantes? Separados um do outro? Seria esse o delírio pandêmico de quem não pertence? Seremos tratados? Seremos abandonados? Luzes que piscam. Víamos as chamas altas refletidas num muro. Não tem ninguém aqui. Todo mundo está morto? Esse barulho todo e ninguém aparece. Eram batidas fortes numa porta de ferro. Ouvia-se bem. Estavam destruindo a porta para entrar. Era um incêndio, era certo. Quem iam salvar? Ninguém ajuda? Ninguém abre a janela. Como são (in)diferentes os seres do Norte... já estaríamos todos com baldes, sacos, latas ou canecas apagando o fogo. Crianças escondidas, protegidas pelas mães enormes que elas têm. Mulheres organizando a saída, fechando as avenidas em protesto. Bombeiros heróis e policiais maus... quem salva quem?

Acordamos. A primeira coisa que dissemos foi: Vamos ver o que restou do incêndio? Colocamos roupa por cima do pijama. Era cedo ainda. Demos a volta pela rua de trás e... nenhum vestígio. Nenhuma cinza. Nenhum rastro. Era aqui que víamos as chamas, bem nesse muro. Tenho certeza. Essa é a porta que foi quebrada. E nada! É melhor irmos mais à frente. Nada. Voltamos. Fomos até mais atrás. Nada. Pendulamos. Duvidamos.

Vamos voltar e descansar um pouco mais... o voo... o esforço que fizemos... remédio para dormir... enfim, subir o Everest cansa mesmo! É isso. Acalme-se. Estamos enfim um tanto desnorteados.

[Sulear]

Estamos aqui a desorientar...a buscar o Sul em si...

MANIFESTO EM FORMA DE CANÇÃO UMA REFLEXÃO ÍNTIMA SOBRE OS MEUS MODOS (DES)COLONIZADOS DE PENSAR E FAZER

Bruno Pereira
Para o ID – identidades¹

Na partitura vejo-me espelhado, a mim e aos que me estão próximos.
Talvez nunca tenha desejado tanto ser cego.

Não recuso a partitura! (que forma débil de começar um manifesto que a questiona)

Não a recuso, mas tenho que a questionar. Ela merece de mim sinceridade.

Reconheço-lhe o mérito documental, apesar de profundamente lacunar, de um gesto criativo. Começa por se apresentar como um meio de transmissão, disseminação e preservação de um legado que até então vivia no domínio da oralidade, de uma voz, de um testemunho próximo e relacional com o outro.

A música, ao se ver derramada num papel começou a olhar para si mesma ao espelho e pôde começar a analisar as suas formas, a curvatura do seu corpo, agora com uma fisicalidade que lhe permitia olhar-se, em vez de se escutar.

1 Para o ID- identidades: um espaço que me tem permitido refletir sobre as minhas formas de pensar e fazer. Um espaço, lugar de hospitalidade, onde a alteridade é abraçada como alimento da minha liberdade.

Obrigado ao *identidades* por se constituir esse lugar de escuta.

PUUUUUMMMM... corrompem-se os sons no fato e peretado da partitura.
A partitura surge então, tal como o espelho, como uma heterotopia² que encerra em si – e simultaneamente - a realidade da sua fisicalidade e a virtualidade de um som que dela reflete, mas que não lhe pertence. O som, esse, está solto, foge ao constrangimento do papel.

Não recuso a partitura... dormi com ela demasiados anos para me permitir recusá-la. Não tenho essa coragem. Seria aceitar que vivi, anestesiado, uma falácia.

Tenho que admitir que ainda lhe quero bem.

Olho pela janela do meu ouvido e vejo um *doppelgänger*³ que ainda a detém – à partitura – nas suas mãos e aceito-o, invejo-o até, naquele território seguro de fronteiras controladas e validadas pela tradição, pela forma como outros dela se apoderaram. O território do certo e do errado – imposto pelos modos instituídos de um *fazer* – transporta consigo um referencial que ergue um muro de segurança em redor dos sons. Esses

2 Foucault, M. (1984). Dits et écrits 1984, Des espaces autres. Architecture, Mouvement, Continuité(5), 46-49.

3 Sósia, duplo que fantasmagoricamente me assombra e me provoca.

sons, que nunca reclamaram essa proteção, viram-se amestrados pelo compositor sério, mas já domesticado. Tudo a bem da possibilidade, já antiga afinal, de globalizar a minha canção, a minha criação. O risco do confronto com o desconhecido é minimizado, otimiza-se a performance, garante-se a possibilidade de repetir controladamente aquele gesto musical, organiza-se e controla-se a indústria musical e a música a promover, fecha-se a elite em si mesmo, afastam-se os sons de um espaço amplo e comum de partilha, criam-se génios e decide-se **quem é o melhor**. A música passa a usar vestido de gala e *black-tie*. Deslumbra-se consigo própria, ocidental, evoluída e de excelência.

Posiciono-me e entendo que, olhando para trás, se foi longe demais na tentativa de manutenção de um status que surgiu num contexto profundamente distinto daquele que se vive hoje. Não falo dos sons e da música que deles emana, natural e visceralmente. Falo sim dos constrangimentos que o nosso ego e a nossa arrogância introduziram na liberdade de uma arte sem lei geral, sem uma regra universal⁴. Falo da surdez que lhe impingimos no momento de escutar um *outro*. Essa atenção sobre si mesma, que a indústria e a academia lhe impuseram, com o deleite de quem se conforta com a superficialidade de uma mesmidade que surge da cópia, levou-nos a uma era de reprodução convencional e amplificada como malabarismo para os eleitos. Falo de uma partitura carregada de um ocidente que decide dominar o mundo, de uma partitura que só poderá ter o seu lugar se deixar cair o ensejo de fazer eclipsar outras formas dos sons se manifestarem. Falo de uma partitura que confina o meu corpo de performer, que emudece a minha voz e privilegia a minha voz acústica, forte, pujante, aguda, veloz... circense ou voz *miss mundo*.

NM (nota merecida): *Perdoem-me os muitos que, de dentro da partitura, sempre perturbaram a hegemonia desta visão restrita do mundo dos sons.*

4 Kant, I. (1993). Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

5 Karlheinz Stockhausen citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p. 30)

Não nego a partitura como mais uma forma de poder fazer, mas interessa-me particularmente a potência de uma partitura que emana do meu pensamento, do meu corpo, da minha voz. Interessa-me uma partitura visceral que respeita a singularidade dos meus modos de pensar e fazer. Uma partitura que aceita a singularidade que nasceu geneticamente com cada um de nós, em cada voz e que se desenvolveu via intuição, via experiência tatuada no nosso corpo espaço-tempo.

Interessam-me os sons descolonizados e diversos que nos podem habitar a escuta. É a convicção de que a música reside nos sons, no que está para além dos símbolos impressos em folhas cansadas pelo *já sentido*.

Stockhausen diz-nos que “a musicologia clássica [...] apenas escreve sobre símbolos musicais, é uma escrita sobre outra escrita” e acrescenta que “é preciso penetrar profundamente na essência dos sons, nas situações da sua criação.”⁵ Esta essência do **som** que

deve ser intrinsecamente livre.

Já disse que, não negando a partitura, preciso de a rasgar. Vêm-me à memória as amarras que me lança, a ação colonizadora que tem sobre mim, a forma como me aparta de mim mesmo tornando-me cópia, por mais que lute e que me conforte no espaço da minha interpretação. Ela transporta uma forma de fazer culturalmente enraizada no ocidente onde podemos pressentir uma personalidade europeia, branca e eminentemente masculina. O passado informa, mas não pode atrofiar o olhar sobre o presente que constrói o presente de amanhã. Se há coisa que o passado nos pode informar, se para ele quisermos olhar fundo e não oprimidos pelos modos impostos de um pensar, é que pouco ou nada se ganha com qualquer tipo de colonização ou dominação.

A partitura, a notação musical, é um dos elementos mais fortes nessa característica colonizadora da música ocidental e no seu posicionamento de superioridade relativamente a todas as restantes latitudes.

Quijano fala-nos de um processo semelhante na criação da ideia de raça. Fala-nos da ideia de raça como um conceito que surge pela aceitação de uma relação colonialista de dominação entre europeus e não-europeus e de que como “isso significou uma nova forma de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominados e dominadores.”⁶

Não será assim também com aquilo que unilateralmente decidimos chamar as *músicas do mundo*? Esta foi a forma rentável, encontrada pela tal indústria da música, para encapsular o exótico do que me é desconhecido e diverso colocando-o, tacitamente, num regime de subalternização e submissão ao regime ocidental, todo poderoso nos seus pressupostos da *verdadeira arte*.

O ocidente, ao criar esta categorização, esmaga a possível extração de pluralidade dos sons e dos modos de fazer que não habitam o nosso quotidiano cultural, impondo uma relação de dominação perante os que acabaram por se tornar, sem o solicitar, dominados. Essa supremacia cultural criou ainda mais cisões e acabou por contribuir para um maior afastamento entre os sons e as músicas que deles vivem. Muitos dominados não cederam à tentação e empacotaram a sua música para ser servida ao palato ocidental ao melhor estilo *gourmet light*, amaciando as especiarias que verdadeiramente constroem a sua identidade. Por outro lado, outros dominados continuaram a lutar pela sobrevivência de uma voz, extremando o afastamento.

“Nunca deixarei de combater a ideia de que as populações que praticam línguas ou religiões diferentes deveriam viver separadas umas das outras. Nunca poderei admitir que a etnia, a religião ou a raça constituam fundamentos legítimos para construir nações”⁷

6 Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In *Cuestiones y horizontes*. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1gm019g.31> (p. 863-864)

7 Maalouf, A. (2020). *O naufrágio das civilizações* (Marcador; P. Caetano, trans.). Lisboa: Editora Presença. p. 194

Penso ser legítimo extrapolar da afirmação de Maalouf que não faz sentido continuar a promover a separação dos sons e da sua música. Temos que gritar bem alto que a alteridade não pode ser motivo de afastamento, mas sim de amplificação de uma escuta profundamente inclusiva e transformadora do eu.

Seria momento de adensar a tensão deste desconforto até ao ponto em que concluíssemos que “não podemos continuar a tratar os nossos inimigos de ontem como se fossem continuar inimigos para sempre.”⁸ Seria momento de construir uma **hospitalidade mútua** que abraça a possibilidade de trazer o *outro* para mais perto sem que ele, qualquer que seja, se arrogue do *outro* pela proximidade criada.

É nesse sentido que digo que nada tenho contra a partitura. Sou, no entanto, contra as apropriações colonizadoras dessa mesma partitura conhecendo o impacto que isso tem na construção de uma música plural e de uma escuta de hospitalidade perante o que me é ausente. Posiciono-me fortemente contra a abordagem a uma partitura que impõe um recalçamento do que já foi feito, do que já foi sentido. A **cópia anestésiante** para quem ouve e a **cópia anabolisante** para quem a vende.

Carlos Zingaro fala-nos da sua experiência com a abordagem restrita e lacunar da partitura e sobre a necessidade de conhecer *outras formas*.

“Iniciei-me na infância com uma rigorosa aprendizagem de leitura, de escrita e de interpretação convencionais, dentro do mais restrito academismo. Isso deu-me a disciplina e o conhecimento, mas cedo surgiu em mim o interesse por outras formas, uma espécie de **exaustão com essa arregimentação classicista**, pela maneira como a música era, e ainda o é, de tal maneira compulsiva.”⁹

Respiro e afasto-me dessa partitura corrompida pelos que desejam decidir sobre a liberdade dos sons.

8 Maalouf, A. (2020). *O naufrágio das civilizações* (Marcador; P. Caetano, trans.). Lisboa: Editora Presença. p. 198

9 Carlos Zingaro citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p.185)

Na voz expressiva, num espaço de uma *improvisação tendencialmente livre*¹⁰, oiço-me mais próximo desse pensar primordial numa ressonância que reflete no outro e que retorna, repossibilitada em escuta. Essa escuta constrói em mim a pertinência deste outro que me é diverso. Questiono a ingenuidade, ou talvez mesmo a perfídia, de se ponderar uma mesmidade, uma monotonia cromática ou de género, um condicionamento sobre os meus modos de pensar. Reflito sobre o porquê da tentação de manietar o *outro*. Render-me-ia se abraçasse o desafio de uma transformação global do paradigma de governar a alteridade do *Mundo*, mas entrego-me a uma revolução interna do meu pensamento, esperando, secretamente, que outras vozes se manifestem em liberdade e respeito pela tal alteridade que encontramos quando descolonizados desta leitura neoliberal do *Mundo*.

A questão adensa-se quando a indústria cultural arregimenta ou neutraliza o “modelo vanguardista de crítica”¹¹ comprometendo a presença da alteridade na música ocidental. Este cancelamento de um contraditório a uma hegemonia superficial do gosto é mais uma forma de nos quartar a possibilidade de alargar a nossa escuta e a nossa interação com o que nos está *ausente*.

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo
Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta
Sou pólen sem insecto
Sou areia sustentando
o sexo das árvores
Existo onde me desconheço
aguardando...¹²

Acredito numa música que seja autorreferencial o que me impede de considerar que seja possível atuar colonizado pela minha própria cultura. O que aqui apresento apresenta-se paradoxal porque o é. Cabe-me a mim, enquanto performer, promover um desconfinamento da multidimensionalidade do meu sistema *pensamento-voz-corpo*, potenciando nele um território de autonomia, fora de mim próprio, longe

10 Pereira, B. (2016). a (Outra) *Voz Como Dispositivo De Interação E Dimensão Estética*. Universidade do Porto.

11 Emmelhainz, I. (2020). *Lado B - cadernos DAP: A arte útil e as*

indústrias culturais - Haverá arte depois da cultura? (Pereira, ed.; J. P. Vaquero, trans.). Porto: i2ADS. (p. 9)

12 Identidade em Couto, Mia (2001). *Raiz de Orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho.

da genialidade a que a minha cultura me subjuga, longe da **especulação do aplauso** e da **mensagem efémera do ego**. Interessa-me o mergulho numa singularidade que provém de uma escuta do *outro* que se apresenta distinto de mim, que transporta alteridade para o meu reportório experiencial, que me carrega do que me é *ausente*.

Um olhar sério sobre a contemporaneidade torna inevitável a problematização de uma escuta descolonizada que me repossibilite na leitura que faço do *Mundo*. A profunda aceitação do *outro*, via escuta, coloca-me em relação tensional comigo mesmo, com a minha cultura, com a minha escola. Vivo numa escola confinada na sua missão de perpetuação de um modo de pensar e de fazer já validados pela sua institucionalização sufocante. Vivo numa escola que me confina o corpo e me confina a escuta. Uma escola que limita e que nos diz “o que e como se deve fazer [dentro de] uma obediência estrita”.¹³

Na escola da música vejo-me espelhado na genialidade da partitura, a mim e aos que me estão próximos e é desse espelho que se me quer fazer escutar o *Mundo*. Torna-se cristalino e exato um gesto que teria que ser de profunda obliquidade e mistério, provocado pelo desconhecido que habita os sons. Teremos certamente que considerar, à boleia de Stockhausen, “outras formas de interpretação fora dos complexos cristalizados na interpretação académica”.¹⁴

Na escola temos que ser hospitaleiros de uma música *outra*. A hostilidade perante ela, e de quem a faz, só nos apartará, definitivamente, de uma necessária **emancipação dos sons**, dos meus sons, e dos nossos corpos que pensam.

Acredito numa escola que me

questiona e que se constitui um espaço privilegiado de construção da minha identidade e singularidade. Acredito e preciso de uma escola que queira aprender ao meu lado e que me/se permita adensar os campos epistemológicos da música e do território dos sons.

13 Karlheinz Stockhausen citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p. 34)

14 *Ibid.* (p.34)

15 Wittgenstein, L. (2019). *Cultura e Valor* (J. Mendes, Trans.). Lisboa: Edições 70. p. 12 (1929)

16 Grotowski citado em Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo* (M. Gomes, Trans.). Lisboa: Orfeu negro. p. 191

Todos sabemos que a arte não se ensina. Não se ensina a criar. “Ninguém pode pensar por mim um pensamento”.¹⁵

A escola, nesse sentido, deveria ter um papel de instigador, de promoção desse espaço de abertura ao novo, de catalisação do impulso, do instinto, da intuição. É certo que esta capacidade de libertação do processo de criação, que o nutrir da referida intuição, implica um conhecimento, um olhar para a memória consumada que deve, depois de adquirida, esfumar-se e desmaterializar-se fazendo coincidir impulso e ação. Bebendo do teatro e de um dos seus nomes transformadores, encontramos eco destas questões na procura de um pensamento que adquira a sua concretização em visível, sem resistência dos próprios processos psíquicos. Grotowski, na formação do ator, opõe-se a “ensinar-lhe o que quer que seja [sic]; [...] Impulso e ação coincidem: o corpo desaparece, arde, [...]. O nosso caminho é, pois, uma via negativa – não um acumular de aptidões, mas a destruição de bloqueios”.¹⁶

Pessoa, por seu lado, via Alberto Caeiro, fala no *aprender a desaprender*¹⁷. Poderíamos dizer que os processos de destruição de bloqueios, de metaforicamente fazer arder o corpo, de desaprender, retiram obstáculos à aproximação ao pensamento e promovem a criação de um regime de *alta intensidade*, onde se concentram as energias do corpo e do pensamento com um objetivo comum de criar, de fazer. A entrada nesse regime de “estado de criação”¹⁸ transforma o sujeito e essa transformação fá-lo deslocar-se ou é o deslocamento em si mesmo.

A tal escola sonhada seria, por tudo isto, um espaço caldeirão onde conhecimento partilhado, experiência radical e motivação intrínseca poderiam ser contexto para a construção de singularidade na criação artística.

É a busca da potência do pensamento crítico que me permite tomar opções, me permite escolher, me permite aceitar ou rejeitar a tradição ou o novo. É uma tentativa, com a fragilidade necessária para ser real, de ampliar o meu *Mundo*, o *nosso Mundo*. É talvez a potência do caos criador que, no seu processo, procura um regime de alta intensidade que “desestrutura, desmonta, destrói padrões, esquemas conhecidos e confortáveis”.¹⁹ É, ao invés de sucumbir perante todas as tentações de um pensamento escancarado, transparente, pornográfico, resistir-lhes.

17 Pessoa, F. (2014). *O guardador de rebanhos*, Alberto Caeiro. centroatlantico.pt.

18 Gil, J. (2016). *Ritmos e visões*. Lisboa: Relógio d'Água.

19 *Ibid.* p. 27

20 Jacotot citado em Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster* (K. Ross, trans.). Stanford: Stanford University Press.

Preciso acreditar numa escola que não explica.

Jacotot afirma que “a explicação é o mito da pedagogia. Em vez de eliminar incapacidade, a explicação, de facto, cria-a.”²⁰ Esta ficção da pedagogia contaminou toda a sociedade e, com o reinado do *Velho*²¹, do *dispositivo de poder* criado pela sapiência da academia, muito particularmente no século XIX, construímos uma “infantilização dos indivíduos” dessa mesma sociedade. Jacotot acrescenta que este mito da pedagogia divide o mundo em dois: “os sábios e os ignorantes, os maduros e os imaturos, os capazes e os incapazes”.²² Eu acrescentaria ainda o mundo daqueles banhados pelo dom da música e o outro onde residem aqueles que se prostram, endeusando os primeiros.

A explicação surge então como um *dispositivo de poder* que coloniza o meu espaço de aprendizagem e que me é apresentada, perigosamente camuflada, em trajes de avozinha-lobo mau, oferecendo-me a possibilidade de atingir, em breve (**brevemente, depois, talvez mais tarde**), a clarividência do meu *mestre*.

Eu não estudo, não tenho mestres, observo, estou presente, vivo e experimento.²³

Preciso de uma escola, de uma partitura que se esfume em transparência e que me faça pensar, observar, viver, experimentar, experienciar, me faça estar, me faça ser.

Cada vez mais difícil e radical.

21 Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster* (K. Ross, trans.). Stanford: Stanford University Press.

22 Jacotot citado em Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster* (K. Ross, trans.). Stanford: Stanford University Press.

23 Karlheinz Stockhausen citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p. 36)

tempo de atropelo

o que está imperfeito deverá ser mantido imperfeito.²⁴

Vivemos num momento de profundo atropelo ao pensar. O *tempo*, elemento absolutamente necessário para o processo do pensar, foi comprimido e vê-se hoje, em grande medida, privado da sua possibilidade de dar contexto ao ser-se. Não há *tempo* para criar o distanciamento necessário dos objetos, dos eventos, das informações por forma a construir pensamento crítico sobre esses elementos com que interagimos. A velocidade (a aceleração já não é de hoje!) deste tempo desfoca o *Mundo* que nos rodeia e impede que possamos usufruir de uma paisagem que foge dos nossos sentidos impedindo-os de mais do que apenas funcionar. Condena-os, aos sentidos, a ouvir, a ver e tolhe a imanência do olhar do escutar.

O engodo permanente de uma potencial verdade que vale tanto como qualquer outra.

Byung-Chul Han²⁵ fala-nos da dissincronia como principal responsável pela presente crise temporal, atribuindo-lhe a responsabilidade de nos fazer sentir o *tempo* mais rápido, um dos sintomas da dispersão temporal que nos impede de ter a experiência da duração onde a transformação pode ter lugar. A fugacidade ganha assim um protagonismo inusitado que se reflete em inúmeras situações como na música *pop* onde continuam a proliferar (para lá de algumas exceções que parecem oásis em desertos que se perdem de vista) linhas retas ao conforto do expectável, sistematizações de um gosto construído em massa.

E eis, então, duas formas possíveis de ouvir música: o ouvinte que escuta em linha reta e o ouvinte que escuta respeitando a forma, com muitas curvas, do ouvido. Este é o ouvinte paciente, sem pressas. O outro é surdo.²⁶

Um hit e logo outro a alimentar a “hipercinesia quotidiana”²⁷ que acaba por envenenar a possibilidade de contemplação.

para a repetição. A repetição não de um mesmo, mas uma repetição desejanste que constrói a duração que nos dá acesso à consumação da experiência.

Para uma nova geração, ela [a repetição] ter-se-á tornado uma segunda natureza e as repetições parecerão maçadoras. Para mim, as repetições são necessárias.²⁸

Não há tempo para mais. Não há tempo para questionar

um som que desconhecemos, que se esquina no nosso ouvido, agredindo a passagem penteada – mas não esquecer, labiríntica – da nossa orelha. É como se quiséssemos viajar no país dos sons sem levantar a cabeça e sem ver ou escutar aqueles sons que talvez nunca tivesse escutado.

“quem és tu, som estranho?
O que fazes aqui?”.

Não há tempo para uma transformação lenta do nosso escutar, do nosso pensar. Não há tempo para incluirmos o *outro*, a alteridade, no nosso processo de relação com o *Mundo*. Ainda hoje olhamos com suspeita para o *outro* que se apresenta diferente de nós. Esquecemo-nos que até ao espelho já não somos nós próprios, mas apenas uma outra representação do nosso corpo, bidimensional,

profundamente lacunar. Já não há tempo para pensarmos o que fazemos, mas apenas para operacionalizar o que já fazíamos. O “tempo que foge não é habitável”²⁹ nem pelo eu, nem pelo *outro*. Atropelamos uma considerável parte das possibilidades de construir singularidade que nos chega pelo ato de pensar criticamente o que nos rodeia, de construir uma visão própria do *Mundo* que está à nossa volta.

Desloco-me, nómada, na procura metafórica do meu *pansori*. Diz-se que o *pansori*³⁰ pode fazer o coração parar de bater. Não procura pureza ou perfeição vocais, mas apenas esse abraço profundo à experiência humana, a partir de uma expressão tangível do intangível do meu *innere gesang*³¹, do som que habita a minha escuta particular do *outro*. Esta é a *minha canção*.

A canção [...] está para além do desejo realizável
É antes a pura realidade do ser imanente:
A canção é existência.
[...]
O verdadeiro canto é um sopro de outro tipo.
Um sopro que visa a lugar nenhum. Uma rajada dentro de Deus. Um vento.³²

30 Pansori é uma forma tradicional de contar histórias. Procura na autenticidade e intensidade da voz do cantor uma forma de expressar histórias de amor, morte e honra.

31 Pereira, B. (2016). a (Outra) Voz Como Dispositivo De Interação E Dimensão Estética. Universidade do Porto.

episódios performativos e desejos em forma de manifesto

No que me diz respeito, há uma particular atenção na tradução deste pensamento, deste território intangível, desta escuta do *outro*, em ato performativo sem uma partitura que me condicione, tirando-me de mim. É a performance a funcionar como interface metafórico do pensamento com o tal *Mundo* de que temos vindo a falar. O processo renovado de criação performativa é a minha **ação** crítica sobre o que me rodeia, assumida que está a importância, mas também a insuficiência, de ter uma consciência crítica do *Mundo*. É, então, através da minha prática artística, num espaço e num tempo, que desejo procurar tensões, expressando a alteridade da minha singularidade.

O pensamento, não linear, despojado de espaço, multidimensional, que não tem género nem cor, procura uma transdução em fisicalidade que lhe permita conquistar corpo. É, porém, no pensamento que nos encontramos livres, nómadas, plásticos, na maior potência de um pré- ou pós-sujeito. Um corpo que, no caso do performer, assume uma corporeidade indissociável entre performer e o seu material. O performer é corpo que transporta o “material da própria existência”³³.

Falamos de um corpo performativo que carrega um potencial energético que canaliza a já referida alta intensidade de um processo de passagem da intangibilidade do pensamento para o ato físico, mensurável, documentável da performance.

Um sistema corpo voz que se desenvolve acústica ou abstratamente na procura de uma singularidade plasmada na inerente individualidade da voz cujo timbre carrega uma matriz única. A voz como o corpo que canta, como corpo que grita, mesmo que em silêncio. Quando esse silêncio acústico se rompe a voz funciona como mais um meio de transportar a intangibilidade do pensamento para a linearidade que tem sido forjada no tempo que nos perpassa na contemporaneidade. Não pretendo fazer aqui nenhuma apologia ao passado em detrimento de uma

32 Rainer Maria Rilke, Sonetos para Orfeu, nº3, livro 1 (minha tradução)

34 Plessner citado em Fischer-Lichte, E. (2019). Estética do performativo (M. Gomes, Trans.). Lisboa: Orfeu negro. p. 177

33 Plessner citado em Fischer-Lichte, E. (2019). Estética do performativo (M. Gomes, Trans.). Lisboa: Orfeu negro. p. 177

contemporaneidade que tende a descaracterizar o tempo que dá contexto à performance, à arte, à vida. Neste ponto olho apenas para o hoje que dá contexto às palavras vertidas neste texto.

Hoje, urge reclamar para as artes (e para a vida atrevo-me a afirmar) uma temporalidade que permita a existência de um *entre* e de um *outro*. Um tempo que nos permita ziguezaguear no seu colo e que se esquive de respostas unas e imutáveis acolhendo a singularidade e a ambiguidade.

Hoje, **urge** reclamar que a música se liberte de uma partitura colonizadora e com isso se construa uma escuta de acolhimento, abraçando a alteridade.

Hoje, urge **reclamar** uma escola com a coragem (e a capacidade política) de se constituir linha da frente no pensamento contemporâneo contribuindo para a criação de uma fenda e não de bálsamo para um ego genial.

Hoje, urge que a arte assuma a sua natureza de profunda inoperatividade e despojamento, libertando-a assim para se concretizar como verdadeiro motor de transformação.

Sorriso. Sinto-me bem com o desabafo.

NO SUL DA MODERNIDADE: ENTRE A VISÃO E A CEGUEIRA

Bruno Sena Martins

Introdução

A história colonial europeia confronta-nos com a escala monumental daquilo a que Bernadette Atuahene (2016) chama “expropriações de dignidade”¹. Com este conceito, a autora refere-se às perdas materiais e simbólicas impostas como resultado da humilhação, da degradação, da alteração radical, de estatutos desiguais e de ações discriminatórias que consagram a humilhação e a infantilização dos grupos assim expropriados. Nesse sentido, conforme nos lembrava Frantz Fanon, importa perceber o impacto do colonialismo europeu na própria constituição de uma ideia paroquial de humano, putativamente universal. A humanidade celebrada a partir dos espaços metropolitanos teria de ser contraposta, diz-nos Fanon (2004 [1961]), aos processos de desumanização que nos territórios coloniais - proverbiais “zonas de não ser” - exerciam a desumanização do colonizado como se a afirmação celebratória do humanismo europeu, um humanismo racista desse ponto de vista, dependesse crucialmente de se aplicar ao género humano o *numerus clausus* definido pela dominação colonial. Não sem ironia, Achile Mbembe recapitula o modo como a objectificação colonial em África se compaginou, sem contradição aparente, com as ideias ocidentais de cidadania, de direito e de humanidade:

¹ No original: *dignity takings*.

Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um “direito das gentes”. Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço de reciprocidade política do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe desenvolver os seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao género humano. Só ele codificou um rol de costumes, aceites por diferentes povos, que abrangem rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto – figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objectal. A África de um modo geral, e o Negro, em particular, eram apresentados como símbolos acabados desta vida vegetal e limitada (2014: 27/28).

Nesse sentido, é importante desprovincializarmos a narração da modernidade eurocêntrica, como diz Dipesh Chakrabarty (2000), fazendo viajar restaurações de dignidade e histórias de resistência que são pouco conhecidas: porque nascidas em lugares distantes, ou porque subsumidas por prerrogativas de superioridade civilizacional. Neste texto, através das experiências

etnográficas numa pesquisa desenvolvida em moçambique em torno do tema da cegueira (MARTINS, 2013), buscamos desprovincializar o nosso entendimento da deficiência a partir de uma leitura que confronta o eurocentrismo ao mesmo tempo que procuramos alargar o entendimento do mundo considerando a experiências e artes de vida que independem do sentido da visão.

1. A Cegueira e as províncias finitas de sentido

Naquela que é uma mais que improvável genealogia, Jorge Luís Borges (1998a) compõe uma cintilante e insuspeita linhagem, nela filia um punhado de homens cuidadosamente resgatados do lastro de muitos séculos. Por via dessa singular investida, surgem no texto do argentino nomes de personagens como Homero, Tâmiris, Sansão, John Milton, James Joyce, José Marmol, Paul Groussac e ele, o próprio Borges. Não tenhamos dúvidas, une-os a todos a literatura, ou pelas palavras que disseram e escreveram, ou pelas palavras através das quais as suas vidas foram memoradas. De facto, há nestas figuras uma disposição, efetivada de tempos em tempos, que como que as induz a evocarem-se umas às outras, entregando as suas narrativas como se um ancestral totémico as ligasse ultimamente. Podemos talvez entrever no abraço histórico de Borges, a confirmação dessa pujante intertextualidade que assiste à emergência de todo o sentido. Na realidade, o texto de Borges não fala das vidas dos que estão postos antes dele, fala, sim, dos livros que deles falam ou que por eles foram falados. Mas isto pouco acrescenta à forma geral da criação de significado, será apenas uma das suas concretizações. O que liga Jorge Luís Borges a todas estas figuras é o facto de todas as suas narrativas biográficas terem acolhido nalgum momento a intimidade da cegueira. Assim, o que o autor compõe é, afinal, a curiosa ancestralidade de uma coleção de homens que “conheceram” a cegueira na carne.

Colhendo implicações da intrigante genealogia de Borges para a análise dos valores que rodeiam a condição das pessoas cegas na modernidade ocidental, confrontamo-nos com duas asserções que me parecem significativas. Em primeiro lugar, o carácter pessoal e contingente da filiação estabelecida – como bem o atesta

o facto de dois desses ancestrais terem sido diretores da mesma biblioteca do que Borges – não deixa de ser uma formação canónica de figuras marcadas por um carácter de excecionalidade. Facto que nos confirma que não estamos perante uma “família” que sequer possa aspirar a representar as vidas dos homens cegos (e muito menos das mulheres) que foram habitando os sucessivos momentos históricos. Mas, se a notoriedade histórica e/ou literária dos nomes que se cruzam na narrativa de Borges nos coloca, de algum modo, perante uma intertextualidade deliberadamente “viciada”, de que o género dos eleitos é a apenas uma expressão, surge como segunda asserção um elemento que parece deslindar implicações não menos profundas. Em causa está o facto de a leitura histórica de Borges contemplar pessoas que se encontram inscritas na matriz da tradição ocidental, facto que fatalmente insta a uma leitura da cegueira dentro de um jogo de singularidade e repetição. Um jogo que interessará destabilizar no fechamento de significado que inevitavelmente transporta.

Considero central que se aceda à historicidade que engendrou a forma como a cegueira é presentemente entendida nos regimes de significado dominantes no Ocidente. Só assim será possível recolher todo o conjunto de valores e representações – presentes ainda nas marcas afetivas das palavras – que o peso dos séculos fracassou em apagar, por um lado, e, por outro, aceder às novidades, descontinuidades e contraposições que foram sendo geradas e que assistiram ao recente nascimento de construções que parecem vigiar já os limites da nossa compreensão. Nesse sentido, creio, limitamos as possibilidades de uma leitura crítica se nos detivermos na constituição de uma análise dentro de uma intertextualidade domesticada dentro da “província finita do significado” (SCHUTZ, 1970: 262). que é a cultura ocidental”. Para isto mesmo nos chama a atenção Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* (1998) quando fala desse fado – que, afinal, é também o seu – das culturas se pensarem dentro da pluralidade domesticada que são as suas referências. Parece-me importante que a desconstrução da história ocidental da cegueira acolha o perigo do fechamento que faz com que a maior distância possível ao nosso pensamento seja aquela que separa a cegueira de Borges da cegueira de Homero. Defende-se assim a relevância do conhecimento de outras culturas, outras significações. Na convicção de que os seres

humanos são tão diversos como aquilo em que acreditam, importa aceder às respostas que outros nos deram guardando outras ovelhas noutros pastos, noutros vales (GEERTZ, 1993, p. 30, 122).

O *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (1995) ilustra bem a pletora de significados simbólicos a que a cegueira está socialmente ancorada no mundo ocidental. Nessa obra, Saramago narra o surgimento de uma inexplicável epidemia de cegueira, um estranho fenómeno que as autoridades procuraram desde logo controlar, encetando um encarceramento repressivo de todos os infetados, numa lógica em tudo similar às históricas leprosas. É do manifesto fracasso destas medidas e da consequente disseminação da cegueira por toda população, que se gera a narrativa de um romance em que a precariedade da dignidade humana se torna uma asserção cintilante. Pela pena de Saramago, a contaminação de uma cegueira branca por toda a população engendra um efeito que tem tanto de transformador das atitudes dos sujeitos, pelo pânico que provoca, como de revelador das lógicas perversas que vêm formando a pessoa humana. O surgir de um contexto de calamidade promove o confronto dos sujeitos com as suas necessidades de sobrevivência, ansiedades egoístas e desmesuradas ambições que vingam em reinvestir a sociedade de novas relações de desigualdade e lógicas de dominação. Nesta narrativa de forte sentido alegórico, José Saramago constrói uma profusão de metáforas e analogias, onde são patentes as inúmeras ramificações simbólicas a que a cegueira se oferece na matriz ocidental: a ignorância, a alienação, a morte, a ganância, o negrume, etc. – no fundo os sinónimos que a cegueira evoca nas entradas de um qualquer dicionário. Mas, num sentido mais premente, a cegueira constitui no ensaio de Saramago uma metáfora fundadora que concorre para a negação de uma humanidade cujos valores são representados no período calamitoso provocado pela epidemia de cegueira. No fundo, Saramago compõe o retrato de uma cegueira fulgurante que mais não faz que tornar evidente uma outra cegueira, essa que já lá estava: “Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêm; cegos, que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995: 310).

As experiências das pessoas cegas estão ausentes da narrativa de Saramago, trocadas que foram pela “riqueza” de valores culturalmente associados à ideia

de cegueira. No entanto esta troca mais não faz do que imitar uma outra bem mais grave. Tal como no romance, também na nossa sociedade as narrativas e reflexões das pessoas cegas encontram-se largamente submersas pelos valores cultural e historicamente ancorados à cegueira. Falamos em particular da associação da cegueira à noção de uma tragédia pessoal. Nesse sentido, a busca de dados etnográficos fora da realidade ocidental é uma afirmação do mesmo relativismo presente na declaração de Steven Lukes (1973: 149) quando refere que “qualquer forma de ver é igualmente uma forma de não ver”. Esta interessante expressão permite sintetizar três instigantes textos: expõe o quanto a nossa linguagem se encontra permeada pelas relações entre visão e conhecimento; anuncia a estreiteza de uma sociedade que reiteradamente silencia as narrativas das pessoas cegas; e aponta para o modo como a natureza precária e contingente das construções de um contexto sócio-histórico tende a conviver com a negação dessa mesma contingência.

2. A deficiência enquanto idioma de exclusão

No quadro da investigação que tenho realizado sobre o tema da deficiência física, e mais especificamente sobre a cegueira, venho-me dedicando a explorar os termos pelos quais são vividas e representadas as formas de diferença cultural que na modernidade ocidental aprendemos a chamar deficiência. Invisto-me, assim, numa genealogia onde historicamente se recapitula o modo como a deficiência foi categorizada, naturalizada e fixada pelas ciências biomédicas. Uma tal genealogia oferece, como se adivinha, uma perspectiva sócio-histórica de índole relativista. À luz desta, a deficiência é entendida como uma categoria contingente que nasceu por contraponto às noções de normalidade da biomedicina, e às lógicas normativas de aptidão para o trabalho que o capitalismo industrial plasmou no conceito biomédico de saúde. Mais, à luz dessa leitura relativista o significado de uma diferença corporal depende sempre dos contextos sociais em que ela se enquadra; tudo se passa num nexos em que as representações culturais, dominantes em cada

contexto, recursivamente condicionam as expectativas e possibilidades sociais das pessoas a que modernidade ocidental aprendeu a chamar deficientes.

A questão central é que invenção moderna ocidental da noção de deficiência contribuiu para uma portentosa “reinvenção da exclusão social”. Ainda que apartadas do domínio leituras metafísicas sobre pecado e castigo, as pessoas descritas como deficientes foram encostadas ao papel de recetores passivos de cuidados profissionais e as suas experiências de marginalização, culturalmente forjadas, foram naturalizadas e medicalizadas à luz de uma narrativa da tragédia pessoal (OLIVER, 1990). Não surpreende, pois, que a relação entre as representações culturais e a experiência da deficiência se recubra de profundas implicações políticas. Essas implicações foram identificadas nos anos 70 por movimentos sociais de pessoas com deficiência, mormente investidos em denunciar os constrangimentos postos por um modelo médico e individualizado da deficiência. Utilizando o idioma de Boaventura de Sousa Santos, poderíamos dizer tais insurgências clamavam, como clamam, pela superação sociopolítica de uma “lógica da classificação social” – ancorada que está uma “monocultura da naturalização das diferenças” – em favor de uma “ecologia de reconhecimentos” (SANTOS, 2002). Se num sentido mais estrito se forja uma crítica ao vínculo moderno entre as atribuições normativas da deficiência e os corpos descritos como deficientes, numa leitura mais vasta está em causa o modo como o corpo social define condiciona as apreensões do corpo físico.

No quadro de uma leitura que desafia o essencialismo presente nas descrições da realidade social através de hierarquias somáticas, assume pertinência crítica um conhecimento informado por contextos onde as apreensões da diferença não são primordialmente informadas pela *episteme* ocidental. A cegueira é pois situada dentro de quadro de sentido ocidental - um fundo cultural onde se emaranham heranças e transformações paradigmáticas - em termos que nos aproximam daquilo a Michel Foucault designa por *episteme*:

... o campo epistemológico (...) onde os conhecimentos, encarados fora de todo o processo que se refira ao seu valor universal ou às suas formas objectivas, enraízam a sua positividade e manifestam assim uma história que não é a da sua perfeição crescente, mas antes a das suas condições de possibilidade (FOUCAULT, 1998).

Portanto, o contexto moçambicano aparece nesta reflexão com claros propósitos de um retorno crítico viajado num sentido muito próximo àquele que George Marcus e Michael Fischer (1999) preconizavam quando se referiam ao “repatriamento da Antropologia como crítica cultural”. Essa disposição epistemológica – que também é a negação da sobrançeria civilizadora em que assentou muito do discurso colonial e que ainda define muito da relação do Ocidente com o resto do mundo – é bem captada na ideia de Boaventura de Sousa Santos (2000, p. 242), quando preconiza a necessidade de se “aprender com o sul” como forma de superação da razão metonímica² que a modernidade ocidental abraçou. É com este projecto epistemológico que se desenhou a viagem que me levou de Portugal até Moçambique onde, em 2005 realizei um trabalho etnográfico pelo período de 3 meses.

3. A cegueira em Moçambique

A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado. No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim. Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo. O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver. Mia Couto (1994, p.13)

Na lógica de um trabalho comparativo, atenta toda uma pletora de dimensões, fui confrontado por um conjunto de dimensões sociais e históricas que em Moçambique

se imbricam fortemente com as histórias de vida das pessoas cegas naquele contexto. Nesses elementos relevam elementos que sublinham fortemente a situação pós-colonial do país. Refiro-os sinteticamente.

Em primeiro lugar, é muito forte a marca deixada pelos processos que na história recente de Moçambique levaram a uma desestruturização do tecido social no espaço rural. Refiro-me aos projectos políticos de reorganização das populações, como os aldeamentos no período colonial, ou as aldeias comunais, após a independência (CASAL, 1986). Refiro-me também aos conflitos armados: a guerra de libertação (ou guerra colonial) e à dita guerra civil que opôs a FRELIMO à RENAMO). Para que tenhamos ideia das rupturas criadas por estes conflitos, basta lembrar que na guerra civil, além de um número de mortos que algumas estimativas fazem ascender à cifra de um milhão, terá provocado cerca de 4 milhões de deslocados no interior de Moçambique e um 1 milhão e meio de refugiados países vizinhos. Refiro-me também às calamidades que, periódica e crescentemente, se têm abatido sobre Moçambique e cujo impacto é potenciado pelas referidas transformações na ocupação territorial (COELHO, 2004). Todos estes processos de desestruturização se reflectem nas histórias de vida das pessoas cegas como nas da demais população. No entanto, dado o sensível equilíbrio que permite que nos contextos rurais a integração das pessoas cegas seja uma realidade comum, conforme pude perceber, não é difícil supor o impacto acrescido que a desestruturização da vida camponesa e o êxodo rural teve para as pessoas cegas. A expressão mais forte disso mesmo é o modo como a paisagem das cidades se encontra marcada pela figura do mendigo cego, que quase sempre são migrantes do meio rural.

A questão central é que as pessoas cegas se encontram entre aquelas que, perante uma acelerada desarticulação dos modos tradicionais de vida, mais dificuldade têm em forjar formas alternativas de sobrevivência. Por isso se refugiam muitas vezes na mendicidade das cidades. Os mendigos cegos emergem, pois, como sintoma vivo e sensível das vulnerabilidades trazidas pelos processos de ruptura no meio campesino: são cegos, são migrantes da guerra, migrantes dos laços de produção, sociabilidade e solidariedade perdidos no meio rural.

Em segundo lugar, cabe recapitular um momento fundamental na realidade da cegueira em Moçambique: a criação do Instituto Assis Milton na Cidade da Beira, em 1969. Assis Milton, deficiente visual de origem

goesa, partiu para Portugal depois da anexação de Goa e frequentou o Centro de Reabilitação da Fundação Raquel e Martin Sain. Quando rumou para Moçambique ao encontro da sua família, em 1969, levou consigo a aprendizagem tiflológica adquirida na Fundação Raquel e Martin Sain. Ao fundar o Instituto com o seu nome na Beira, estabeleceu em Moçambique o ensino do Braille e a formação profissional de pessoas cegas a Moçambique. O Instituto Assis Milton foi nacionalizado após a independência e seguiu expandindo a sua actividade até aos dias de hoje, em que, já em novas instalações, sob a designação de Instituto de Deficientes Visuais da Beira (IDV), continua a funcionar como única instituição nacional dedicada ao ensino de pessoas cegas. Por essa via, muitas pessoas cegas foram alfabetizadas, adquiriram competências que lhes permitiram ingressar no mercado formal de emprego e, outras ainda, continuaram os seus estudos finalizado o ensino secundário e a universidade. Criou-se assim um conjunto de pessoas cegas instruídas em Moçambique que vieram a ter um papel na reprodução dos quadros do Instituto Assis Milton, mas também na projeção das pessoas cegas na vida pública moçambicana. Refira-se, a título de exemplo, um ex-aluno do Instituto que desde 1994 tem sido eleito deputado da Assembleia da República. No entanto, devemos considerar que as pessoas cegas que tiveram oportunidade de aceder ao ensino formal são uma ínfima minoria, para tal bastará contrapor as 720 mil pessoas com deficiência visual que se supõe existir em Moçambique e a lotação do IDV (cerca de 55 alunos).

Em terceiro lugar, deve ser feita menção ao surgimento de uma organização representativa dos cegos moçambicanos. A ACAMO (Associação dos Cegos e Amblíopes de Moçambique), oficializada em 1995, emerge largamente como resultado da iniciativa de ex-alunos, quadros e alunos ligados ao IDV. Nesse sentido, a ACAMO é largamente um produto do Instituto criado por Assis Milton. Nesse sentido, o estatuto da Beira como uma espécie de capital da cegueira em Moçambique tudo deve ao Instituto que ali foi criado em 1969. Com o apoio de doadores internacionais, a ACAMO tem-se notabilizado em Moçambique no trabalho de representação e *lobby* em favor das pessoas cegas. Num quadro em que a lógica democrática e reivindicativa receia posições de contestação aberta em relação ao poder, o apoio financeiro de organizações internacionais

2 “(...) a razão metonímica, que se reivindica como a única forma de racionalidade e, por conseguinte, não se aplica a descobrir outros tipos de racionalidade ou, se o faz, fá-lo

apenas para as tornar em matéria prima” (SANTOS, 2002, p. 240).

constitui uma importante fonte de autonomia face ao Estado moçambicano.

No que refere à exploração dos significados culturais, o contacto com uma pletera de pessoas cegas em diferentes contextos geográficos de Moçambique permitiu aceder a constelações de valores onde se tornou clara uma demarcação para com as leituras da cegueira, ocidentalmente gizadas na modernidade, onde a deficiência emerge a um tempo como patologia e como signo de inapelável inferioridade. Em primeiro lugar, do contexto moçambicano ressaltou o facto de que o significado da cegueira nunca é prévio, dependendo sempre das relações sociais particulares que a causam. Para pôr isto em termos sonantes, ainda que excessivos, podíamos dizer que em Moçambique não há cegueira sem feitiço.

De facto, conforme pude verificar numa panóplia de linhas de inquirição, a presença da feitiçaria na sociedade moçambicana é incontornável. Mesmo que uma pessoa cega pertença a uma classe média, urbana e escolarizada, nas interpretações pessoais ou familiares da cegueira está sempre presente a intervenção dos espíritos. A deficiência, como outros eventos marcantes, é sempre entendida a partir das relações sociais, numa semiologia em que a feitiçaria é o agente operativo que liga a realidade social ao dado físico da cegueira. Assim, o significado da deficiência, ligado à sua causalidade diversa, não é separável da dinâmica social que lhe deu origem (e aqui falo de uma dinâmica social em que entram vivos e mortos, também eles parte do corpo social). A cegueira pode ter sido o produto de um familiar invejoso que invocou espíritos malfazejos, pode ter sido o resultado da perda de protecção dos espíritos dos ancestrais, em resultado, por exemplo, de um incumprimento ritual, pode ter sido a vingança de alguém que morreu e que tem capacidade para intervir no mundo dos vivos, etc. Nesta ideia de que o significado da cegueira depende da intervenção dos espíritos encontramos um facto epistemológico portentoso: o significado dos corpos nunca está fechado nas fronteiras da pele, mas depende das relações sociais que lhes dão sentido. Isto serve tanto para perceber o lugar que os espíritos ocupam na explicação do mal físico como para descodificar o modo como ocidentalmente as diferenças corporais são carregadas de sentido social, apesar da neutralidade alegada pelo discurso científico biomédico.

Tendo por horizonte histórico a relação colonial e a realidade contemporânea, um mundo de porosidades, bem como a frequente celebração da ocidentalização do mundo, é interessante perceber a persistência pós-colonial de esquemas de entendimento, não obstante as ambições epistemicidas da modernidade ocidental. Nessa ontologia cultural híbrida – como todas, mas mais exuberantemente híbrida pelos mundos postos em contacto pelo encontro colonial – permanece a incontornável na presença da feitiçaria e dos espíritos na vida social. Do mesmo modo, permanece inamovível a centralidade que a medicina tradicional e os curandeiros assumem no processo de cura e de definição da origem da cegueira. Lado a lado com a medicina convencional, o recurso à medicina tradicional mostra ser uma estratégia primordial ou complementar por onde se busca, não apenas a reversão do mal físico, mas também uma descodificação social dos seus causadores. Exemplo desta hibridação, é o facto das explicações biomédicas quase nunca se mostrarem excludentes com as explicações provindas da gramática tradicional; por exemplo, era comum alguém contar-me que tinha ficado cego, por exemplo, devido a um “sarampo de feitiço”.

Em segundo lugar, no contraponto com a realidade portuguesa, vale a pena apreciar alguns elementos presentes no meio rural moçambicano. Na verdade, o meio rural confere uma imagem de franca integração social para as pessoas cegas, mesmo quando essa integração implica a partilha das condições de precariedade e do limiar da sobrevivência. As pessoas cegas não surgem associadas a valores prévios. Num contexto onde as formas de participação económica não estão estandardizadas para os “corpos normais”, as suas possibilidades sociais vão depender muito da sua capacidade para se envolverem nas atividades produtivas. Num ambiente mais vocacionado para ser recetivo da pessoa cega como igual do que pró-ativo na atenção à sua diferença, a realização pessoal e social da pessoa cega depende muito da sua participação na inserção de uma atividade que lhe permita prover sustento e casar. Portanto, o prestígio na comunidade depende muito de sortilégios, de acasos ou da desenvoltura pessoal que a levem a envolver-se numa atividade que garanta o sustento (conheci e ouvi falar de imensos casos de pessoas cegas que são camponeses, reputados caçadores, pescadores, artesões com elevado prestígio nas suas comunidades). Surge, pois, como decisivo, o facto da

pessoa cega ter tido o ensejo de aprender sozinha, de deter uma competência que manteve após cegar, ou a circunstância de ter sido ensinada na execução de alguma atividade produtiva relevante.

Por outro lado, mesmo quando a pessoa cega não desenvolveu a autonomia de trabalhar a sua machamba ou a capacidade de fazer cestaria, de caçar ou pescar, etc., existem lógicas solidárias que as integram como elemento produtivo conferindo-lhes um mínimo de sustento. Por exemplo, é frequente que a pessoa cega fique encarregue de pilar o milho que outrem recolheu, ficando, depois, com parte desse milho para si. Para que se perceba, no meio rural não existe a figura do mendigo. Portanto, quer o modo de participação na vida económica – pelo modo como estão ausentes lógicas normativas que na modernidade ocidental colocaram os corpos deficientes fora da linha de produção – quer as formas de solidariedade em que as relações sociais de proximidade engendram formas de sustento e inclusão, convidam a uma reflexão comparativa sobre o modo como nas sociedades ocidentais a pessoa cega é marcada com a inferioridade medicalizada do corpo patológico e com valores históricos profundamente incapacitantes (MARTINS, 2006). Preconceitos que José Saramago tão bem ecoa no seu *Ensaio Sobre a Cegueira* pela voz de uma das suas personagens: “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (SARAMAGO, 1995, p. 204).

4. Estetizando a Ciência

Bruno Latour compara a ciência e a arte para concluir que nos propósitos finais da actividade científica e artística – a verdade e a beleza, respetivamente – há maior facilidade em se perceber a beleza como algo de construído do que a verdade. Seguindo a leitura de Latour, quando a história da arte recapitula as contingências de um determinado quadro o valor da pintura é potenciado pelo conhecimento do seu itinerário, pelo processo da sua construção. No entanto, quando os estudos da ciência iluminam as circunstâncias sociais, pessoais, bem como as contingências que marcam a produção de factos

científicos, é como se essa verdade diminuísse em valor. Apropriando Latour, diria que estetização da ciência se produz, portanto, pela descrição contingências pessoais, sociais e políticas pelas quais se obtêm asserções que aspiram à validade. O itinerário pessoal do investigador numa realidade pós-colonial que desconhecia é uma das “estéticas” que creio ser importante trazer a este texto.

O desafio colocado pelo desejo de realizar uma etnografia de 3 meses em Moçambique tornou-se mais pressuroso quando, após me inteirar da ACAMO (Associação de Cegos e Amblíopes de Moçambique), organização que imaginei ser o pivot da minha pesquisa, como de facto foi, percebi que teria que me sediar na Beira e não em Maputo, como havia pressuposto por defeito. Acontece que na Beira, ao contrário de Maputo, não tinha quaisquer conhecimentos pessoais. Contactei a ACAMO, mostraram-se receptivos ao meu trabalho e prometeram-me apoio na busca de alojamento e na logística que me permitisse contactar pessoas cegas nos diversos pontos do país.

Antes de rumar à cidade da Beira parei alguns dias em Maputo, um pequeno compasso temporal que cumpri entre o avião que partiu de Lisboa e o que haveria de aterrar na Beira. O curto tempo que passei em Maputo serviu para um mínimo de ambientação com algumas dinâmicas de que viriam a constituir-se como parte dos meus rituais quotidianos nos meses seguintes: os chapas, as compras nos mercados informais, o calor, os cartões “giro”, o shoprite, etc.

Uma vez na Beira, acabei por ficar a residir exatamente no Instituto de Deficientes Visuais da Beira juntamente com os restantes alunos que lá viviam. O meu trabalho assumiu assim dois momentos: um centrado no Instituto e na relação que ali pude estabelecer, entre professores, alunos e funcionários, com pessoas cegas de todo o país; e outro, articulado com a ACAMO, que tanto me permitiu conhecer a organização e as pessoas que a dirigem como me concedeu a possibilidade de viajar pelo país ao encontro de pessoas cegas nos seus diversos contextos de vivência.

Para um investigador que deseja apreender o quadro das experiências e representações das pessoas cegas em Moçambique, coabitar com mais de 60 pessoas cegas vindas de todos os cantos do país constitui um ponto de partida que corteja o paraíso etnográfico, se o há.

Se por razões óbvias eu procurava a toda a hora conhecer elementos das vidas com que ali me cruzava,

da história do IDV, das realidades sociais de Moçambique, das particularidades das províncias e locais de origem, das pertenças etnolinguísticas, o mesmo de se deu em sentido inverso. A minha presença e a disponibilidade permitida pela prolongada coresidência, acabou por se revelar uma oportunidade para mil perguntas e curiosidades: sobe a minha vida, sobre a antropologia, sobre Portugal, sobre a realidade dos cegos portugueses, sobre os países que conhecia Europa fora, etc.

O quadro de troca estabelecido com interlocutores no terreno foi assim sendo incentivado e permeado por essa relação de relativo fascínio em relação a Portugal. Nesse contexto, a minha identificação como proveniente de Portugal identificava-me por omissão como “branco”. Embora raras vezes a questão fosse explicitada – à exceção de quando foi trazida à liça pelo despudor das crianças do IDV – ante um quadro social composto por pessoas cegas, a minha identificação ao branco presumia-se sem nuances ou ambiguidades. Falo de nuances exatamente porque o meu aspecto fenotípico – recapitulando encontros coloniais entre os meus ancestrais próximos com origens divididas entre Cabo Verde, Guiné-Bissau e Portugal, onde nasci – corresponde ao que na lógica classificatória racial se designa por mulato.

Mas, como dizia, perante as crianças do Instituto, a tipificação racial que de mim era feita suscitou algumas conversas. Era habitual que as crianças me chamassem “muzungo”, meio em brincadeira (“o titio Bruno é muzungo!”), sendo que muzungo designa, no uso comum, tanto branco como patrão³. Aproveitando o ensejo eu costumava explicar que, apesar de português, também era meio “kafir”⁴ (termo que ali era usado para designar negro, e com o qual, jocosamente, as crianças se autoidentificavam por contraponto aos muzungos). No entanto, para aquelas crianças cegas as minhas veleidades a invocar a minha “herança kafir” nunca tinham por onde. Segundo me explicavam, para eles eu continuava a ser um “muzungo” porque a minha pronúncia do português me identificava enquanto tal, e porque ao passarem a mão meu pelo meu cabelo sentenciavam que ele não era suficientemente crespo para ser de um cabelo de kafir.

Um diálogo revelador de como as prerrogativas de privilégio dos “brancos” estão enraizadas no senso comum, numa finíssima ironia pós-colonial, aconteceu quando falava amenamente com João⁵, um aluno do IDV, então com 6 anos. Estávamos no dia anterior às comemorações do Dia da Bengala Branca” e, antecipando os frangos oferecidos pela esposa do governador da Beira para o respasto do dia seguinte, o João anunciou-me: “Amanhã vamos comer muito bem e o titio Bruno ainda vai comer melhor”. Surpreendido com a destrinça, quer porque comia sempre a mesma comida dos demais alunos, quer porque até me era habitual sentar às refeições na exata mesa do João, questionei-o. Respondeu-me: “Ah, é que o titio Bruno é branco e os brancos comem sempre melhor”.

Evoco ainda uma outra situação pelo que tem de emblemática do poder dos discursos na apreensão da realidade. Estávamos nós na cantina do IDV a almoçar e Lúcia, uma rapariga proveniente de Cabo-Delgado (de língua materna Emakhuwa), então com treze anos, explicava porque gostava de se sentar perto de mim. Entre as razões, lá foi dizendo que eu era bonito por ser muzungo (branco) ao passo que os kafiris (negros), esses são feios. O racismo internalizado de Lúcia, que assim se diminuía em favor do regime de valor legado pelo dispositivo de dominação colonial, revela bem como o discurso colonial instiga ao processo de auto-demonização do negro celebradamente abordado por Frantz Fanon (1967).

A asserção de Lúcia sobre a beleza do branco constitui um momento particularmente precioso na asserção próxima de um nominalismo onde “os discursos produzem os objectos de que falam” (FOUCAULT, 1969, p. 67). Lúcia cegou com 5 anos devido a sarampo. A elegia da beleza do branco, ou da minha, a quem jamais viu, emerge, pois, como uma exuberante expressão de como as relações de poder permeiam as sentenças estéticas dos sentidos. Na verdade, a enunciação de Lúcia coloca-nos perante o paroxismo de um juízo estético, depreciativo do “eu”, onde a ausência da visão não deixa de sublinhar a exuberância da fortificação engendrada ao nível dos valores hegemónicos.

As histórias de que aqui dou conta são expressivas de como as prerrogativas de poder da sociedade colonial, profundamente racista, seguem permeando os discursos e a subjectividade na sociedade pós-colonial. Ilustram também algumas das perversidades instituídas por uma relação viciosa entre um passado colonial, onde estritas hierarquias de privilégio foram codificadas superioridade racial, e um presente marcado pela perpetuação das assimetrias de poder entre o Norte e o Sul.

5. Sentido Sul

Uma teoria crítica engajada com o pensamento pós-colonial recolhe centralidade na abordagem à realidade moçambicana em quatro dimensões fundamentais. Em primeiro lugar, porque, longe um olhar arrogante, sustentado nas conquistas civilizacionais do Ocidente, ou da tentativa de mapeamento de uma realidade exótica, a etnografia que me propus a realizar em Moçambique investe-se numa valorização de outras experiências e epistemologias. Recorrendo ao idioma pelo qual Johanes Fabian versou as relações entre etnocentrismo e imperialismo na crítica a antropologia em *Time and the Other* (1983), as comparações sincrónicas são aquilo que se apõe à “negação da coevidade”: o processo pelo qual as sociedades tradicionalmente estudadas pela antropologia tirado do tempo presente e remetido a um passado primitivo, imemorial. Quer porque a evidência copresença etnográfica tornasse insustentável a manutenção desse paradoxo fundador, quer porque a crítica ao imperialismo e às suas traves metodológicas viesse a ganhar justo lugar, o momento que aqui celebro no des-familiarização das concepções ocidentais de deficiência, é, pois, o da aceitação da coevidade. Numa outra perspetiva, a crítica pós-colonial mostra-se pertinente para um enquadramento da etnografia moçambicana na leitura das desigualdades económicas que apartam o Norte do Sul. Nesta vertente ganha saliência a dupla constatação: existe um Sul em termos da distribuição da riqueza no mundo; esse Sul é ainda hoje definido e calcado, grosso modo, pelas lógicas de poder que dividiram o mundo entre metrópoles e colónias. Esta dimensão mostra-se frutuosa, primeiro,

para entender o abismo socioeconómico que separa a realidade portuguesa da moçambicana, mas repercute-se igualmente quando, em termos mais estritamente ligados ao tema de trabalho, consideramos a distribuição de deficiências evitáveis no mundo.

Em terceiro lugar, uma leitura pós-colonial instiga-nos a perceber em que medida as formas de desestruturação social que lavraram após as independências são ainda largamente produto das relações coloniais. Falamos de eventos com dramáticas consequências sobre a população e, dentro desta, sobre sectores vulneráveis como o constituído pelas muitas pessoas cegas que assim se viram privadas das lógicas de sociabilidade que as integravam. O modo como a guerra de desestabilização foi alimentada durante 16 anos pelas potências coloniais, primeiro da Rodésia e depois da África do Sul, ilustra de modo enfático o quanto os itinerários das pessoas cegas se ligam ao continuado latejar do legado colonial.

Finalmente, numa quarta dimensão, o movimento etnográfico e epistemológico de encontro à realidade moçambicana entronca-se com a perspectiva pós-colonial para uma desconstrução do imaginário mitológico antropológico da viagem original. Ao falarmos em Portugal e em Moçambique, portos da Europa ocidental e da África austral, não falamos, como é bom de supor, de dois mundos apartados que são postos em contacto pela análise comparativa a que me proponho. Dado trivial que, no entanto, merece ser tematizado. Portugal e Moçambique partilham uma relação histórica que teve o colonialismo como mais portentosa “tecnologia de proximidade”. Importante como é considerarmos em que medida os racismos estão vinculados a diferentes projetos políticos e a diferentes processos de dominação colonial, cabe reconhecer o papel crucial da dominação colonial europeia iniciada com a expansão ultramarina no século XV nas hierarquias do humano que marcam o presente. A expansão oceânica europeia dos povos ibéricos, iniciada já no século XV nas incursões de Portugal no Norte de África, viria a exercer o seu indelével impacto no mundo com a chegada de Cristóvão Colombo às Américas e de Vasco da Gama à Índia. Como afirma Bethencourt, este processo levaria a deslocação do centro da cartografia de Jerusalém para a Europa e à constituição de “um corpo coerente de ideias e de práticas associadas à hierarquia dos povos de diferentes continentes” (2013: 25). Elementos como os mapas transcontinentais

3 Um tal uso desta palavra remonta à ocupação colonial do vale do Zambeze: “Quase todos esses estados, os quais se estendiam pelo vale do Zambeze, do zumbo ao Índico, foram fundados por indivíduos que ali apareciam a comerciar marfim ou

escravos e que eram conhecidos por Muzungos (como se dizia em toda a Zambézia), incluindo europeus, goeses e seus descendentes de casamentos com africanas (SERRA, 2000).

4 Kafir é uma palavra árabe que em termos gerais se refere aos não islâmicos. Era um termo usado pelos comerciantes árabes do Índico para designar os negros não crentes em Alá. Esta palavra seria apropriada pela colonização portuguesa, que

frequentemente designava de kafres os africanos negros.

5 Nome fictício. Neste texto nome verdadeiro dos intervenientes será substituído por um nome fictício.

dos impérios, os números do tráfico transatlântico de escravizados⁶, a escala genocídio indígena nas américas, ou a cronologia das guerras coloniais dão testemunho de como o colonialismo europeu definiram a face do mundo em que vivemos.

Portanto, falar de pós-colonialismo é também sublinhar o denso vínculo entre Portugal e Moçambique, duas realidades sociais e políticas que, não obstante a distância geográfica que as separa, são historicamente íntimas; uma intimidade que como muitas outras formas de intimidade foi sustentada por uma relação assimétrica de poder. O meu projecto comparativo, ainda que dirigido para uma discussão em que a dominação colonial não é o foco privilegiado, constitui-se, pois, como uma relação cujas condições de possibilidade são exuberantemente determinadas pelo quadro pós-colonial. Partindo de um tema excêntrico do ponto de vista da reflexão pós-colonial, defendo que a atenção das relações de poder que a um tempo vigiam os contornos da viagem etnográfica e das histórias de vida dos sujeitos em que a pesquisa se debruça, de modo algum depende de uma questão temática. Trata-se, sim, primeiro, de um imperativo epistemológico de validação de saberes dando-lhes densidade contextual: histórica, económica, cultural e política. Em segundo lugar, trata-se de um imperativo ético-político, informado, afinal, pela história colonial, onde, como sabemos, o silêncio socio-antropológico sobre as relações de poder foi demasiadas vezes cúmplice dos dispositivos coloniais de opressão e silenciamento.

6. Experiência incorporada e Resistências situadas

Recolhendo as narrativas pessoais que em Portugal e Moçambique se urdiram pela questão comum da cegueira, o enredo da experiência confronta-nos, num e noutro caso, com aquilo a que poderíamos chamar de histórias de resistência. Essas resistências assumem duas dimensões que não sendo (de todo) estanques, poderão ser analiticamente apartadas.

Em primeiro lugar, uma resistência fenomenológica. Esta acontece contra a alteração no *modus videndi* na passagem de uma experiência permeada pela visão para a cegueira, nos casos da perda de visão. Mas esta resistência, diferentemente vivida e materializada, estará presente praticamente todas as histórias de cegueira dado que, num mundo em cujos códigos, mapas e “livros de instruções” dominam os referentes visuais, a pessoa cega tem que se debater com edificações e legados que são tendencialmente estrangeiros ao seu modo de ser no mundo.

Em segundo lugar, uma resistência sociocultural. Esta resistência prende-se com a ideia de que a experiência das pessoas cegas e os seus percursos de vida têm algo de contranarrativa na medida em que, mais ou menos militantemente, são expressões vividas de uma evasão, confronto ou negociação em relação às apreensões culturais que, num e noutro lugar, constituem a cegueira como experiência minoritária. Em causa está a afirmação da voz e das subjetividades das pessoas cegas, seja em relação a “narrativa da tragédia pessoal” que no Ocidente se alojou na ideia moderna de deficiência, seja em relação às heurísticas que pensam a pessoa cega como materialização de conflitos sócio espirituais.

Assim, a partir da férrea classificação normativa de deficiência, pudemos ver como no contexto Ocidental as experiências das pessoas cegas se debatem com a gramática da tragédia pessoal e, por conseguinte, com os estigmas que conotam a cegueira ora com a incapacidade, ora com a tragédia. Este embate comporta uma resignificação identitária da cegueira, que recusa a noção de tragédia e que comporta uma afirmação contra-hegemónica de capacidades.

Em Moçambique, a resistência de que as histórias de cegueira dão conta erege-se contra um outro tipo de construções hegemónicas que, em larga medida, situam as pessoas cegas noutro paradigma epistémico. Referimo-nos claro, a uma leitura etiológica, dominante em Moçambique, que entende a cegueira como produto de dinâmicas sócio-espirituais; nessa medida, como outros infortúnios ou maleitas, a cegueira é tida enquanto epifenómeno de conflitos e tensões no mundo social, de que os espíritos são parte. Enquanto produto

de diferentes quadros epistémicos, o significado da cegueira liga-se a uma etiologia cultural. O significado da cegueira que domina no Ocidente é totalizante e, herdeiro de uma longa tradição simbólica cujos ecos permanecem connosco, é fundamentalmente definido pelo modo como a modernidade e os seus referentes de normalidade criaram a deficiência enquanto categoria natural, e criaram a pessoa com deficiência, enquanto alvo de procedimentos reabilitacionais e “beneficiária” do conhecimento especializado dos profissionais. A etiologia cultura da cegueira em Moçambique, não é totalizante porque não define a cegueira com um significado estável. Ao invés, a ter como leitura dominante as causas sócio-espirituais na origem de cada cegueira, produz perspetivas abertas no sentido em que em: 1) a origem não define culturalmente as implicações da cegueira; 2) cada cegueira tem a sua origem social ligada a um feitiço particular e essa origem não é necessariamente um dado cultural público; 3) o significado da cegueira é mais permeável a narrativas contemporâneas, sejam as histórias pessoais da cegueira, sejam as estruturas que ancoram a cegueira e suas implicações a arquipélagos de sentido recentemente sedimentados.

Conclusão: Para além do visualismo moderno

Há muito que a hegemonia da visão se encontra já presente nas raízes do pensamento ocidental, quer no contexto grego – na consagrada relação entre ver e conhecer, e na afirmação do ato de ver a luz do sol enquanto expressão suprema da ideia de estar vivo –, quer na matriz judaico-cristã, na operacionalidade da dicotomia entre trevas e luz. Não obstante a reconhecida ancestralidade deste privilégio visual, é possível afirmar que o período moderno tem sido dominado pelo sentido da visão de um modo que o claramente demarca dos períodos precedentes. Basta pensar que na Grécia antiga, apesar da hegemonia que a visão gozava, vivíamos ainda num tempo em que a comunicação e a transmissão de conhecimento assentavam fortemente na oralidade, facto que permitia às pessoas cegas uma ativa participação na vida intelectual e política. De facto, embora a importância da escrita tenha sido crescente, a transmissão cultural

no contexto grego tinha um predomínio da palavra dita, como o atesta o facto de não se conhecer nenhum escrito de Sócrates, considerado um dos grandes filósofos da história ocidental. Não surpreende assim que Aristóteles, não obstante a primordialidade que sempre conferiu à visão, tenha defendido a audição como o mais importante sentido no que respeito ao desenvolvimento do intelecto, apreciação que funda no filósofo a convicção de que as pessoas cegas não seriam inferiores em inteligência às que veem.

Lucien Febvre (1970) produz uma análise curiosa de que como o século XVI ainda dá conta de uma valorização mais equilibrada dos sentidos. Nesse tempo ainda não era notório um resolutivo privilégio da visão, havendo uma forte sensibilidade para toda uma plethora de “sons, ruídos, vozes, prazer auditivo” (Ibidem, p. 473). Lucien Febvre nota, por exemplo, como os jardins eram mais valorizados pelos aromas que emanavam do que pela estética que ofereciam ao olhar. No mesmo sentido, Constance Classen (1993) lembra como as rosas em todo o período medieval eram tratadas pelos floristas com o fim de se obter o odor desejado e só mais tarde passariam a ser tratadas e cultivadas em função dos imperativos da sua aparência visual. Lucien Febvre sublinha ainda em que medida os escritores e os “homens de ciência” do século XVI tinham uma relação com o mundo que ainda não era marcada por um estreitamento visualista. Na poesia desse século, Febvre encontra um interessante indicador de algo próximo a uma ecologia de sentidos: as descrições encontravam-se desconcertantemente baseadas em odores, sabores e sons. Como ele diz: “Com o ouvido e cheiro apurados, os homens desse tempo tinham, sem dúvida alguma, o olhar penetrante. Mas não tinham posto de lado ainda os outros sentidos” (FEBVRE, 1970, p. 482).

Nesta leitura, e como o faz notar Constance Classen (1993:27), o Iluminismo enquanto iluminação toma o sentido quase literal enquanto afirmação da importância que a visão adquiriu com a emergência do paradigma moderno: o emergir de uma inaudita luz na consagração da visão como forma dominante de acesso ao mundo das palavras e das coisas. A modernidade, através do visualismo e da medicalização da vida das pessoas com deficiência, reinventou a exclusão social das pessoas cegas e de baixa visão. Esta asserção deve fundar a urgência de uma perspetiva contra-hegemónica da modernidade acerca da cegueira, uma perspetiva que

6 Até 1866, 12,5 milhões de africanos e africanas terão sido transportados para o continente americano no comércio transatlântico de escravizados. Para uma análise do banco de dados do tráfico transatlântico de escravizados, consultar <http://www.slavevoyages.org/>.

seja fundada nas vozes das pessoas cegas, uma perspectiva que reconheça o seu enciclopedismo em relação a tudo que se prende com a experiência da não visão. As pessoas cegas, conhecendo e habitando o mundo ancoradas numa ecologia de sentidos, sofrendo de modo desproporcionado a discriminação e exclusão social, carregam uma cumulada sabedoria acerca de extensos mundos que permanecem longe das luzes de uma certa modernidade.

Referências Bibliográficas

- Atuahene, Bernadette (2016), “Dignity Takings and Dignity Restoration: Creating a New Theoretical Framework for Understanding Involuntary Property Loss and the Remedies Required”, *Law & Social Inquiry*, 41(4), 796-823.
- Bethencourt, Francisco (2015), Racismos: Das Cruzadas ao século XX. Lisboa: Temas e Debates.
- Borges, Jorge Luis (1998a), “Sete Noites”, In _____, *Obras Completas de Jorge Luis Borges 1975-198 vol. III*. Lisboa: Teorema.
- Borges, Jorge Luis (1998b), “Outras Inquirições”, In _____, *Obras Completas de Jorge Luis Borges 1952-1972 vol. II*. Lisboa: Teorema.
- Casal, Adolfo Yañez (1996), *Antropologia e Desenvolvimento: as Aldeias Comuns de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical.
- Coelho, João Borges. “Estado, Comunidades e Calamidades no Moçambique Rural”, In Boaventura de Sousa Santos e Teresa Cruz e Silva (orgs.), *Moçambique e a Reinvenção da Emancipação Social*. Maputo: Centro de Formação Jurídica e Judiciária, 2004.
- Couto, Mía (1989), “Nas águas do tempo”, In _____, *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.
- Dipesh Chakrabarty (2000), *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Fabian, Johannes (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Fanon, Frantz (1967), *Black Skin, White Masks*, Charles Lam Markmann, Nova Iorque: Grove Press.
- Foucault, Michel (1969), *L'arqueologie du Savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1998), *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Geertz, Clifford (1993), *The Interpretation of Cultures*. Londres: Fontana Press.
- Lukes, Steven (1973) *Individualism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Marcus, George E. e Michael M. J. Fischer (1999), *Anthropology as Cultural Critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martins, Bruno Sena (2006), *E se eu fosse cego: narrativas silenciadas da deficiência*. Porto: Afrontamento.
- Mbembe, Achille (2014), *Critica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- Oliver, Michael (1990), *The politics of disablement : a sociological approach*, New York: St. Martin's Press.
- Santos, Boaventura de Sousa, “Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (63): 237-280. 2002.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Critica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência*, Porto: Afrontamento, 2000.
- Saramago, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Serra, Carlos. *História de Moçambique* (org.). Maputo: Livraria Universitária. 2000.

COMO ALGUNS DIAS DE INTERCÂMBIO PODEM AFETAR A NOSSA VIDA REFLEXÕES À POSTERIORI

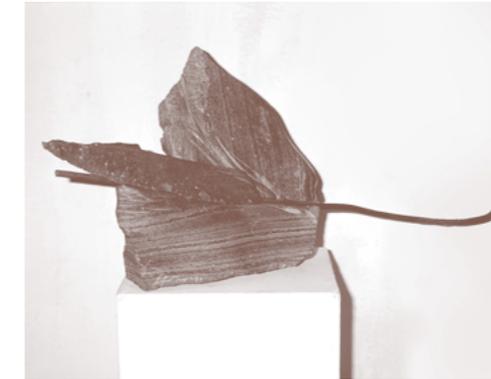
Carlos Marques

Tentando responder ao desafio de escrever algumas palavras a propósito das experiências vividas durante alguns anos nos programas de intercâmbio sociocultural que o movimento Identidades promoveu entre os países lusófonos, dispus-me a realizar um exercício de memória que reavivasse as imagens e o sentir desses dias e pudesse, de alguma forma, ilustrar a repercussão que essa atividade teve na minha forma de pensar e atuar nos anos posteriores.

Antes de tudo poderei dizer que foi uma situação muito enriquecedora e bastante envolvente, tendo-se revelado um ensaio muito significativo para o exercício da minha atividade como escultor.

Proficua, enquanto motivadora de posteriores desenvolvimentos no que respeita ao meu processo de trabalho e especial na assunção de uma expressão plástica que, só não se concretizou ainda com a força e a cadência esperada, porque outros desafios foram entretanto preenchendo também o meu quotidiano.

Saudosa pela relação simples e fraterna estabelecida com as populações, enriquecedora pelo conhecimento de algumas tradições, formas de estar, de sentir, e de operar, traduzidas num género formal bastante expressivo e num património artístico e cultural muito próprio.



1997. Flor 20x45x25cm.
Pedra de Goba e ferro.

O reconhecimento de contrastes, potenciadores inclusive de um maior conhecimento de nós próprios, nossos atos habituais, nossa vivência tranquila.

A consequente tomada de consciência para questões reais de sustentabilidade e a não existência do conceito de supérfluo, são alertas que permanecem ativos preenchendo espaços na minha memória.

As situações prementes que afetam uma grande parte dessas populações foi um ponto importante que retive, e se tornam cada vez mais presentes, quando o despertar mundial

para essa realidade, as iniciativas e soluções continuam, ainda hoje, tão distantes.

Os olhares profundos das crianças, ansiosamente alegres num fundo imaculadamente branco, observando-nos, curiosos, em sorrisos também alvos de fraternidade; as mãos secas e rugosas dos artistas locais, de visível estrutura recortada, talhando a madeira em golpes de enxó, únicos e precisos.

E o fascínio dos espaços, o envolvimento dos odores ou o vermelho das terras, presente na madeira vibrante ou na pedra dura, que manuseávamos ao sabor do acaso, com processos inventados no correr dos dias; a sensação de liberdade ou a falta de tabus ou diretrizes previamente estabelecidas, agarrando-nos muito mais ao ser orgânico,

sensível ao entorno, numa relação homem/matéria, ele próprio natureza.

Termos como sândalo, pau santo, preto e rosa ou ébano que, não sendo novidade, passaram a ser incluídos, com uma frequência justificada, no meu vocabulário; matérias que pelo seu aspeto plástico têm sido olhadas com outra importância para as opções expressivas que tenho procurado desenvolver.

Ou como a pedra de Goba, assim me indicaram a proveniência e a denominação desta matéria especial, que manuseei quando da minha estadia nos workshops de Maputo. Apresentando listagens regulares mas espaçadamente desiguais, em base púrpura, de respeitável dureza, esta pedra exerceu em mim um grande fascínio, perdido agora na inquietude da memória com uma mágica presença e uma imensa saudade. Provavelmente efeitos relacionados com a enigmática existência do meteorito de Hoba (do mesmo nome ou pronúncia para alguns) na não muito distante Namíbia.

A eleição do talhe da madeira como processo prevalente, de persistência essencial, tem sido elemento importante. A ação da mão sempre foi um fator presente no meu trabalho, mas esta consciência ou gosto pelo que se assume como artesanal, e o ónus da sua ancestralidade, apenas parece ter sido revelado após estas experiências, principalmente em terras de África.



2019. Natureza Adormecida. 90X35X20cm.
Madeiras, cascas de árvore e galhos

O maior interesse pela reciclagem, aproveitamento de matéria ou formas e a eleição do desperdício, preocupação que tem sido real e permanente quando início ou desenvolvo o meu trabalho no atelier, vem, quero querer, na sequência direta dos contactos feitos em Moçambique e no Recife.

Não estou, com estas considerações, a afirmar que abandonei definitivamente a minha predileção por materiais considerados na linguagem da escultura como mais nobres. Reféns de uma referência cultural porventura mais erudita, continuam a marcar presença pelo menos na construção de hipóteses de pesquisa, mas a simplificação de processos e a eleição de materiais pobres, ou aqueles que designamos ou consideramos como desperdício, são cada vez mais uma preocupação latente e têm orientado, agora, o caminho da escolha.

O tempo tem sido também olhado com outro sentimento relativamente à sua constância. A permanência oficial e a sua correlação com o espaço entre o início e a conclusão, ou o que posso considerar como a viagem do processo, deixou frequentemente de ser uma sobrecarga para a angústia do ato criativo. A lentidão dos longos caminhos africanos, a vastidão do horizonte e o ritmo indolente dos espaços e das gentes, foram certamente responsáveis pela presença dessa anunciada metamorfose. O tempo é fruído quase sem responsabilidade, por muito que tenha consciência que ele, paradoxalmente, parece ter um ritmo cada vez mais rápido sendo, agora, cada vez mais curto.

Estas reflexões são feitas ao sabor da lembrança desses dias longínquos, confrontando-as com as memórias de vivências mais recentes. Ideias formadas com aquelas que vou construído com as reflexões que, como faço agora, apenas se adquirem quando se escreve sobre o trabalho que se realiza. O ritmo da oficina ou da experimentação muitas vezes não permite essa consciência tão clara e, a possibilidade desta introspeção, não deixa de ser um tónico para o conhecimento das minhas preocupações plásticas e de mim próprio.

LAVANANE

(MZENO DE CHAMBINI WA MAKHASE)

Arranjos e versão Timbila Muzimba sob direcção de Cheny Wa Gune

Lavanane mita enguissela timbila
ta makono to tsamba nguto
Timbila tissikwa ngungatwho timbila tiya
to tsamba Hissikile mzeno waku tsamba
Hitxi sikane timbila
Mina lossa vakoma

Hissikile timbila to tsamba
Moçambique makono hinanga tsaka
Timbila hambi ni Venancio anata
muwa kwathu
Ngukupfa kutsamba timbila
Timbila hambe ni venancia ana bwaka

Eduardo Mondlane nguene m'kate wa
m'thumo
Salazare wo wona txane Moçambique
muwa kwatho
Mossala kuthavhela mitxi tsula
Maputukeze wiyane mita lossa m'koma

Hombane nguthu tatinenene
motseno vanana vatxizimo
Abwakile Samora Machele madota govera
wa m'tima

Reuni-vos e vinde ouvir as timbila
deste ano, que são muito agradáveis
Estas timbila foram compostas por nós
Nelas pusemos *mzeno*¹ muito agradável
Vamos compor timbila, para cumprimentarmos
os nossos Governantes.

Foram feitas composições interessantes
Neste ano o povo moçambicano
há-de rejubilar
O próprio Venâncio² há-de até vir
Atraído pela beleza das nossas composições
de timbila

Eduardo Mondlane foi o arquiteto da unidade
nacional
Salazar o que tanto te interessa
no nosso país
Ó portugueses, já estais a fugir
Vinde cumprimentar o chefe

Falai bem alto, vós todos, pessoas
do grande Espírito
Ó Anciãos e anciãs, já chegou Samora Machel,
o governo formado por pretos

A razão que me faz enviar este tema, é porque tem uma história que nos une Moçambique (Timbila Muzima³) e Portugal (movimento intercultural Identidades). Nos nossos concertos programados pelo Identidades me lembro que antes de tocarmos o tema havia um discurso antes que dizia: “O próximo tema que vamos tocar é de autoria de grande maestro e compositor Chambini Wa Makhasa adaptado por Timbila Muzima. O tema fala da confraternização entre os dois povos depois da luta travada contra o colonialismo e o fascismo.”

1 Canção solene mais importante no movimento das timbila

2 Mestre Venâncio Mbande

1 O grupo Timbila Muzimba nasceu em 1997, a partir dos arredores da cidade de Maputo, Moçambique.

Músicos, bailarinos e bailarina juntaram as práticas performativas Chope e a música contemporânea. Os Chope são oriundos do sudoeste de Moçambique, província de Inhambane, e na sua língua chope, timbila é o plural de mbila, o instrumento musical que se pode assemelhar

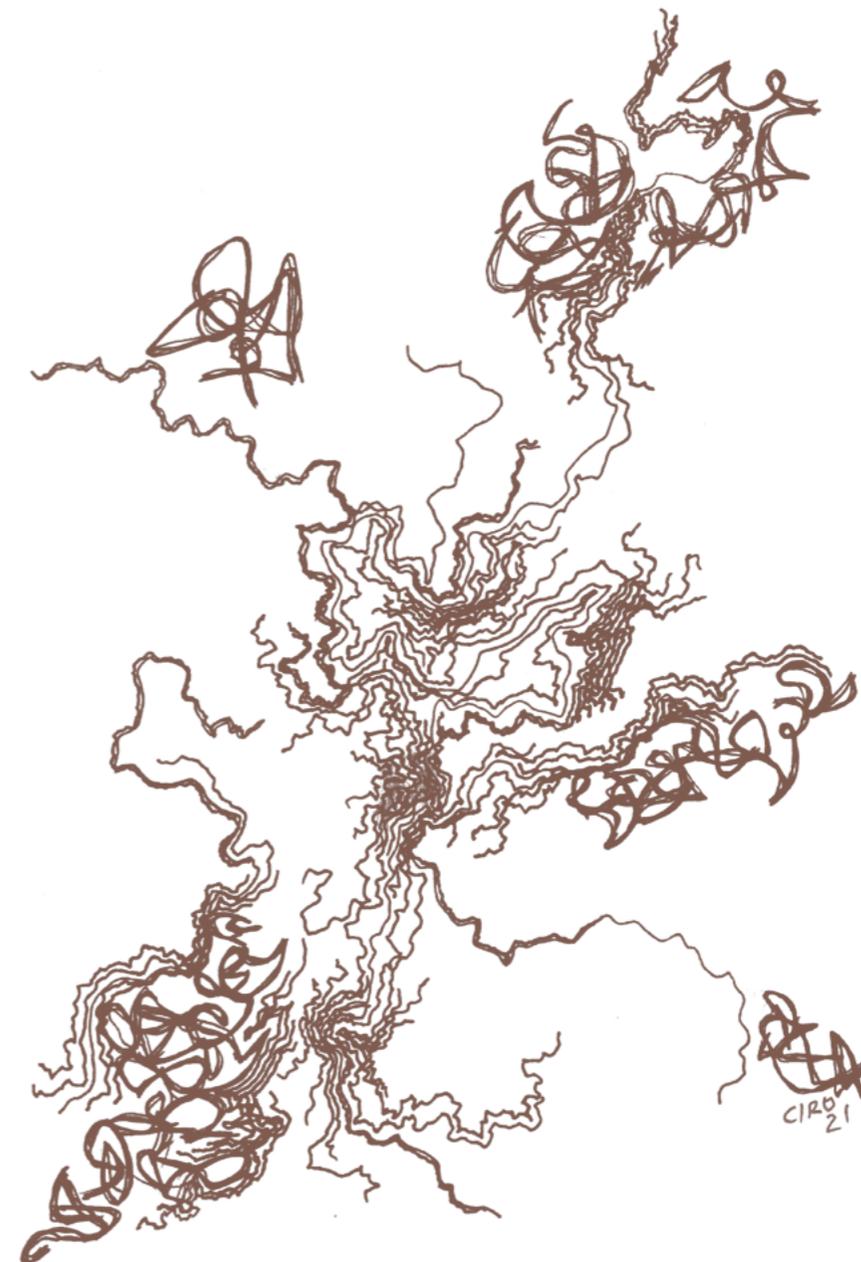
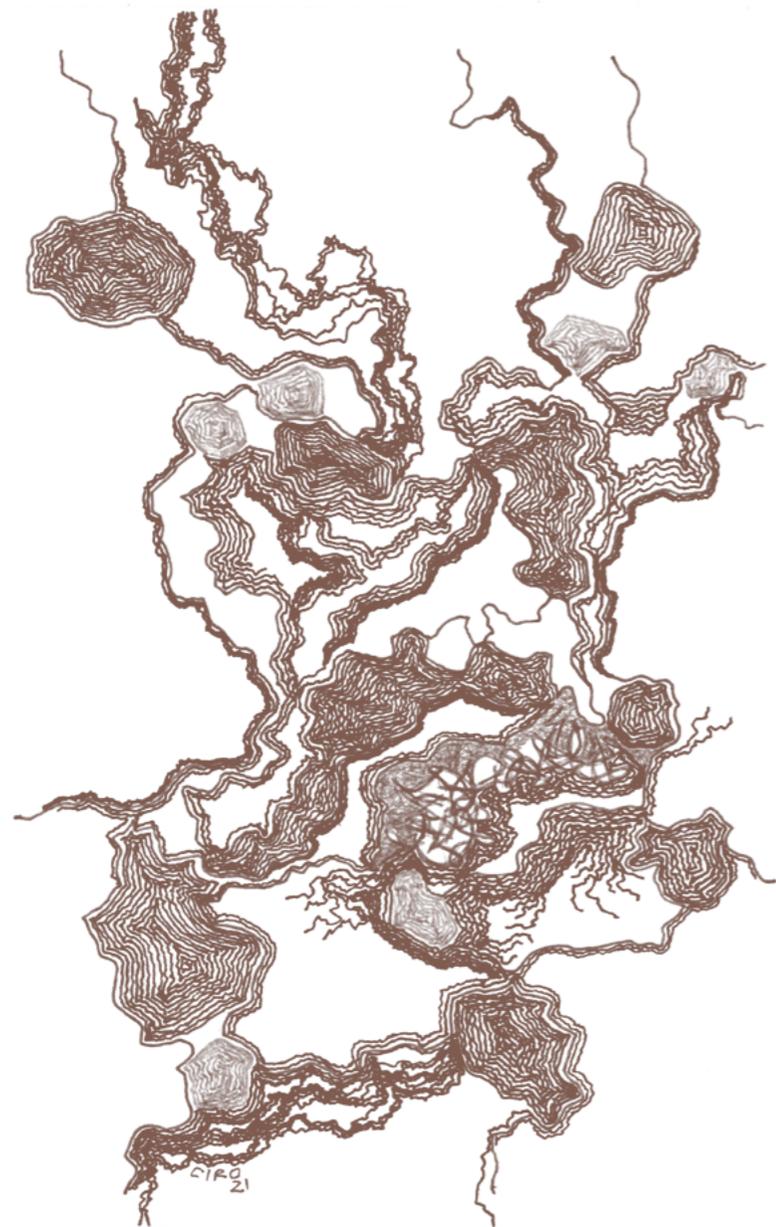
ao xilofone e muzimba, o seu corpo. Assim Timbila Muzimba dá nome à apropriação contemporânea e maputense do sistema étnico de práticas performativas chope, o ngodo, onde se integra música, movimento, coreografia, ritual, etc. Começaram as suas digressões internacionais com o

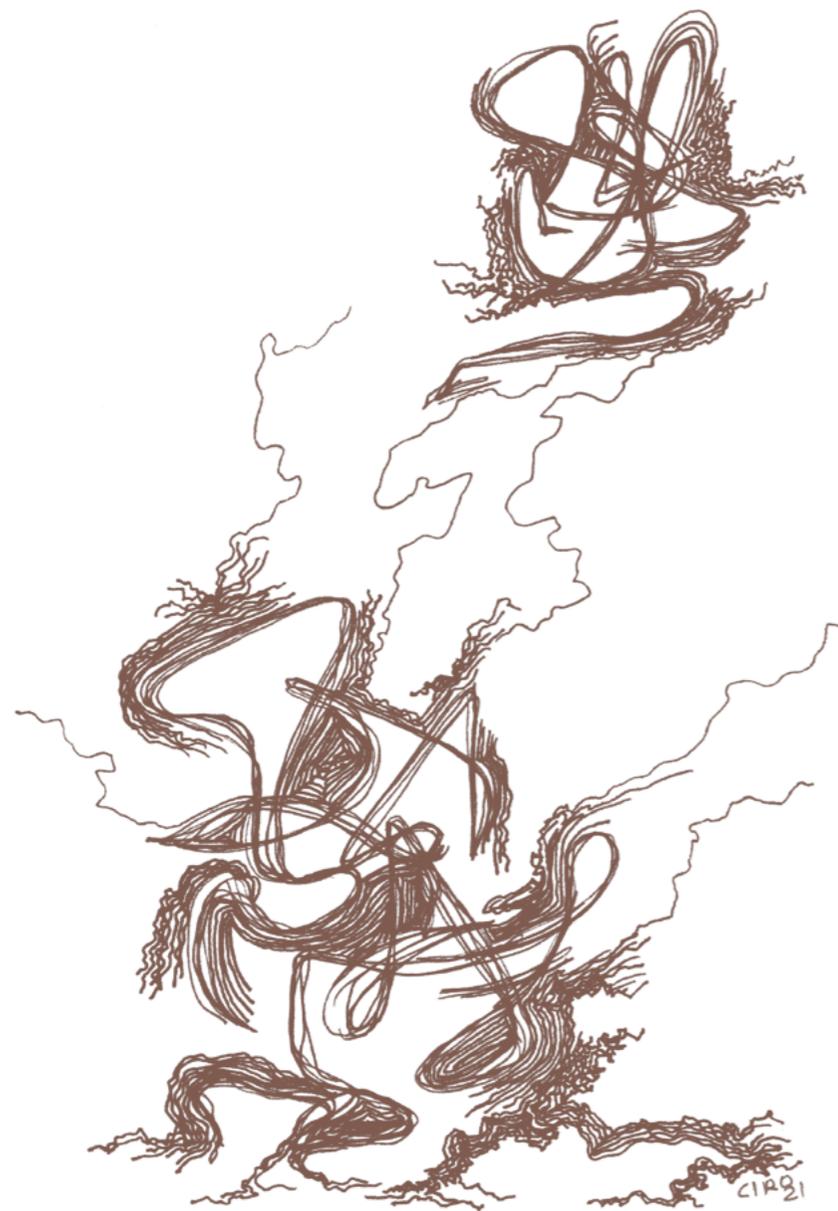
Identidades em Portugal, e enquanto orquestra de timbilas têm tocado na Bélgica, Alemanha, Noruega, Suécia, Grécia, Luxemburgo, Espanha, entre outros países do mundo.

S/TÍTULO

Ciro Pereira

Timbre da cor, linha de som que dança erótica e percorre confiante
esta água límpida, a Oriente.
Que praia é essa?
Onde estás?
Ah! confio.
Tua mão é caminho de temura, sentindo o percorrer do longo gesto para cá do Jacarandá,
sabor cálido, volátil
ao ritmo desta calma
brisa de afectos.
Há uma bússola de líquidos e sal,
que sustém a estrada de Acácias,
campo de aromas e ternos suspiros no respirar
das horas que certo se adivinham.
Agora vejo e cheiro amor e arte, véspera deste frenético passo
que marca o tom de luz, ocaso para silêncios.
Pressinto e quero, o amanhã.





VENDO-TE, VEJO-ME DE NOVO

Cristina Ferreira

As imagens viveram sempre como diz Pierre Barbosa, entre o imaginário e a realidade (BARBOSA, 1986: 9)

As fotografias não possuem a autoridade das palavras, que por vezes se lhes juntam, mas fazem-nos sentir emoções, (re)viver momentos que por vezes já não conseguimos identificar se pertencem mais à realidade ou à imaginação.

A importância de uma fotografia, em particular das fotografias do Identidades, depende da sua relevância para a coletividade que a tornou possível. Para quem está, para quem vê, a imagem resulta numa boa imagem quando é capaz de revelar tanto as coisas presentes como as coisas ausentes. Cada pessoa que fabrica imagens exprime um ponto de vista sobre o real, toma uma posição diante do mundo. Advém daqui o papel fundamental das fotografias na configuração ideológica que permeia o Identidades diretamente relacionada com a ideia do anticolonial. Parece-me, enquanto criadora e leitora de imagens, que a descolonização do olhar deveria ser uma prioridade para a fotografia, um meio com uma história que está entrelaçada com o registo do colonialismo, eugenia, policiamento racista e outros, e que ainda assim muitas vezes ignora a responsabilidade que possui na leitura que dá do mundo ao mundo. Talvez a palavra descolonização não seja a ideal, porque a encontro demasiado generalista e também porque é associada oficialmente – por uma grande parte dos países colonizadores – com um período e processo histórico benigno, mas que na verdade foi extremamente

complexo, muitas vezes de uma violência atroz, em que as regras eram mais ditadas pelos colonizadores do que pelos colonizados. Os resultados desses processos descolonizadores, continuam ainda hoje a servir mais os opressores do que os oprimidos. Ainda assim, esperamos que a fotografia se liberte dos olhares colonizadores que guarda em boa parte das suas imagens, ao desconstruir os processos de leitura de modo a contribuir para a reconfiguração dos olhares. Mas este é um processo sensível que deve evitar espelhar a própria colonização, ao constituir-se também ele como processo colonizador de uma certa leitura das imagens. Acima de tudo, a mudança tem de ser tangível e não apenas aparente, devendo começar no modo como se ensina a ver, a fazer imagens, através da Fotografia.

A história do Identidades, ao longo destes 25 anos, é plena de imagens que foram ficando enquanto registo e memória. São centenas de fotografias que caminham paralelamente à viagem que se foi desenhando nos diversos locais que o acolheram.

Quais são as vivências que contam as imagens do Identidades? Podemos olhar para cada uma delas e perguntar, qual é a história do passado desta imagem? Ou então, esta imagem fez a diferença na vida de alguém? Uma coisa é certa, cada um de nós constrói uma narrativa interior ao *entrar* na imagem. Outra coisa também é verdade, há imagens que são portas – que nos libertam, e há imagens que são muros – que nos bloqueiam as vistas e os sonhos. Nas imagens do Identidades não há muros nem limites, a não ser

aqueles que impomos a nós próprios. As imagens do Identidades tornam a história dos outros nossa, embora inevitavelmente vestida através dos nossos olhos. Despir o olhar significa criar empatia com o sujeito, ou lugar, da imagem. Significa querer saber a história e vê-la de tal modo que se torne também nossa. Ver a dor e conhecer a sua história. Mas também ver a alegria e deixar-se contagiar. *Vendo-te, vejo-me de novo.*

Embora este seja um processo ambíguo, porque nos colocamos aqui novamente como autor e autoridade. Continuamos, de certo modo, a ser o lado colonizador, porque somos nós que vemos, e os outros estão agora no centro da nossa visão ao habitar as nossas imagens. Quem habita a imagem para Roland Barthes é o “referente fotográfico” que é “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1981: 109) Talvez por isso se continue a acreditar que a máquina não mente. A metáfora da *Caixa Preta*, que Flusser descreve ao longo da sua obra *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica* (FLUSSER, 1998) detém uma credibilidade tenaz, sendo que uma fotografia é a prova inicial de que algo aconteceu e remete inevitavelmente para o passado. Mas o que é verdade? O que é mentira?

Para vermos despidos da visualidade que nos (per) segue, desde que as imagens habitam o mundo, marcada por uma sociedade maioritariamente de ascendência colonizadora, é preciso desarmar o olhar e ver o outro, mesmo que seja através de nós. Tal como refere Pierre Levy, “Não é possível separar o humano do seu ambiente material, nem dos sinais e imagens através dos quais ele dá sentido à vida e ao mundo.” (LÉVY, 2000: 22). Encontramos nas muitas imagens do Identidades profundos sinais de humanidade, materializados nos movimentos de quem dança, nas pinceladas de cor que alguém inicia na tela, nas rodas de conversa, no fogo que coze o barro, e em todos os olhares que tiveram o poder de parar a câmara fotográfica.

Mas o que são estas fotografias? São primeiro que tudo registos de algo visto e que alguém decidiu merecer

ser fotografado. De certo modo, a fotografia já determina uma mensagem sobre um dado acontecimento, ao decidir que vale a pena registá-lo para memória futura.

Mas antes das fotografias como se guardavam as memórias, das viagens, das pessoas e das histórias? Diz Berger: “O que fazia o papel da fotografia antes da invenção da câmara? A resposta esperada talvez fosse a gravura, o desenho, a pintura. Mas a resposta mais reveladora poderia ser: memória, lembrança. O que as fotografias fazem no espaço era previamente feito na reflexão.” (BERGER, 2013: 104). Ao olhar as imagens abrimos asas ao sonho. Mas, convém lembrar sempre que cada uma das fotografias é um *pedaço de real* roubado de um *continuum* temporal, cuja totalidade desconhecemos, e que se estende para fora do tempo e das margens daquela imagem. Compreendemos assim, que as imagens, especialmente as fotografias, são fragmentos de vivências nossas ou de alguém. Como afirma Berger “Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos.” (BERGER, 1987: 13). As imagens do Identidades são habitadas por muitas vidas que se expandem para além do que foi enquadrado pela câmara. É preciso ser um espectador atento para imaginar o que está para além da moldura, pois, tal como declara Rudolf Arheim, “O campo da fotografia tem uma certa extensão, mas aparecem as margens que cortam abruptamente tudo o que fica para fora desses limites.” (ARNHEIM, 1989: 24) por isso cabe-nos a nós, espectadores, estender o território da imagem até onde o nosso imaginário alcança. É nesse território além do que é visível nos limites da imagem, que encontramos maioritariamente a magia, ou talvez, que a magia da imagem nos encontra.

Podemos então considerar que a leitura que fazemos de uma fotografia é sempre em relação a algo que está para além da mesma, em direção a referências externas. Mas, voltando ao ato fotográfico, o que nos leva a isolar um determinado momento no espaço e no tempo numa imagem imóvel? Talvez seja este poder singular da paragem do tempo que dota a fotografia de singularidade dentro do universo das imagens. Ela invoca exatamente o que não está lá, como descreve Barthes, “A imagem fotográfica é plena, carregada: não há lugar vago, não se pode acrescentar-lhe nada.” (BARTHES, 1981: 126). A

fotografia guarda a quantidade certa de realidade para nos cativar no instante em que a olhamos. Sabemos que há fotografias que prendem à primeira vista, e outras que vão nascendo dentro de nós. Neste sentido Barthes acrescenta que “Uma determinada foto acontece-me, uma outra não.” (BARTHES, 1981: 3). Com efeito, após vermos uma fotografia ela vai matraqueando cá dentro e surge na cabeça quando algo nos arrebatava. Temos a cabeça cheia de imagens, mas só o tempo dirá quais as imagens que irão permanecer na nossa memória. Talvez seja como o texto da Câmara Clara onde pode ler-se que “(...) a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa.” (BARTHES, 1981: 61). É quando as imagens nos fazem pensar, passando da dimensão visual para a dimensão abstracta do pensamento que elas mexem realmente connosco, porque passam a constituir mais uma lente para ver o mundo. Há imagens que nos marcam de tal forma que influenciam as nossas opiniões e as decisões que tomamos sobre um determinado assunto, é como se fossem cicatrizes morais e ideológicas. Se vos perguntasse: Pensem na imagem que mais vos marcou até hoje? Até este dia. Porque a qualquer momento pode surgir uma outra que a suplante na intensidade. A minha eu sei qual é¹.

A propósito da vida das imagens, será que as fotografias são eternas? Serão as imagens do Identidades algo que vai ficar para sempre? Talvez as fotografias nunca morram. Mas as histórias que lhes estão associadas podem desvanecer-se. Registos de alegria, inocência, aprendizagem, esperança e amizade podem perder-se se estas fotografias não forem revisitadas com a intenção de ver e entender o que lá se passa. Por isso cabe aos coletivos, de cá e de lá, partilharem estas narrativas tornando-as visíveis para o mundo, deixando-as viajar para que se refaça a visualidade que temos incutida pela História que é contada pelos ditos mais fortes e vencedores. Porque se as fotografias ficarem quietas no lugar elas serão como afirma Susan Sontag, no seu texto *O Mundo-imagem*, uma mera forma de aprisionar a realidade. (SONTAG, 1981: 157).

As fotografias são instantâneos do real, elas por si só não narram uma história, embora existam imagens

¹ Fotografia realizada por Alice Harris (missionária), em 1904 no Congo: “Pai (Nsala) olha para a mão e o pé de sua filha de 5 anos, Boali,

cortados como uma punição por não ter cumprido a cota diária de extração de borracha no Congo em 1904. (in: <https://www.museudeimagens.com>.

mais narrativas do que outras. As narrativas podem ser feitas só com uma imagem, ou com múltiplas imagens. Para John Berger “O significado de uma imagem varia consoante o que se vê imediatamente ao lado ou imediatamente a seguir.” (BERGER, 1987: 33). Com base nesta ideia podemos questionar o que acontece às imagens do Identidades se forem vistas umas ao lado das outras. Quais as imagens que devemos juntar? As que se aproximam no tempo? As que se aproximam no espaço? Ou ainda as que se aproximam pelos conceitos e ideias que nelas transparecem? Estaremos a condicionar o olhar se as justapusermos? Será inevitável o espectador criar novas narrativas com base no parentesco semântico que estabelece entre as imagens. O cineasta Sergei Eisenstein, a propósito da montagem no cinema, disse que “Nada surpreende que uma certa conclusão se forme no espírito do espectador graças à justaposição de duas pontas de película coladas uma à outra.” (EISENSTEIN, Sergei, 1972: 127). Com base nesta premissa, podemos assumir em consciência que sempre que justapusermos imagens, iremos estar a potenciar a criação de histórias na mente do espectador. Andrew Tudor, partindo de uma ideia de Eisenstein, afirma que a “(...) força da montagem reside nisto, no incluir no processo criativo as emoções e o espírito do espectador. O espectador é obrigado a sentir a mesmíssima estrada criativa pela qual o autor seguiu ao criar a imagem” (TUDOR, Andrew, 1885: 52). Ao inserir as imagens numa espécie de roteiro visual, estamos a condicionar, ou até limitar, a leitura das mesmas. Quando não existe narrativa sequencial, o espectador não se sente tão forçado a construir mentalmente uma determinada história, o que vem possibilitar a divagação total no espaço de significação que constitui a sua imaginação. Nas palavras de Jacob Bronowski a “Imaginação significa simplesmente o hábito humano de construir imagens no espírito.” Para o autor “Os seres humanos são capazes de imaginar situações que são diferentes das que se encontram em frente aos seus olhos e podem fazê-lo porque criam e conservam na mente imagens de coisas ausentes.” (BRONOWSKI, 1983: 24). Apesar desta aparente leveza que a imaginação estabelece com a imagem, ao permitir ao pensamento vaguear sobre ela,

[br/pai-olha-para-filha-congo-1904/](https://www.museudeimagens.com),
acedido em 20.05.2021).

devemos manter-nos guardiões do nosso próprio olhar. Isto significa ativar constantemente a consciência do modo como estamos a olhar para as coisas reais e depois para as imagens dessas mesmas coisas. O que, na imagem, ativa a nossa consciência e nos mantém acordados para o mundo? Esta inquietação é explorada por George Didi-Huberman no seu livro *O que vemos, o que nos olha*, onde escreve: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (Didi-Huberman, 1998: 29). Segundo Didi-Huberman o acto de ver é composto por duas partes num paradoxo, ou melhor, num “inelutável paradoxo” (idem: 29). Mais adiante, acrescenta uma outra ideia que vem complementar a anterior, ao citar Merleau-Ponty – na sua obra *O visível e o invisível* – dizendo “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (idem: 31). Fechemos os olhos, como Merleau-Ponty propõe, seguindo o seu pensamento, para ver estas imagens que compõem o território do Identidades. Para as ver em nós através do olhar que exercemos sobre o outro. É neste lugar, de onde olhamos as imagens, com a autodeterminação do livre-arbítrio da nossa consciência – que nos permite interiorizar acontecimentos para os quais alguma imagem nos sensibilizou – que libertamos o olhar, perante um mundo saturado de imagens, e que nós continuamos a saturar. Coincidir o olhar com a consciência é antes de mais continuar a ser o depositário do próprio olhar. Ser guardião do nosso

modo de ver.

Para o espectador das imagens do Identidades, permanecer o guardião do seu próprio olhar pode significar libertar-se do olhar invasivo, normalizador e nivelador. É urgente emanciparmo-nos do olhar que tende a fazer tudo encaixar, que defende uma univocidade, uma ordem única, e que nos impõe uma visualidade validada pela História instituída durante séculos. Mas, possuir um olhar desassombrado não é um processo simples num mundo em que o olhar já é condicionado por fantasmas de imagens pré-existentes. No mesmo instante momento em que pousamos os olhos em alguma coisa já levamos na mente outras imagens, que influenciam o modo como vemos e entendemos o mundo. Isto advém do facto de a nossa relação com a imagem ser múltipla, cheia de camadas, pois nunca é só aquela imagem que estamos a ver. O que vemos é condicionado pelas muitas imagens latentes que nos habitam.

Não obstante, a imagem é antes de tudo informação. Serve, em primeiro lugar, para nós como pessoas, espectadores, interlocutores, (re)construirmos a nossa realidade, a atual e a passada. Quando somos privados de imagens estamos a ser privados de compreender parte das nossas vidas e da nossa história enquanto seres humanos. Embora as imagens sejam sempre, porque são fragmentos de passado, um testemunhar deslocado no tempo e no espaço. Mas, essa distância, não impede que as imagens nos acolham na inexplicável emoção e energia que transmitem. Sentimos isso em algumas das imagens do Identidades que se aproximam de nós com uma intimidade avassaladora. São imagens que nos recebem, são hospitaleiras pela alegria das crianças, pelos gestos de quem cria algo com as próprias mãos, ou pelas paisagens que nos convidam a caminhar. Mesmo para quem não viveu a vida que anima aquelas imagens, ao olhá-las sente-se parte da *roda*. Quando as olhamos somos cúmplices do fotógrafo que lá esteve, só que apenas nos resta a entrega – nem sempre fácil - à passividade de simplesmente ver e que privilégio é ver estas imagens. Segundo Arheim “(...) até na mais vulgar reprodução fotográfica de um simples objeto é necessário sentir a sua natureza, o que está totalmente para além de qualquer operação mecânica.” (ARNHEIM, 1989: 19). Talvez, então, seja o fotógrafo na origem da imagem o principal responsável por criar o vínculo com o espectador. É este fio invisível, espécie de interstício de uma sensibilidade intangível, que comunica connosco

antes de qualquer análise estética. Sabemos que para fazer uma consideração de natureza estética, o espectador vai desprezar, ou até anular, as suas emoções pessoais. Anula o conflito interior que acontece sempre que olhamos algo, e este conflito imagem-espetador que é o mais importante, desaparece. Depois de filtrar todo o prazer estético sobre uma imagem, pouco nos fica da relação pura e primeira, despida de noções e parâmetros ditos harmoniosos pelos cânones da arte, que acontece entre quem vê e o que é visto. Mario Perniola diz “Que a dimensão estética, habitualmente considerada a mais estranha e afastada da realidade, se tenha tornado a mais efectual, é algo que surpreende quem está habituado a pensar que saber é poder, que agir é poder: no entanto, hoje, mais do que nunca, sentir é poder. Tornou-se poder, justamente passando sob a forma do já sentido.” (PERNIOLA, 1983: 18)

As imagens do Identidades são como se fossem pegadas deixadas ao longo dos 25 anos da sua existência, são como marcas indiciais que alguém fixou no tempo para agora as podermos ver e dar a ver. É essa possibilidade de fixar um dado instante, no movimento da vida, que sacraliza uma fotografia e a conserva no nosso espírito. E é talvez a simplicidade e lucidez da sua mensagem que passa dos olhos diretamente ao coração, fazendo-nos *sentir*. A imagem fotográfica é lida de uma forma instantânea, tal como um sinal é apreendida como um todo de modo espontâneo, como quem já não lê as palavras, mas compreende o seu significado ao captá-las como imagem. Assim, podemos arriscar dizer que a imagem fotográfica é hermética no seu aspeto formal, no seu suporte e modo de transmitir a mensagem. Mas, ao mesmo tempo, dá espaço ao espectador para vaguear, para construir as suas próprias histórias, para criar um elo de ligação entre si e a imagem. Este processo decorre de um modo particular e coletivo, forte e frágil, na verdade, de um modo que talvez mais nenhuma imagem consiga fazer. Apesar desta natureza singular, dentro do universo das imagens, a fotografia é imprópria no sentido de não conseguir transmitir os cheiros dos lugares das viagens, o som dos risos, o silêncio e os ruídos da paisagem, o paladar da comida, essas coisas que não se transmitem através dela, mas apenas pela memória. Em algumas imagens do Identidades quase se ouve o mar.

O que torna algumas fotografias especiais, no sentido de nos conseguirem marcar de algum modo,

é o facto de possuírem o dom de (re)ativar memórias, que podem ser boas ou más. A nossa visão presente não se faz apenas do que é captado, no momento, pelos nossos olhos. Mas também, pelas camadas de pensamentos – alguns sob a forma de imagens – que vêm somar-se a essa visão. Pelas palavras de Mario Perniola “O objectivo da memória não consiste em fazer-nos sorver aquilo que aconteceu, transportando-nos para uma época e para momentos passados, mas consiste, precisamente ao contrário, em deixar que o passado encontre espaço e acolhimento no presente.” (PERNIOLA, 1983: 125)

O nosso interior, o nosso modo de ver, as nossas memórias, é que têm um papel determinante no modo como entendemos a imagem e na complexidade que o seu significado adquire para nós. Talvez esse seja o motivo pelo qual Barthes diz acerca da imagem: “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é a ela que nós vemos.” (BARTHES, 1981: 20), porque o que nós vemos não está na imagem, está em nós. Talvez por isso Barthes defende que para se ver bem uma foto, o melhor é erguer a cabeça ou fechar os olhos (idem: 81).

Ainda assim, antes de *vermos* de olhos fechados teremos sempre de olhar a imagem pelo menos uma vez. O nosso olhar aborda as zonas da imagem com interesse diferente, lê a imagem, e tal como quem lê um texto, pára muitas vezes, mais em alguns parágrafos do que noutros, para reflectir e compreender a estória. Mas, quando chegamos ao fim da leitura, tiramos o sentido global do texto. Assim é também com as imagens, por muito que dissequemos uma imagem - decomponhamos em partes -, com os nossos olhos e os nossos pensamentos, a imagem funciona sempre como um todo agarrado, e nesta globalidade, tem a última palavra na nossa análise. Podemos aqui estabelecer um paralelo com o pensamento de John Berger em relação à pintura onde “(...), todos os elementos podem ser vistos ao mesmo tempo. O espectador pode necessitar de tempo para examinar os elementos de uma pintura mas, no momento em que chega a uma conclusão, a simultaneidade do quadro global está presente para negar ou confirmar a sua conclusão. A pintura mantém a sua própria autoridade.” (BERGER, 1987: 30).

Às imagens do Identidades desejo simplesmente que quem as vê se demore a olhá-las, e por isso concluo com as palavras de Roland Barthes:

Se gosto de uma foto, demoro-me a contemplá-la. Que faço eu durante todo o tempo que fico ali, diante dela? Olho-a, perscruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. (BARTHES, 1981:138/139).

Referências bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf (1989), *A Arte do Cinema*, Ed. 70, Lisboa.
- BARBOSA, Pierre (1986), *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*; Ed. L'Harmattan, Paris.
- BARTHES, Roland (1981), *Câmara Clara*; Ed. 70, Lisboa.
- BAZIN, André (1992), *O Que é o Cinema*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa.
- BERGER, John (2013), *Para entender uma fotografia*, EDITORA SCHWARCZ S.A., Rio de Janeiro. (e-pub)
- _____ (1987), *Modos de ver*, Ed. 70, Lisboa.
- BRONOWSKI, Jacob (1983), *Arte e Conhecimento, ver, imaginar, criar*, Ed. 70, Lisboa.
- DIDI-HUBERMAN, George (1998), *O que vemos, o que nos olha*, Editora 34, São Paulo.
- EISENSTEIN, Sergei (1972), *Reflexões de um Cineasta*, Ed. Arcádia, Lisboa.
- FLUSSER, Vilém (1998), *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio de Água.
- LÉVY, Pierre (2000), *Cibercultura*; Ed. Instituto Piaget, Lisboa.
- PERNIOLA, Mario (1983), *Do Sentir*; Lisboa, Ed. Presença.
- SONTAG, Susan (1981), *Ensaio sobre a Fotografia*, Ed. Arbor Limitada.
- TUDOR, Andrew (1985), *Teorias do Cinema*, Ed. 70, Lisboa.

SEJAMOS NAVEGANTES, ENTRE TANTOS, MAR...ES!!!!!!!

Delma J. Silva



Do Recife banhada de mar, cercada por rios, pontes, altos e córregos, escrevo. Do Recife de João Cabral de Melo Neto e sua *Educação pela Pedra*, do Recife de Clarice Lispector e sua escrita radicalmente existencial, da *Paixão Segundo GH*, da *Felicidade Clandestina* de misterioso Coelho que pensava, de uma *mulher que matou os peixes*. O Recife de muitas belezas e também de amarguras, de desigualdades produzidas pela “força da grana que ergue e destrói coisas belas.”

Sou do Recife de Paulo Freire, que residiu no Bairro de Casa Amarela, onde resido. E neste texto compartilho um pouco de minha leitura de mundo, em palavras, e ações. Paulo Freire que cruzou mares,

1 Termo utilizado enquanto estratégica déspota, para manter a dominação, tal posto pela canadense Linsey McGoey.

sendo ponte em outros continentes: África, Europa, América. Cidadão do mundo, que se constitui sendo cidadão do Recife, a partir do seu quintal em Casa Amarela, perseguido por ignorantes¹, amado por quem compreendeu que mais importante é o ser humano acima de tudo: transformar a consciência, que foi colonizada, numa consciência que Lê a opressão e se insurge, sendo agente de sua subjetividade e de sua realidade concreta. Não é possível mudar as estruturas, sem a mudança do humano que somos. Uma das questões inquietantes do nosso tempo é aprendermos razoavelmente sobre o que dizer: os discursos!!! Todavia permanece habitando em nós a opressão colonizadora nas atitudes.

Nasci de uma mãe generosa, exigente e sábia, Dona Auta. Começou a trabalhar muito cedo com a minha avó para um colégio cristão católico no Recife. Fez curso de corte e costura, aprendeu a costurar; fez curso de “arte culinária”, aprendeu a cozinhar; fez curso de confeitaria, aprendeu a confeitaria. Tudo o que minha mãe aprendeu colocou em prática. Valorizava o que tinha que valorizar: uma vida de muito trabalho e, na centralidade, o bem-estar dos oito filhos. Trago essa experiência para dizer do meu estar no mundo e dos meus apegos e desapegos, das lentes que me auxiliam para estar em determinadas ações e de me retirar, ou não me envolver. Sou movida pelo pulsar da vida e os sentidos

das coisas. A significação da ação humana em outro ser humano, que vai também tocar um outro ser humano. Por isso gosto demais do poema de João Cabral de Melo Neto: *Tecendo a Manhã*

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe esse grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
e vá tecendo, entre todos os galos.
E se incorporando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Depois de casada, minha mãe morou numa única casa, onde eu e meus irmãos nascemos. Se a escolaridade não lhe fora oportunizada, a sabedoria transbordava nos seus gestos e atitudes cotidianos. Tinha um cuidado comigo, a caçula², vivências que hoje são minhas referências no cuidar do meu filho, utilizando na prática o conhecimento das ervas medicinais e fruteiras plantadas no quintal: as aliadas pitangueira, goiabeira, manjerição, erva cidreira, a decantação da água, e tantos outros cuidados com a saúde, dentre os quais o cantar. Era uma característica dela.

Quero destacar a experiência de vida compartilhada com a minha mãe para construir as leituras de mundo, a experiência coletiva que eu fui construindo, vou destacar a *Leitura de Mundo*, a partir do gosto ao livro e o aprender a gostar da leitura/literatura.

Minha mãe gostava de livros. Ainda tenho a primeira coleção que comprou a um vendedor de livros que passava nas casas. Pagava-se com carnê. Na casa da minha infância não tínhamos escritório, biblioteca ou

espaço nominado para colocar os livros. A estante, quando chegou, eu já era adolescente. Na minha casa, hoje, os livros moram: existe um quarto para eles. E eles me alimentam sensorial, intelectual e humanamente, desde a arte da capa, ao seu conteúdo, suas imagens, o que está dito explicitamente e o que está ocultado, nas entrelinhas. Escritores e escritoras gostam de brincar de esconder-se com o/a leitor/a, às vezes de forma consciente, às vezes inconscientemente. Essa é uma das sutilezas e maravilhas da literatura que poderíamos ampliar para as demais artes-, provocar no ser humano uma reflexão. Gosto de autores que deixam aquele espaço simbólico no livro para que o/a leitor/a pense. Dê uma pausa.

Os livros que na minha casa moram, têm vida e me vivificam, acordam e dormem, eles também descansam. E estão disponíveis ao meu alcance, sempre que eu queira. E tudo isso de forma conectada conosco, comigo e com meu filho, inspirada por minha mãe que tanto valor dava aos livros, à vida, à alegria. Muitos livros nos provocam angústias, inquietações, “rebuliço” mental, porque nos tira do lugar do conforto e sair desse lugar cômodo pode, potencialmente, nos trazer amadurecimento pessoal.

Minha mãe gostava de contar e ouvir histórias. Vi poucas vezes minha mãe chorar. Será por isso que construí por um tempo uma ideia de heroína? Uma mulher forte, sem dúvida. Mas da ideia de heroína eu me afastei, porque se aproxima de um estado de semideusa. E aprendi que mães e pais são seres humanos, erram, acertam, têm suas fragilidades e qualidades também. Então, parafraseando Luzilá Gonçalves, no seu livro sobre Lou Andrea Salomé, minha mãe foi “humana, demasiado humana”. Aprendi a aprender e a desaprender primeiro em casa, com minha mãe; em seguida nos movimentos sociais dos Altos e Córregos de Casa Amarela, e depois na universidade, quando além de desaprender, aprendi a reaprender, porque tem coisas que desaprendemos na universidade, temos que desconstruir para reconstruir, a partir do profundo diálogo estabelecido com os movimentos sociais. E essa reconstrução também é da pessoa, sua integridade, sua subjetividade, pois a universidade pode ajudá-la a se

² A filha mais nova. No meu caso fim de rama mesmo. Nasci quando minha mãe tinha 42 anos de idade, com a mesma idade eu tive meu filho caçula e único, Ravi Tsakile.

construir ou desconstruí-la. Vi colegas perderem o curso por falta de condições financeiras, vi colegas perderem anos de estudos e pesquisa por causa de prazos da burocracia. O ser professor/pesquisador é arriscado, como nos alerta Milton Santos.

POIS BEM... “quero falar de uma coisa”... inspirada no Milton Nascimento: da potência de ser quem somos, o eu particular e eu coletivo, construindo nossas identificações, inclusive se descobrindo, com a literatura. É uma experiência que agrega, historiciza, mobiliza, transforma o eu individual e o eu coletivo. A foto a seguir é do Curso Africanidades Brasileiras e Educação, realizado em 2019.



Integrantes do curso Africanidades Brasileiras, 17 de julho de 2019. Museu da Abolição-MAB, Recife.

Quero destacar o “eu coletivo” agregador/acolhedor praticado pelas nações africanas na diáspora, que resistiram individualmente para construir coletivamente o existir. Há um significante profundo nesse eu coletivo. Sem o acolhimento coletivo dos/nos terreiros de Candomblé as energias vitais não teriam sido alimentadas, sem a experiência coletiva dos quilombos, não teríamos demonstrado que sim!!! Era possível viver em liberdade num sistema colonialista, a experiência do Quilombo dos Palmares e tantos outros mostrou que sim, enfrentando e mantendo-se existente durante quase um século.

Pensar de forma anticolonialista implica estar atento à interculturalidade, às formas de viver e dar sentido ao mundo.

Escrevo do Recife, de muitas vozes!!! Inclusive de vozes silenciadas que há séculos se levantam e continuam a resistir para existir. E apresento uma experiência da literatura como um direito humano, reiterando a defesa do Antônio Cândido, no seu ensaio “O direito à literatura”, para quem a literatura é tudo aquilo que tem toque poético, ficcional ou dramático nos mais distintos níveis de uma sociedade, em todas as culturas, desde o folclore, a lenda, as anedotas e até as formas complexas de produção escritas das grandes civilizações.

Observe que o autor não parte das “grandes civilizações”, dos classificados como “cânones” da literatura, mas parte das “miudezas”, como diria o poeta Manoel de Barros. Parte do olhar microcosmo, e traz o elemento sensorial: “tudo aquilo que tem o toque” e segue afirmando que esse toque, está “nos mais distintos níveis de uma sociedade”, portanto é plural/transversal e está presente em todas as culturas, nas formas mais simples e também nas formas complexas. Não há hierarquização, há constatações de pluralidade, diferença e singularidade.

Há décadas no Brasil a literatura negro-brasileira³, tem sido uma ferramenta estratégica nos processos educacionais e culturais para contribuir positivamente nas construções de identificação de pessoas que se reconhecem numa perspectiva anticolonialista.

Nesta Experiência que narro permito-me refletir sobre alguns aspectos dos livros “Quarto de Despejo”, de Carolina Maria de Jesus, e “Ponciá Vicêncio”, de Conceição Evaristo. Como referências de uma escrita literária que, partindo da vivência de si, tem produzido movimentos diversos no campo da literatura para que pessoas leiam o mundo contido nas palavras dessas autoras, suas experiências ou “escrevivências”, ou ainda, “a escrita de nós”.

O livro biográfico *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, foi publicado em 1960, traduzido para 13 idiomas, e venda de mais de cem mil exemplares, quando a população do Brasil era de 72 milhões de pessoas, ou seja 1/3 da população em 2020. Em Conceição Evaristo nossa leitura estará focada no romance *Ponciá Vicêncio*, lançado no Brasil em 2003 e publicado nos Estados Unidos em 2017. Vencedora

³ O primeiro romance publicado no Brasil foi em 1860, pela maranhense Maria Firmina dos Reis, professora e escritora, nascida em São Luís-MA, em 11 de março de 1822.

do Jabuti em 2015 com o livro de contos *Olhos D'água*, em ambas as autoras evidenciamos que consciente ou inconscientemente: o sistema escravocrata não conseguiu apagar as memórias.

No romance *Ponciá Vicêncio*, o nome Vicêncio era o sobrenome dos donos das terras onde Ponciá nasceu. Ponciá não possuía identificação com esse nome, aliás ela tinha horror, uma vez que ao pronunciá-lo em sua mente recorrentemente vinha toda a violência do contexto histórico do tempo em que vivia nas terras dos Vicêncio.

A questão do nome próprio para os africanos da diáspora⁴ e afro-brasileiros é marcada a ferro e fogo, e não me refiro à figura de linguagem, pois as pessoas⁵ embarcadas nos navios negreiros, recebiam uma marca a ferro quente ao desembarcar e um outro nome dado pelo proprietário que o adquiria nos Mercados de Escravizados. Esse método está registrado na historiografia e vastamente narrado na literatura.

De volta à personagem Ponciá Vicêncio, esta ao sair do sítio onde morava com a família e viajar para outra cidade, num grande centro urbano, seu sentimento era de ter saído do território, mas o significativo de ser propriedade de outrem, não saiu de si. O sobrenome de Ponciá, é a marca de um tipo de vínculo, o de propriedade de outrem, que permanecerá em sua memória, ao ponto de gerar angústia e, com o decorrer do tempo, o desejo manifesto de retorno à família. E que desejo de volta é esse? São reflexões que o leitor pode se fazer ao ler o romance. E sobre esse tempo, a escritora Lilian Schwarcz, que lê Ponciá Vicêncio em 2021, comenta em sua página no Instagram em 17 de abril que “Trata-se de uma obra poderosa, difícil de resumir ou explicar. A personagem principal viaja no tempo, num tempo que procura a princípio o futuro, no caminho à cidade, mas depois se volta ao passado; aquele de sua ancestralidade. Um tempo de gente que sabe esperar; de gente que molda no barro a sua vivência.[...]”. E a Lilian conclui: “Esse é aliás um livro essencial para o tempo que hoje vivemos. Um tempo de espera; de presente sem futuro.”

É um livro por demais inquietante, simbolicamente não há futuro, só o passado. Ou um presente, futuro que volta ao passado. Ou um movimento inconsciente

de vida, morte, vida. Ponciá, engravida várias vezes e a gravidez não prospera. O filho tão desejado pelo marido não nasce. É no passado que está o futuro de Ponciá. Ao longo do romance anuncia-se por várias personagens de que “o tempo de Ponciá está chegando”. Para os negros brasileiros, quanto mais conhecem o seu passado coletivo, mais condições têm de enfrentar conscientemente o futuro, no seu presente. Isso não significa que será exitoso no intento, mas estará estrutural e emocionalmente construído. Esse é um dos muitos e valiosos sentidos do eu coletivo para os negros da diáspora africana. Quem vive na pele, a dor e a delícia de ser o que é, que o grite!

A narrativa de Carolina Maria de Jesus, nos remete à dura realidade de uma favelada, sua indignação, suas poucas amizades, seu trabalho e o que a destaca: sua leitura contundente sobre o jogo ora sutil, ora vil e venal da política no Brasil, onde os pobres não encontram lugar, mas leem todo o movimento no tabuleiro das cenas do poder. Em 23 de julho de 1955, Sr. João, que vinha buscar uns conselhos para uma filha que estava com dor de dente, e encontra Carolina escrevendo. Pergunta o que ela escrevia ao que ela responde que estava escrevendo um diário.

— Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você, disse Sr. João.

4 Dispersão geográfica de um povo que, mesmo espalhado pelo mundo em novas condições sociais e históricas, mantém elo com sua cultura de origem.

5 Nomino pessoas, mas no comércio transatlântico eram consideradas “peças.”

Carolina responde que todos tem um ideal, e o dela é gostar de ler.

Quero destacar o acolhimento que Carolina teve de Audálio Dantas, ao reconhecer valor literário no seu texto. Ao ter o livro publicado e o sonho de ser escritora realizado, Carolina teve alguns encontros literários com escritores como Clarice Lispector por exemplo, que é fotografada ao lado de Carolina sorrindo, coisa rara de se ver em Clarice.

Considero relevante destacar que a obra Quarto de Despejo, que em 2020, completou 60 anos de publicado, tem por parte da mídia, a representação da imagem de Carolina como a mulher carregando a carroça, mal vestida e de lenço na cabeça, perguntamos porquê manter, imageticamente, a escritora vinculada à Favela do Canindé em São Paulo? Essa manutenção da imagem é ferramenta de manutenção de subalternidade.

Conceição Evaristo no romance Ponciá Vicêncio é fluída, a significação perpassa a escrita, o significado de ler, as estratégia para sobreviver que o irmão de Ponciá utiliza para existir, enquanto funcionário público, sonho de muitos negros brasileiros, e categoria que ocupa um número significativo de pessoas negras, porque são selecionados por concurso público, onde não está exigido a foto, para ser examinada a “boa aparência”, mecanismo seletivo que retira muitas pessoas do mercado do trabalho por causa do percentual de melanina que possuem em sua pele. No Brasil, quanto mais escuro, mais marginalizado.

MAS... é justamente na periferia, na margem que a força da cultura afro-brasileira marca esse país, demarcam o Recife e Pernambuco. Afirma a potência da cultura, da música da ARTE desde os cordéis aos poemas concretos de João Cabral de Melo Neto:

O Recife cai sobre o mar
Sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
Cai contra o mar, contra: em laje.

O Recife das águas de Yemanjá e Oxum, águas salgadas e doces, canta seu Axé

Me leva, pras águas
Me banhe nas águas
O meu Axé, vem das águas⁶
Das águas de mamãe Odoyá,
das águas...

Das águas de Janaína
Deusa, mulher, menina
Com a força do Candomblé
Yemanjá minha fonte de fé!
Nas correntezas do rio
Corrente de amor e paz
Me cubre mamãe Oxum
Com o brilho do ouro que traz.

A cultura tem sido o espaço de resistência, e os terreiros de Candomblé, os Afoxés, que são a expressão do terreiro no espaço público, a rua.

As religiões de Matriz africana têm na natureza suas divindades, todavia o Candomblé que é uma religião criada no Brasil, durante séculos desenvolveu-se a partir da religião católica, no chamado “sincretismo religioso”. Os africanos e os afro-brasileiros escravizados, eram proibidos de cultuar a sua religião. Diante desse fato, eles aparentemente cultuavam o santo católico, mas em verdade estavam cultuando o Orixá. Por exemplo: Oxalá é o Grande Criador, Yemanjá o Orixá das águas salgadas, do mar, mãe de todos os Orixás, Mãe do Ori. Seria a Nossa Senhora da Conceição; Nanã, o Orixá da sabedoria; Oxum é o Orixá das águas doces, Nossa Senhora do Carmo; Xangô o Orixá da Justiça; Ogum o Orixá das grandes batalhas o guerreiro, é São Jorge; Iansã o Orixá dos ventos e tempestades, Santa Bárbara; Oxossi o Orixá da caça, aquele que traz o alimento, a fartura. Ossaim o Orixá que conhece a propriedade das folhas; Omolu o Orixá da cura. Exú é o senhor dos caminhos. Não existe demônios no Candomblé. Essa ideia é um preconceito religioso.

Para desenvolver o entendimento de Cultura, como toda ação humana através de sua existência histórica, é indispensável tocar nos processos de colonização e construções de mentalidades. Mentalidades são as formas como vamos construindo nosso modo de pensar

6 Música: O meu Axé vem das águas, composição de Júnior Parente e Manu Nascimento.

e fazemos leituras de realidade da sociedade onde vivemos e assim também vamos fazendo história numa perspectiva de emancipação ou de dominação. Pensar numa perspectiva de emancipação humana, implica ter na centralidade o humano em suas pluralidades. Isso significa dizer que no caso brasileiro, o processo de colonização aqui desenvolvido, foi atravessado por inúmeras resistências à subordinação, mesmo marcadas com os métodos dos castigos corporais: dominar o corpo, para controlar a mente.



Afoxé Omim Sabá, abertura do Carnaval do Recife 2019, Cerimônia Ubuntu.

Destacamos que nós, afro-brasileiros, avançamos significativamente na apropriação de nossa história, e no seu registro e nesse processo ressignificamos relações e construímos vínculos, navegando nas trocas. Desde o século XVI que aprendemos com a experiência do *Quilombo dos Palmares*, a acolher e a nos relacionarmos com o diferente. E mesmo nos tempos mais duros,

nós cantamos: “amanhã vai ser outro dia!!!”
Axé!!!

IDENTIDADES 25 ANOS: EM CADA ROSTO IGUALDADE

Denilson Rosa

“Deixamos alguma coisa de nós para trás
ao deixar um lugar, permanecemos lá
apesar de termos partido.
e há coisas em nós
que só reencontraremos
ao voltar.
Viajamos ao nosso encontro
quando vamos a um lugar
onde vivemos parte de nossa vida,
por mais breve que tenha sido”.
(16:05 – 16:36) e (1:44:29 – 1:45:00).

Primeiros ecos

No título deste manuscrito está um fragmento da canção proibida composta por Zeca Afonso, que serviu de sinal, de senha para a revolução dos cravos, e na epígrafe um pensamento poético retirado do filme *Trem noturno para Lisboa*. Evoco na canção, seus ecos nostálgicos, de uma vila portuguesa da região do Alentejo, que ama: a amizade, a liberdade e a igualdade, e no filme a narrativa da vida romântica, a coragem e o lado humano, demasiadamente humano de cada personagem na resistência ao governo Salazar.

O poeta e escritor Carlos Loure, no texto *Grândola, vila morena* – uma pequena história de uma grande canção, diz: “a letra da canção não constitui, portanto, um conjunto de simples metáfora” (LOURE, 2020),

o que me faz imaginar que Zeca Afonso, estava completamente encantado e envolvido com o cotidiano dos indivíduos simples da ‘vila morena’ semelhante aos intervenientes do movimento intercultural IDENTIDADES quando deslocam de suas geografias e metodologias e vão interagir, aprender e desaprender em outras realidades.

Seguindo o exemplo de Rita Rainho, que em sua tese de doutoramento: *descolonizar o conhecimento – políticas e práticas de educação artística no ensino superior em Cabo Verde*, defendida na FBAUP, Faculdade Belas Artes Universidade do Porto, que optou por chamar o movimento intercultural IDENTIDADES por ID, neste artigo também usarei ID para referir-me a esse coletivo de artistas e de ação/investigação.

O filme *Trem noturno para Lisboa* narra momentos cruciais, vividos por personagens importantes, que resistiram à perseguição, a prisão e as torturas praticado por agentes do Estado Novo português (1933-1974). Inseridos em um mesmo contexto histórico, a canção e o longa-metragem falam da construção de sujeitos anti-coloniais, que lutam por ideias e utopias como, por exemplo, o engajamento político das personagens, nomeadamente Amadeu Almeida Prado, médico, escritor, humanista e revolucionário.

Pascal Mercier, no livro *Trem noturno para Lisboa*, na seção intitulada: *amplitude interior*, assim como no filme também descreveu as palavras do doutor revolucionário: “Quando deixamos determinado lugar, deixamos para trás um pedaço de nós – permanecemos lá, apesar de partirmos. E há coisas em nós que só

podemos recuperar se voltarmos para lá. Viajamos até perto de nós, para dentro de nós mesmo, quando o ruído monótono das rodas nos transporta em direção a um lugar onde passamos uma parte de nossa vida, por mais breve que tenha sido” (MERCIER, 2014, p.157).

São muitas as vozes e muitos os lugares que ecoam na minha formação humana e anti-colonial, e as bases da minha formação acadêmica e artística estão intrinsecamente ligado ao trabalho do ID, que desenvolve ação/investigação nos países que falam a língua portuguesa. Minha candidatura ao doutoramento na FBAUP - (2012-2015), teve por motivação o trabalho deste coletivo heterogêneo, a experiência das múltiplas vozes, em diferentes localidades mobilizou-me a investigar a arte no espaço público e a arte como cultura, na comunidade quilombola de Conceição das Crioulas, nordeste brasileiro.

Nas elaborações do filósofo português Vitor Martins, colaborador do movimento intercultural ID, “o que começou por ser uma vaga intuição, revelou-se ser uma sábia resolução. Em Moçambique, em Cabo Verde, no Brasil, foi possível encontrar quem estivesse com a arte e com a vida de outro modo” (MARTINS, 2011, p.6). Na base do meu olhar individual assenta a animação coletiva, heterogênea e diversificada do movimento intercultural ID, que inspirou e fundamentou a investigação em Conceição das Crioulas, e continua a desafiar-me, a agir no campo da cultura, da arte e da educação “perseguido a arte radical”.

A ideia de arte, precisamente de arte no espaço público, que lentamente vai se consolidando é de uma arte que se concretiza no ato, na ação e no envolvimento com a comunidade investigada, uma arte relacional com protagonismo da comunidade, cujos pilares são a cumplicidade, a convivência, o diálogo, em suma, é a produção de afetos políticos, de partilha, de escutas atentas e crescimento interpessoal que à luz da arte hegemônica, ainda é incomensurável e invisível.

No entendimento de Tiago Assis, “esse é um território das Artes que, quando partilhado com a sociedade, talvez se desenvolva, ou pelo menos se transforme. Nós continuamos a ir saborear as receitas Quilombolas levando alguns ingredientes para lançar o conflito” (ASSIS, 2011, p.53). Ouvir e dialogar com a comunidade antes de qualquer ação, intervenção e investigação. Arte invisível sem autor e pretensão de originalidade e autoria.

Perguntas que permanecem, e ainda, continua de difícil resposta: explicar a arte não é contrário a própria arte? Explicar a criação artística não é algo estranho à história da arte? Explicar a arte não é destruir a sua magia? Foram esses questionamentos e essas dúvidas que orientaram as leituras, as anotações de sala de aula e de campo, e por fim, a residência artística na comunidade Conceição das Crioulas.

José Carlos Paiva pintor, professor, investigador, agitador cultural e idealizador da Gesto – cooperativa cultural e do movimento intercultural ID, esclarece “a arte arrasta sempre a magia da sua sombra, o encanto do enigmático, a inquietação das mentes insubmissas, a incompletude do estabelecido, a procura da transcendência, a vontade de superação do conseguido” (PAIVA, 2009, p.37).

O autor enfatiza a suspensão do artístico nos estudos de caso, e ação/investigação em um trabalho “que aceite a suspensão da produção artística, mas a prepare na complexidade das conflitualidades interculturais, que se colocam na deslocação de um grupo de artistas para planos externos ao seu ofício” (PAIVA, 2011, p.30).

Nas interações culturais e residências artísticas em Conceição das Crioulas para a investigação da arte como cultura, em total sintonia com as sugestões de Paiva, procurou-se suspender o artístico, e em todos os encontros suspender os juízos, suspender as certezas, reter as opiniões cristalizadas, suspender os dualismos e ir para a política.

Arte brasileira no período colonial

Para discutir a Arte brasileira no período colonial, recorro às formulações do estudioso da literatura nacional Alfredo Bosi, desenvolvidas no livro: *Dialética da colonização*. Para efeito de um mapeamento geral para descrever o Brasil - Colônia, como uma formação econômica e social, Bosi apresenta nove características. (BOSI, 1992, p.23-24). Para os fins deste trabalho destaca-se resumidamente apenas uma destas peculiaridades: o Brasil escravocrata.

Segundo o autor, “o processo colonizador não se esgota no seu efeito modernizante, mas também,

estimula, aciona ou reinventa regimes arcaicos de trabalho, começando pelo extermínio ou a escravidão dos nativos nas áreas de maior interesse econômico” (BOSI, 1992, p.20). A escravidão humana principalmente dos povos africanos encontra ecos na contemporaneidade na reprodução de privilégios da classe média brasileira.

No Brasil Colonial a possibilidade de alforria do regime escravocrata era a fuga e criação de quilombos, “a alternativa para o escravo não era, em princípio, a passagem para um regime assalariado, mas a fuga para os quilombos. Lei, trabalho e opressão são correlatos sob o escravismo colonial. De qualquer modo, ser negro livre era sempre sinônimo de dependência” (BOSI, 1992, p.24). Vejamos essa questão através do olhar e do conceito de quilombismo formulado por Abdias do Nascimento.

Abdias do Nascimento pensa o quilombismo como conceito científico, que reflete a realidade de uma população que por mais de 350 anos viveram sob a égide do regime escravocrata, e que viveram esquecidos da história oficial, e de proteção jurídica após a abolição da escravidão, mas que recentemente se apresentam com a autoridade de sua identidade, de sua cultura e de suas lutas. Para Abdias o quilombismo “é um conceito científico emergente do processo histórico e cultural da população afro brasileira” (NASCIMENTO, 2002, p.153).

O quilombismo apresenta-se como uma alternativa, um posicionamento político e estético. É uma experiência cultural. É uma realidade da classe trabalhadora, ou ainda dos povos excluídos, neste recorte específico o quilombo Conceição das Crioulas. Minha intervenção na comunidade não produziu necessariamente obras, mas espaços e formas de convívio e interação, que são permanentes, mesmo depois da investigação e defesa da tese, encanta-me ainda, pensar na festa à Senhora da Assunção, ou nas formas de estar e aprender na sala de aula quilombola.

“Trata-se não só de um instrumento de luta antirracista, mas sobretudo de uma proposta, afro-brasileira de organização político-social de nosso país, construída com base em nossa própria experiência histórica, cuja riqueza elimina a necessidade de procurarmos orientações ideológicas alheias” (NASCIMENTO, 2002, p.46).

Com a intensa mobilização e organização política desta população excluída dos aparelhos do Estado até 1988, os quilombos são agora reconhecidos pela Constituição

brasileira como cidadãos com direitos à sua cultura tradicional e à sua terra comunitária. É partindo deste contexto específico que evoco o conceito de quilombismo, para analisar, a partir dos moradores do quilombo Conceição das Crioulas, o protagonismo e as formas de abordar os desafios de se consagrarem políticas públicas necessárias para a sobrevivência desta comunidade.

Mais de 350 anos de escravidão deixaram marcas profundas na população negra brasileira, a qual sofre ainda hoje as consequências da servidão. Podemos perceber que mesmo com o distanciamento histórico e as políticas reparadoras, ou de ações afirmativas não se conseguiu, ainda, dar o tratamento digno a essa população, que, mesmo no período de repressão da ditadura militar, não paralisou a organização e a mobilização da sua luta.

Pode-se dizer que o quilombismo foi no período colonial e continua na contemporaneidade uma ferramenta teórica e de ação anti-colonial. “Não se pode negar o caráter constante de coação e dependência estrita a que foram submetidos índios, negros e mestiços nas várias formas produtivas da América portuguesa e espanhola” (BOSI, 1992, p.21). O quilombismo está além do açoite, do chicote, da chibata, da violência, do castigo e da punição no tronco, está a libertação da escravidão dos corpos e das mentes.

Em toda parte do território nacional onde existiu plantação de cana-de-açúcar, café, algodão e trabalho em garimpo de ouro, estava também o sangue, o suor e as lágrimas do negro escravizado, “o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país (NASCIMENTO, 2002, p.273). O trabalho não pago enriqueceu a classe dominante da colônia, e do império, o que traz consequência ainda hoje para os afro-brasileiros.

Minha trajetória no movimento intercultural ID, a pesquisa em Conceição das Crioulas, participam dos conflitos anti-coloniais dentro e fora da universidade, neste sentido concordo que “os quilombolas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX nos legaram um patrimônio de prática quilombista. Cumpre aos negros atuais manter e ampliar a cultura afro brasileira de resistência ao genocídio e de afirmação da sua verdade” (NASCIMENTO, 2002, p.153). Cumpre também ao sistema das artes, por sua licença poética e rebeldia entender, apreciar e valorizar o notório saber quilombola.

O sistema das artes substituiu a igreja na legitimação da produção artística, mesmo assim, a arte continua a ser uma forma de capital cultural controlado por grupos sociais e econômicos poderosos. Segundo o jornalista e escritor norte americano Tom Wolfe no livro: *A Palavra Pintada*: “As artes sempre foram a porta da entrada da sociedade, e nas maiores cidades de hoje as artes – os conselhos dos museus, os conselhos de arte, substituíram inteiramente as igrejas nesse particular” (WOLFE, 2009, p.25).

Concordo com Maria Amélia Bulhões, quando conceitua o sistema das artes como: “o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo dos objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos, e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2005, p. 235). A autora firma que, de toda a produção simbólica e cultural, somente uma pequena parte é considerada artística e o que define essa pequena parte é um sistema que a acolhe, um circuito que a institucionaliza.

Narrativas e imagens

Nas formulações de Alfredo Bosi, o colonizador se apresenta não como explorador, aventureiro, conquistador, mas sim, como: o bem feitor, o civilizador e o redentor dos indígenas, enquanto que as gravuras analisadas mostram que o colonizador tinha também como objetivo, salvar os indígenas das garras terríveis dos demônios e do sofrimento eterno no inferno, e isso será possível através da conversão ao cristianismo católico ou protestante.

Conforme Alfredo Bosi “O sistema colonial, como realidade histórica de longa duração, foi objeto de análises estruturais de fôlego, com tônicas diversas, Caio Prado Jr., Nelson Werneck Sodré, Celso Furtado, Fernando Novais, Maria Sylvania Carvalho Franco e Jacob Gorender para citar apenas alguns de seus maiores estudiosos” (BOSI, 1992, p.26). Autores que não serão analisados neste trabalho por torná-lo demasiado extenso.

A grande questão da escravidão colonial apresentada por Alfredo Bosi no livro: *Dialética da*

Colonização é desafiadora e faz-nos, pensar e refletir como a arte surge no contexto da colonização portuguesa no Brasil pode-se, antecipar que a arte surge como propaganda e como ideologia do imaginário europeu acerca do Novo Mundo.

“Nem sempre, o colonizador se verá a si mesmo como a um simples conquistador; então buscará passar aos descendentes a imagem do descobridor e do povoador” (BOSI, 1992, p.12). As gravuras que serão analisadas vão sugerir que as artes visuais foram usadas como propaganda das ideias do colonizador. Serão separadas para análise três obras que mostram figuras mágicas no mar, e representações bestiais e demoníacas dos indígenas brasileiros.

As narrativas das viagens dos europeus, assim como as gravuras da época eram recheadas de imaginação fantásticas e exageros: com anjo soprando as caravelas, e seus monstros marinhos, peixes voadores, cobras voadoras e monstros sinistros habitando o Reino de Poseidon o deus grego do mar, das tempestades, protetor das águas e auxiliar dos marinheiros.



Gravura 1. Cenas de Viagem.

Esta gravura está no livro de Pero de Magalhães Gândavo. *Tratado da terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz*. Ed. Itatiaia\Edusp, s\l. p.127.

É uma imagem típica do século XVI, em primeiro plano uma caravela grande no centro, com um anjo empurrando-a com seu sopro, em segundo plano outras duas menores afastadas, ambas estão em mar aberto em meio à tempestade, o mar está povoado por criaturas fantásticas: três peixes monstruosos ameaçam a grande

caravela, outros menores, estão por toda parte, são peixes com asas, olhos esbugalhados e de aparência tenebrosa.

Percebemos nesta gravura uma imagem fantasiosa, que pode ser considerada por nós como absurda, peixes voadores gigantes ameaçando e atacando as caravelas, demonstrando o espanto do europeu diante das criaturas encontrado em um ambiente, hostil e agressivo para os aventureiros marítimos, o imenso oceano atlântico.

Essas criaturas desconhecidas pretendem a ser descritas, tendem a serem representadas de forma fantástica, destacando a coragem dos marinheiros exploradores, diante dos perigos que enfrentavam em mar aberto, na busca do Novo Mundo, segundo o professor João Paulo Garrido Pimenta essas gravuras foram criadas para o mercado, são imagens vendidas e\ou impressas em livros, existia pessoas no século XVI que consumiam essas representações, compravam essas mensagens.

Outra gravura do livro de Pero de Magalhães Gândavo. *Tratado da terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz*. Ed. Itatiaia\Edusp, s\l. p.103.

Criada pelo Suíço Theodore de Bry, mostra em primeiro plano dois europeus conversando com um nativo despido e estilizado.



Gravura 2. Cenas de antropofagia no Brasil.

Antes mesmo de se ver um nativo, antes mesmo de se ler a descrição de um nativo, o artista, o ilustrador já sabe como mostrá-lo, através de uma representação convencional, que não procura informações nos fatos e nas experiências dos povos do Novo Mundo, as figuras de humanos, animais e demônios desta gravura, são representações, não um diagnóstico preciso, não uma descrição fiel da realidade.

Podemos ver dois europeus vestidos a conversar com um nativo despido, ao redor deles outros nativos também nus estão desesperados, atormentados, estão sendo ameaçados, atacados e espancados por criaturas fantásticas,

são representações consagradas do demônio com chifres, rabo, asas, presas avantajadas e sorriso maligno.

O problema que a obra denuncia e aponta não é a nudez dos indígenas, mas o domínio do demônio, e da maldade, e simultaneamente a incapacidade do português em governar, em evangelizar e salvar os pobres selvagens, Alfredo Bosi, pesquisou e escreveu sobre as intenções do colonizador, de se apresentar como a salvação da colônia e nunca para a sua exploração e saque de suas riquezas.

Outra imagem, também do Suíço Theodore de Bry. *Preparo do banquete canibal em gravuras extraídas do relato de Hans Holandén ao Brasil*. In. Paulo Herkenhoff (Org.). *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999, p.121.



Gravura 3. Cena alegórica, antropofagia indígena.

A imagem, a narrativa é de um banquete canibal sendo preparado por mulheres nativas despidas, com suas crianças brincando e também participando da refeição, é uma representação típica da época, as mulheres são todas parecidas com as bruxas e feiticeiras da iconografia européia do século XVI, as crianças carequinhas e famintas.

Neste banquete o prato principal é o corpo de um homem, cuja cabeça degolada está dentro de uma bacia no centro da roda, ao lado em outra bandeja, está os miúdos do homem, os intestinos e as tripas, em roda mulheres e crianças apreciam o exótico manjar.

O que as imagens estão a nos dizer? Imagino que é tentar nos convencer da necessidade da aculturação dos povos tradicionais do Novo Mundo, tudo isso é demoníaco, tudo isso é bestial e para tudo isso existe uma saída, a saída está com o homem ocidental, heterossexual, branco, cristão: católico ou protestante, entretanto,

essa não é a única narrativa sobre a arte e a cultura dos indígenas e dos negros brasileiros no período colonial, mas este é tema para outro artigo.

“As motivações expressas dos colonizadores portugueses nas Américas, na Ásia, e na África inspiram-se no projeto de dilatar a Fé ao lado de dilatar o Império, de camoniana memória” (BOSI, 1992, p.15). Dito de outro modo, o principal objetivo da colonização era civilizar e salvar o nativo de seu estado bestial e selvagem, neste sentido, a mesma cruz que massacra é a que acolhe e salva as almas dos indígenas e dos negros.

Como escreveu Alfredo Bosi “aculturar um povo se traduziria, afinal, em adaptá-lo a um padrão tido como superior” (BOSI, 2003, p.17). Neste sentido concordo com a crítica que Antonio Mendes Jr, Luiz Roncari e Ricardo Maranhão, escrevem sobre o colonialismo “a historiografia tradicional vê os povos conquistados sempre com a óptica do colonizador, isto é, o europeu como ser superior e o colonizado inferior desprovido de cultura” (MARANHÃO ET AL, sd, p.143). Este pensamento de superioridade cultural justifica e atesta a pertinência do trabalho do movimento intercultural ID.

E ainda, para esses historiadores na Coleção História do Brasil – I Colônia, superioridade cultural não existe “a antropologia moderna nega a validade de ordenar as diferenças culturais em graus de civilização, quando isso não passa de uma tentativa colonialista de justificar a dominação sobre povos como os Maias, os Incas e os Astecas, em nome de uma pretensa ‘superioridade cultural’” (MARANHÃO ET AL, sd, p.143). No ID o enfrentamento das ideias colonialista que persistem em nossa mente é permanente.

“E não só no campo das artes visuais se centrou o IDENTIDADES: a literatura, a música e a dança, o teatro, a gastronomia, foram disciplinas constantes na programação, descentrando as atenções para uma visão transdisciplinar da arte e para o campo da cultura” (PAIVA, 2009, p.85). São diferentes linguagens das artes, a qualificar e acentuar o valor das interações e das interculturalidades.

Retorno ao título do texto, para caminhar para o final, citando o que escreveu Francisco Fanhais sobre a composição da canção Grândola, vila morena, “sua alma de poeta calou fundo, a emoção de encontrar, numa pequena comunidade alentejana, um possível caminho para a liberdade e a felicidade dos homens e mulheres do

seu povo e da humanidade em geral” (FANHAIS, apud GUERREIRO e LEMAÎTRE, 2014, p.7). A mesma emoção é sentida quando deslocamos de diferentes locais, para experimentar os sabores, as artes e as lutas de Conceição das Crioulas.

José Jorge Letria diz que Zeca Afonso o compositor, o cantor, o artista e o líder político tinha plena consciência dos absurdos da situação em que estava o seu país, “Zeca, sempre informal e fraterno, tinha a exacta noção dessa urgência da necessidade dessa síntese, que nos levava a perceber o que era urgente e inadiável e a dar-lhe a força e a eficácia, mas com imenso desejo de agitar, mobilizar e despertar consciências” (LETRIA, 2013, p.49).

Na luta anti-colonialista e nos intercâmbios artísticos do movimento intercultural ID as experiências individuais e coletivas, as artes e as letras são uma bandeira de luta política, um instrumento de agitação cultural, neste momento de pandemia, de isolamento social e de extermínios de populações vulneráveis: indígenas, quilombolas, ribeirinhos, assentados da reforma agrária e pobre em geral do campo e da cidade a música, o cinema, e a literatura podem ser novamente um ato revolucionário.

Notas finais

Estudar a história da cultura e da arte brasileira colonial, como realidade histórica de longa duração (1500 – 1822), como o fizeram os autores acessados por Alfredo Bosi, com recortes e objetivos diversos, leva-me a concluir que mesmo usando as gravuras dos séculos XVI ao início do século XIX, como propaganda política e ideologia de superioridade o colonizador europeu, não conseguiu aniquilar por completo a cultura que eles desconheciam, mas, representava como algo bestial e demoníaco.

A perspectiva que se abre nessa discussão e que se torna motivo de comemoração e celebração é a comprovação que a população indígena, quilombola, a arte, e a arquitetura brasileira do período colonial resistiram, assim como a canção de Zeca Afonso e as personagens revolucionárias do livro e do filme, Trem noturno para Lisboa. As ideias defendidas na canção e a mensagem do filme encontram ecos na tese de

Rita Rainho, “a descolonização é uma luta contra o capitalismo” (RAINHO, 2018, p.165).

O que posso dizer sobre minha experiência com o movimento intercultural ID é que a arte existe como trabalho humano, e sua criação não é obra de gênio, a arte engajada pode enfrentar e até abolir as fronteiras entre o poético, o estético e o político, e desmontar classificações de saberes e hierarquias culturais, entre o popular e o erudito, promovendo diálogos, escutas e respeito pelo outro, neste sentido, concordo com Catarina Martins que pesquisou e escreveu sobre a construção do artista como um gênio.

Na pesquisa de Martins “o conceito de gênio, lado a lado com o de talento, virtuosismo ou aptidão natural, lido na óptica da governamentalidade, aparece como mais uma tecnologia de controlo, regulação e distinção social” (MARTINS, 2011, p.35). No ID, cria-se situações e experiências que se constituem em laboratório de interculturalidade, perseguimos a arte invisível, a arte radical, a arte que suspende a necessidade de criação de objetos artísticos tradicionais: desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia etc..

Minhas escutas para escrita deste texto foram e são múltiplas e variadas: os quilombolas de Conceição das Crioulas, os livros acessados, os artigos, as imagens analisadas, os colaboradores do movimento intercultural ID, a universidade, as letras e as artes, admito que estaria mais confortável, apenas ouvindo, mas, tendo que escrever/falar, termino recordando a frase de Rubem Alves “deveríamos fazer curso de escutatória e não de oratória”, continuarei ouvido, apreciando, contemplando, refletindo e celebrando os vinte e cinco anos do movimento intercultural ID.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Tiago. Saboreie mas não engula: cozinhe você mesmo os meios para a sua expressão. In: PAIVA, José Carlos e MARTINS, Catarina (Org). Investigar a partir da acção intercultural. ID – CAI (coletivo de acção e investigação). Porto: Gesto Cooperativa Cultural, 2011.
- BOSI Alfredo. Reflexões sobre a arte. 7 Ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BULHÕES, Maria Amélia. Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam. In: MARTINS, Alice F. COSTA, Luís E. MONTEIRO, Rosana H. (orgs). Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Goiânia: ANPAP, 2005.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. Tratado da terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz. Ed. Itatiaia\ Edusp, s\d.
- GUERREIRO, Mercedes e Jean, LEMÎTRE. Grândola, vila morena: a canção da liberdade. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- LETRIA, José Jorge. Uma noite fez-se abril. Lisboa: Hugin, 1999.
- LOURES, Carlos. Grândola, vila morena – uma pequena história de uma grande canção. In: <http://aja.gal/grandola-vila-morena-pequena-historia/> acessado em: 28.03.2021.
- MARTINS, Catarina. As narrativas do génio e da salvação: a invenção do olhar e a fabricação da mão na educação e no ensino das artes visuais em Portugal (de finais de século XVIII à primeira metade do século XX). Tese (Doutorado). Universidade de Lisboa, Instituto da Educação, 2011.
- MARTINS, Vitor. Introdução. In: PAIVA, José Carlos e MARTINS, Catarina (Org). Investigar a partir da acção intercultural. ID – CAI (coletivo de acção e investigação). Porto: Gesto Cooperativa Cultural, 2011.
- MARANHÃO Ricardo, MENDES JR, Antonio, RONCARI Luiz. História do Brasil, texto e consulta. I Colônia. 5 edição. São Paulo: Editora Brasiliense, sd.
- MERCIER, Pascal. Trem noturno para Lisboa. [recurso eletrônico]. Tradução de Kristina Michahelles. 1. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo. 2. ed. Brasília\Rio de Janeiro: FCP, 2002.
- PAIVA, José Carlos. ARTE/desenvolvimento. Tese (Doutorado). Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2009.
- PAIVA, José Carlos. “No sertão Pernambucano à procura de uma imagem mais nítida do descontentamento como artista, saboreando muguzá...”. In: PAIVA José Carlos e MARTINS Catarina. (Org). Investigar a partir da acção intercultural. ID – CAI (Coletivo de Acção e Investigação). Porto: Gesto Cooperativa Cultural, 2011.
- RAINHO, Rita. Descolonizar o conhecimento – políticas e práticas de educação artística no ensino superior em Cabo Verde. Tese (Doutorado). Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2018.
- TREM noturno para Lisboa. Diretor: Bille August. Roteiro: Greg Latter e Ulrich Herrmann. Duração: 1h51 min. Elenco: Jeremy Irons, Christopher Lee, Mélanie Laurent, Jack Huston, Lena Olin, Charlotte Rampling, Tom Coudenay, August Diehl, Bruno Gans, Martina Gedeck, Burghart KlauBner, Felipe Vargas, Beatriz Batarda. País: Alemanha/Portugal, ano: 2013.
- WOLFE, Tom. A palavra pintada. Rocco: Rio de Janeiro, 2009.

AO IDENTIDADES

Edite Colares

Em 2013 iniciei uma pesquisa sobre as manifestações populares, no universo da festa, na vida comunitária e na educação, em Fortaleza e no Porto. Uma pesquisa comparativa sobre o lugar da festa popular tradicional hoje. O Porto foi o lugar no qual conheci pessoalmente o Prof. Dr. José Carlos Paiva, que na ocasião foi colaborador naquele estudo que idealizei para meu Pós-doutorado, o qual tive a alegria de realizar, concluindo em 2014, abordando a dimensão educativa da festa, sua ação criativa, formativa, artística. O conheci na Rede Ibero Americana de Arte Educadores, a qual integram artistas e professores destes continentes. O abordei para orientar este estudo. Mesmo não sendo de seu interesse direto, foi receptivo e aceitou. E, embora eu tenha tido que aguardar, pois na ocasião ele coordenava o Doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/FBAUP e estava muito atarefado, fui atendida e em maio de 2013 me dirigir para o Porto, o que fiz buscando os elos e intersecções sobre a perspectiva da História Comparada, numa abordagem decolonizadora de compreensão da realidade, das artes e da sociedade em que vivemos, nestes territórios em que nos encontramos.

Por caminhos diferentes na busca por uma Educação Artística e um lugar para a arte na vida das pessoas no âmbito comunitário, nossos percursos cruzaram-se e começaram naquele encontro a se identificar não só na perspectiva teórica, mas em práticas que integram as lides por liberdade de expressão das diversidades e ancestralidades que se encontraram em países lusófonos pelo fazer criativo de pesquisadores,

professores e artistas, que os propósitos colonizadores buscam apagar, mas que veem se apoiar por possibilitar coletivamente formas de expressão dos modos próprios de determinadas comunidades de países lusófonos como Portugal, Brasil, Cabo Verde, Moçambique fazerem cultura, arte e educação integradas à vida.

Fui apresentada, pelo Paiva, ao Movimento IDENTIDADES, em reuniões que aconteciam nas quartas feiras, à noite, em que estudantes e professores portugueses encontravam-se para planejar ações de participações e pesquisa em parcerias com associações, universidades e outras instituições, além das portuguesas, também no Brasil, Cabo Verde e Moçambique, realizando ações conjuntas de Educação e Cultura.

Este encontro, provocado por interesses de investigação comuns, deu-se há 8 anos, no entanto, o IDENTIDADES há mais tempo vem trilhando estes caminhos de interculturalidade e pesquisa em Educação Artística, na esteira da decolonialidade e da produção cultural e estética. Este escrito, vem marcar meu encontro com o IDENTIDADES pela participação nesta publicação celebrativa de seus 20 anos. Reúno-me a professores, pesquisadores, artistas e amigos do IDENTIDADES, trazidos pelas mãos acolhedoras, de José Carlos Paiva e de tantos que aqui encontram lugar para expressar sua busca por uma cultura identitária, pois não nos esquecendo do lugar de onde vemos o mundo, mas lançamos um olhar para nossa condição de tripulantes de uma nave comum que nos leva a todos, a terra.

Materializar este movimento em trocas de experiência e em participação na vida cultural de lugares

como Porto(Pt.), Conceição das Crioulas (Br.) ou Planalto Norte (CV), foram situações vividas, que agregaram sentidos e reflexões às minhas incursões pela Educação Artística, bem como, oportunidades de criação ao nosso processo contínuo de formação, algo que estamos sempre a lapidar.

Neste momento de alegria por celebrar o percurso de 20 anos do IDENTIDADES, que contribuiu com tantos a se aperfeiçoarem como professores, artistas, pesquisadores, que também passaram pelo IDENTIDADES, é sem dúvida reconhecer-se modificados, pela passagem em nossas vidas de um movimento agregador de ideais, convicções humanistas e sonhos de uma cosmovisão que busca a construção de um mundo mais sensível, ecológico e equânimes... Então, este valor formativo, reflexivo, criador do movimento IDENTIDADES acaba por nos ligar e fortalecer um ideal coletivo que vai criando marcas socioculturais por meio da singularidade de seus participantes e que decorrem da ação-reflexão-criação conjuntamente geradas. Desta maneira, ele forma e vai se formando a partir da práxis coletiva, em permanente ebulição, de seus colaboradores.

Procuro, então, dar forma poética para dizer de como fui atravessada pelo IDENTIDADES:

Falar do IDENTIDADES

É não poder só falar.

É reconhecer verdades

Que nos faz até calar.

Decolonialidades,

Precisamos desvelar.

Fazendo boas amizades

Tantos povos e lugares

Gesta vir manifestar.

Interculturalidades,

Se fazer realizar.

Irmanados, de verdade,

Na Cultura Popular.

Saindo lá do Porto,

Até o Planalto Norte,

Ao Agreste pernambucano,

Chegando ao Ceará.

Vidas adentrando,

Vindo nos aproximar.

Das lides nordestinas

Sentindo o explorar

De suas tristes minas,

Vidas ver sacrificar.

Sem poder se conformar

Viver, negar as sinas

Deste povo trabalhador

Povo negro, quilombola,

Sem água, mas com amor,

De quem conta a história

De batalhas, de labor,

E da busca por vitória.

Rudes, são os caminhos

Muita seca pra suportar

Não há festa, nem há vinho,

Muita pedra pra tirar

Uma vida em desalinho.

Sofrer e querer sonhar.

Não é sonho, é utopia,

Minha terra, meu lugar,

Mentes em harmonia,

reflexões concretizar,

Dia e noite, noite e dia

E, a vida transformar.

Digo assim do estado de poesia coletiva e individual de que se faz parte neste movimento intercultural, que liga projetos de pesquisa, extensão e vida. Pesquisar com o IDENTIDADES educação e arte nos fez encontrar caminhos comuns, possibilitar experiências e trocas de saberes nas artes e na Educação.

Adiante companheiros...

Que venham outros vinte anos!

Vida Longa!

Parabéns!!

CONCEIÇÃO

Felipe Peres Calheiros

Maior de 2021, imerso em riscos viróticos, experimentos isolados e testemunhos de novos velhos genocídios, mas principalmente numa espécie de suspensão pandêmica do tempo - de saudade mesmo - a provocação de um texto, nesses 25 anos do Identidades, me remete de volta a uma imagem. A mais recente. A imagem de um encontro efetivo, um abraço de verdade. Desses que há 15 anos repito.

2º Encontro com as Artes, a Luta, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, julho de 2019. Esta imagem acima é da abertura. No primeiro plano, Márcia Nascimento. Duzentas pessoas assistem. E por uma só boca, parece haver dezenas, centenas, milhares de vozes. Vozes crioulas, falas crioulas. Percursos acumulados por gerações que emergem novamente vivos como nunca, ou melhor, como sempre, em mais aquele instante de poder das mulheres de Conceição.

Aliás, quem me falou do Identidades foi Conceição. Conceição, mulher. Conceição. Concepção.

Horas a fio. Tecidas na viagem de um tempo-espaco particular, o do sertão. Como podemos seguir nos deslocando, *mesmo depois de chegar?*

O abraço crioulo que nos envolve é o mesmo que nos balança, nos faz girar e nos enterra os pés no chão quente. E nos faz parar. Parar pra pensar:



quem somos nós nesse trajeto? Nesse trajeto-dejeto colonial de violências, sequestro, matança, racismo e desigualdade estruturante e perdurante. E quem podemos-queremos voltar-continuar-passar a ser.

Abraçado por Conceição. Sinto-me acolhido, mas ao mesmo tempo deslocado. Deslocado em Conceição. Deslocado em Conceição. Conceição de mim mesmo.

Das nossas identidades-ancestralidades de responsabilidades-privilégios-partilhas.

Agora, quase dois anos depois, olho novamente para a imagem, e vejo o que talvez não pudesse perceber naquele instante. No primeiro plano, Márcia Nascimento. Em segundo plano, logo atrás, outras lideranças crioulas. Mulheres imprescindíveis: Valdeci Oliveira, Luiza das Caboclas, Aparecida Mendes, Givânia Silva, Rozeane Mendes. Uma espécie de semicírculo acolhedor. Ao fundo e ao alto, pequenas bonecas de caroá em imagens ampliadas. O artesanato que representa as mulheres guerreiras de Conceição, na gigantesca proporção de seu fundo-fundamento.

E nesse emaranhado crioulo de Voz, Acolhimento e Ancestralidade, seguimos Identidades em Conceição. Identidades em Conceição.

IDENTIDADES, 25 ANOS

Fernando José Pereira

É bom que seja o 25. Há, também, uns 25 que me deixam muito feliz, e gosto de comemorar...outros, nem tanto.

O Identidades talvez tenha nascido

no sítio errado
e na época errada.

Ainda bem, digo eu.

Nascer e viver aqui por estes lados não dá protagonismo a ninguém, bem sabemos, mas essa, talvez, seja uma das mais meritórias memórias que tenho dos *Identidades*: a fazer o seu trabalho completamente de costas para essas questões. E, contudo, é de questões importantes que o *Identidades* tem tratado. Quem se lembrava, por exemplo, de colocar um *s* à frente da palavra identidade há 25 anos. É que este *s* trouxe-nos a todos os que, mais de perto, ou mais de longe, por cá passamos, uma clara ideia de uma época e de uma discussão premente: aquela que nos diz que há muitas e diferentes identidades espalhadas pelo mundo. Diria, hoje, um qualquer teórico, artista, o que se quiser nomear, que se trata da questão pós-colonial. Na altura não estava na moda, nem sequer estava gasta a noção. Era

potenciadora de um trabalho que vem sendo realizado já ao longo de 25 anos, mas, também, não interessava nomeá-la, o que interessou foi passar à acção e tornar as *Identidades* em algo tangível. 25 anos de trabalho feito.

Aqui há uns anos fui com alguns dos *Identidades* para Cabo Verde. A minha primeira experiência na África. Foi ao mesmo tempo duro e fascinante aquilo que vivenciei. Continua cá dentro como uma ressonância.

Ao visitar a Ilha do Fogo, fui ver o vulcão e não resisti a fazer imagens para um possível trabalho posterior. Não sei se é comum, mas durante o tempo que lá passei, estive muitas vezes imerso num nevoeiro cerrado (o que me fascina) e essas são as imagens que aqui partilho.

O nevoeiro das imagens, transforma as pessoas em vultos. Os vultos têm todas as identidades que quisermos. A névoa cerrada, ao tornar quase monocromáticas as imagens, inibe as diferenças, mas não as anula. Bem pelo contrário. Deixa-as à vontade. Para serem o que são. Para quando o nevoeiro passar continuarem a ser o que são, sem medos ou inquietações. Este não é, por isso, um nevoeiro sebastianista, é, antes, um elemento potenciador da diferença, quer dizer da identidade, qualquer uma.

Chamei ao pequeno filme “uma aproximação ao monocromo como condição para o silêncio” e é repetida a frase: nada ficou para contar. As imagens remetem para o vulcão e para os vastos campos de lava que este já produziu. Sabemos da desolação que provoca, mas sabemos, também, da perseverança das pessoas que teimam em continuar por lá.

Este pequeno filme é, por isso, uma também pequena homenagem ao Identidades que tal como os habitantes de Chã da Caldeira, apesar de saberem bem das dificuldades, continuam com a coragem e a determinação que já lhes conhecemos. Sem alaridos, aliás muito próximos do silêncio. Um silêncio muito especial, aquele que grita bem alto a sua condição. O *nada ficou para contar* é a antítese do espectáculo e da exposição excessiva. No nosso tempo de instantaneidade e espectacularidades várias, esse é um tesouro que devemos manter e guardar bem guardado. Que *este nada ficou para contar* seja o mote que se utilize para, silenciosamente, contar tudo. Mais não seja, para o poder passar de geração em geração...até que venham mais 25 anos.

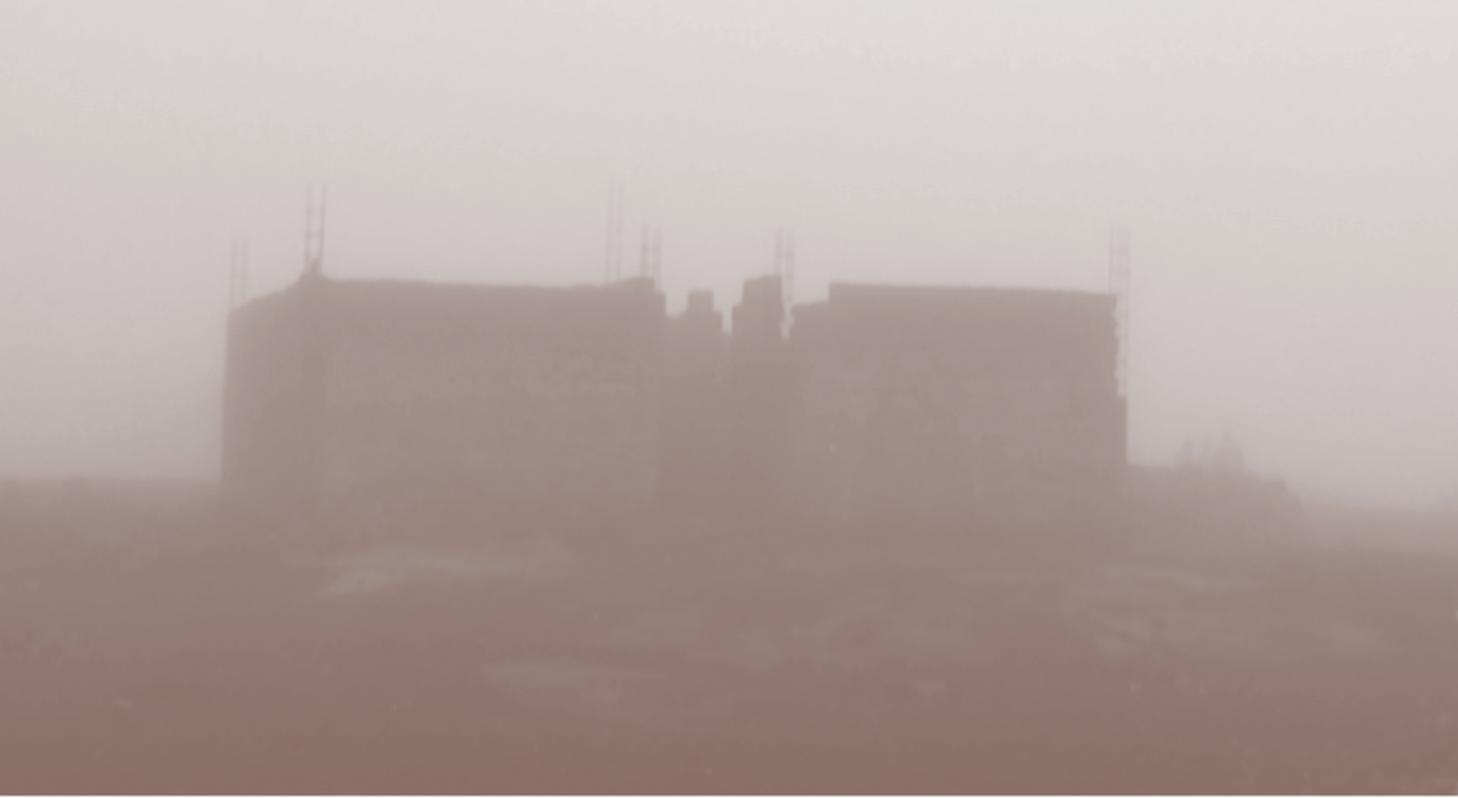
NOTA: O filme que é referido no texto e do qual foram extraídos os stills que constituem a narrativa imagética que segue este texto, pertence a uma série que tenho feito

ao longo dos anos designada “Art statements”. Este é o número 9. O seu título, originalmente em inglês, é “Art statement #9 (approaching monochrome as condition to silence)”

É um vídeo analógico com a duração de 04’07”, datado de 2009. Se houver curiosidade para o ver, aqui está a ligação: <https://vimeo.com/357432696>







A ESCUTA ENTRE NÓS: REFLEXÕES A PARTIR DAS VOZES DAS COMUNIDADES

Flávia Lira

Apresento, neste artigo, uma reflexão com as vozes de grupos e comunidades de produção artesanal. Essas vozes, que ainda reverberam (em mim) por produzirem afetação e questionamentos nos/ dos processos em ações oficinais, vêm transformando minha relação com a vida, com a pesquisa e com o trabalho na arte/educação.

Reconhecer as vozes que nos habitam e ecoam no nosso saber-fazer é refletir com elas criticamente. Escutar, aqui, é também escutar-se; é se comprometer consigo e com o outro, com outras vozes e com o dito. É investigar como a voz do outro acontece em nós e carregar a ação arte-educativa com o posicionamento político da escuta: dialógica em sua essência, de trocas (mútuas) com a diversidade de saberes, de culturas, de visões e mundos para criar outras possibilidades.

Posso dizer que esse relato é também um momento de resposta às escutas realizadas em um tempo alargado de convivência no Coletivo Ação-Investigação (ID-CAI)/ Movimento Intercultural Identidades/ Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade (i2ADS). As partilhas realizadas pelo coletivo aguçaram/ aguçam não apenas o modo como escutamos o outro (suas vozes, gestos, paisagens, território, saberes-fazer etc.), como também aprofundou o exercício reflexivo que nasce/ decorre desse ato de partilha e escuta, de implicações e cumplicidade – que desloca e mobiliza o nosso corpo-mente e sentidos.

Desse modo é também uma tentativa de nos situarmos. Compreender as nossas amarras, fragilidades, as nossas certezas, as estruturas que nos moldam e refletir

sobre o que (e como) criticamos. De outro modo, é pensar sobre o sentido ou o não-sentido do que nos acontece, do que nos rodeia, das armadilhas que encontramos ou que caímos na prática cotidiana.

[...] uma de minhas preocupações centrais deva ser a de procurar a aproximação cada vez maior entre o que digo e o que faço, entre o que pareço ser e o que realmente estou sendo (FREIRE, 2002, p. 37).

Em um mundo de opiniões e falas instantâneas, replicadas, recicladas, de monólogos ensimesmados, a escuta traz uma relação com o silêncio e com o tempo, com a reflexão, a alteridade e a experiência.

Quando a escuta nos alcança

Situo esse relato no contexto das trocas artísticas em comunidades de produção artesanal, cuja tradição está ligada à terra, especificamente à produção cerâmica.

Minhas primeiras atuações em oficinas de cerâmica foram – ainda enquanto estudante de design – em projetos de extensão na Universidade Federal de Pernambuco, no Brasil. Foi a partir desses projetos e das escutas que os espaços oficinais me proporcionaram que busquei uma aproximação com as Artes Visuais e com a Antropologia do Imaginário a fim de investigar

as questões que surgiam durante as oficinas, as quais produziam em mim afetações no modo de olhar, de fazer, de pensar e estar com o outro.

Essas inquietações e enfrentamentos foram colocados em discussões elaboradas em pesquisas no design (ainda durante a graduação e no mestrado na Universidade Federal de Pernambuco), e me levaram ao doutoramento em educação artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Conhecer, que é sempre um processo, supõe uma situação dialógica. Não há estritamente falando um “eu penso”, mas um “nós pensamos”. Não é o “eu penso” o que constitui o “nós pensamos”, mas, pelo contrário, é o “nós pensamos” que me faz possível pensar (FREIRE, 1981, p. 71).

A escuta aqui tratada emerge de uma construção relacional; ela ocorre nas trocas entre os interlocutores que constituem e participam da elaboração artística neste contexto oficial, e pode produzir estranhamentos. É compreendida como uma práxis de envolvimento artístico-educativa, que acontece no/pelo encontro.

No caso dos grupos e comunidades de produção artesanal da cerâmica, a tradição, a ancestralidade, as narrativas e saberes são transmitidos pela oralidade. É pela fala e pela escuta, ou seja, é na presença dessas vozes da comunidade que o conhecimento é produzido, lembrado, propagado, reconfigurado. É pela oralidade que o território se re-faz, continuamente. Participar desses territórios significa também estar aberta a escuta dos sentidos e das relações éticas e estéticas (valores/vontades/interesses) de cada lugar. É uma forma de aguçar a percepção sobre como agimos e refletimos as contradições, as sobreposições, as resistências que os choques entre as diferentes realidades e a pluralidade das (nossas) existências ocasionavam/ ocasionam.

A intenção desse relato de experiência é provocar uma reflexão, a partir das vozes desses interlocutores, para a escuta das nossas vozes. É nos constituir delas para olhar para dentro do que estamos fazendo, sobre como entendemos os dispositivos, os contornos, os limites (os nossos limites) e as ações que produzimos; sobre como estamos atuando, e, assim, aprender a (des)aprender para poder nos transformar e nos lançar a novos desafios – sobre o que queremos enquanto ensino das artes.

O manifesto dentro da totalidade

Um primeiro momento/choque aconteceu em uma ação da universidade junto a oleiros da cidade do Cabo de Santo Agostinho, litoral sul pernambucano do nordeste brasileiro, em 2003 e 2004. Durante a apresentação da proposta da oficina, quando um dos oleiros, interrompendo a explanação, questionou: “Por que vocês tocam sempre a mesma nota?“, e, completou dizendo que aquela música de uma nota só ele entendia.

O senhor Abiud Trajano, sempre foi cético sobre a nossa presença na produção da comunidade. Aos 70 anos de idade, ele entendia muito mais o que a gente fazia do que nós mesmos. Em sua fala, “tocar a mesma nota” significava dizer que outros projetos, semelhantes ao nosso, carregavam o mesmo discurso, as mesmas intenções, as mesmas propostas de melhorar a vida da comunidade, de melhorar os produtos para a venda, de reposicionar o grupo no mercado e, ele, na sua experiência pessoal, já sabia que isso não aconteceria. Em outro momento o senhor Abiud expressou: “o povo não está entendendo como se vive aqui!”.

Havia uma certeza no olhar deste senhor que trazia à tona a nossa incompreensão sobre o que estávamos propondo, sobre quem e quais interesses estávamos atendendo. Essa “nota” que ele falava de certo não era musical, mas financeira. A “música de uma nota só” repetia/repercutia e anunciava quem detinha o controle sobre a ação; quem ditava o quê e como fazer.

E foi assim que despertei para a importância de exercitar a escuta na práxis arte/educativa como um dispositivo de contágio, de contato; de enfrentamento e acolhimento; de troca e de coragem para o (auto) conhecimento e para transformação da (nossa) experiência.

Podemos dizer o que significou tocar sempre a mesma nota para o senhor Abiud Trajano naquele momento; e, podemos deslocar essa escuta ou questão para os dias atuais, em termos de arte/educação que temos, se pensarmos no discurso desenvolvimentista e tecnicista/ instrumentalizador da ação que se sobrepõe aos sujeitos, às comunidades.

Melhorar os produtos para alavancar as vendas não era sinônimo de melhorar a vida comunitária e não representava os interesses da comunidade, mas era um mote apelativo do mercado para cooptar aquele modo de vida, para reproduzir e vender o que ele ditasse.

A “música de uma nota só” era um discurso falacioso por trás de um gesto acadêmico cheio de boas intenções. A universidade reproduzia o mercado e sua monocultura, com uma forma de fazer sobre as outras, com um saber (acadêmico) sobre os outros. Sob uma homogeneização estética – modelada conforme a “sua”/ “nossa” imagem, ela reproduzia uma visão de mundo dominante das subjetividades, dos pensamentos, dos conhecimentos, dos saberes, dos querereres, que ignorava a diversidade, os modos de sentir, a produção de sentidos que aquela comunidade realizava.

Pergunto: a educação artística que temos

toca sempre uma nota só?

Reproduz uma única música, uma narrativa dominante?

A escuta feita em comunidades carrega em si um sentido denunciador da resistência e é reivindicatório sobre os processos/os modos de fazer-saber de quem é estrangeiro ao território. Ela demarca as divergências nos modos de organização, de produção, apreensão e das formas como se entende e vive a vida lá e cá.

É um reflexo do que estamos fazendo. É uma escuta que se volta para nós mesmos, para nossa prática; que nos provoca outros aprendizados a partir de uma ética/estética diferente da “nossa”; com uma concepção política, cultural e de saberes construídos coletivamente, em um tempo ampliado/ ancestral. E nos envolve em um fazer coletivo que afirma em sua interioridade que não estamos sós e implica em não fazermos sozinhos; em partilharmos os nossos sentidos, os caminhos e a caminhada.

Em muitos momentos “o manifesto” passa despercebido, ou até é ignorado para não se fazer a autocrítica diante de uma lógica que se impõe ao outro, por medo de enfrentar ou expor nossas fragilidades, de não ter domínio do que reverbera deste choque de visões e mundos. Ou ainda, por não querer sair do nosso lugar de conforto: – quantas vezes pensamos como é mais trabalhoso escutar, refletir, discutir como fazer e colaborar com o outro do que fazer o que “já sabemos”.

Neste sentido, a escuta nos proporciona aprendizagens, um momento de saída de nós mesmos, de deslocamentos, uma quebra com a lógica (de mercado/ mercadorias) que nos domina. Ela representa uma fissura nos padrões e normas estéticas já firmadas como “nossas” em nosso consciente, em nosso fazer. Permite-nos ser

outros; ampliar nossa sensibilidade e solidariedade ao outro e à nós mesmos. Propicia-nos religar tempos- espaços em processos coletivos; exercer nossa alteridade criadora no compartilhamento de outras narrativas emancipatórias.

A escuta como semente: partilha e cultivo

Na comunidade quilombola de Conceição das Crioulas, situada no sertão do estado de Pernambuco, a terra é o que pulsa a vida coletiva. Segundo uma das lideranças locais e nacionais na luta pela demarcação das terras dos quilombos brasileiros, Givânia Silva, **a terra é o jeito de pensar do quilombo**. É uma **terra de sentido**, com seu valor ancestral, sagrado, de cultivo do alimento – físico e simbólico. A terra é o fator aglutinador, organizador do quilombo; e, a cerâmica está em conformidade com o território.

Essa é uma escuta que transcende a compreensão da cerâmica, como cultura material, e se amplia para uma relação com a luta ancestral, ligada à transmissão dos saberes (à memória) e ao cultivo da terra. Uma luta no sentido de afirmar quem são por suas próprias vozes – por uma força constituinte dessa voz coletiva expressa em outra escuta recorrente no quilombo, quando dizem:

nós somos porque estamos em comunidade.

Aprender com essas experiências e conhecimentos através de trocas de saberes, pelo afeto, pela cumplicidade em uma ação política de cultivo da vida – não individualizante, mas de interesses partilhados, refletidos no coletivo, é inscrever politicamente a ação arte/ educativa. É estar disponível à vida como ela se apresenta e se organiza nas diferentes realidades.

Como corrobora Jocicleide Oliveira (também conhecida como Kêka) em sua fala: **a gente vai se fortalecendo um na palavra do outro**. A fala de Kêka convoca a discussão feita por Walter Benjamin (1985)

no texto *Experiência e pobreza*, quando ela relaciona a força, o sentido e a duração das palavras/ narrativas que seguem movimentando a experiência, de geração em geração, no quilombo. A luta a qual Kêka e o povo quilombola se referem dota a vida de sentido, re-constitui à existência de todo povo quilombola, sua cultura, seus saberes, seus fazeres, suas histórias. Produz narrativas; atualiza a escuta da sua terra/ território; segue fortalecendo a sua comunidade e outras que comungam das mesmas questões.

Esse é outro exemplo onde se exerce a solidariedade, o cuidado e o acolhimento, em uma escuta que fortalece quem somos e o que queremos – posso dizer, aqui, para o ensino das artes. Refaz-nos no/ pelo encontro com a multiplicidade de seres, cores, sabores, das formas e sentidos. Preenche a gente por dentro, em nossa interioridade, ao passo que nos coloca de avesso, em suspensão, em suspeição e luta com nossas próprias formas e sentidos.

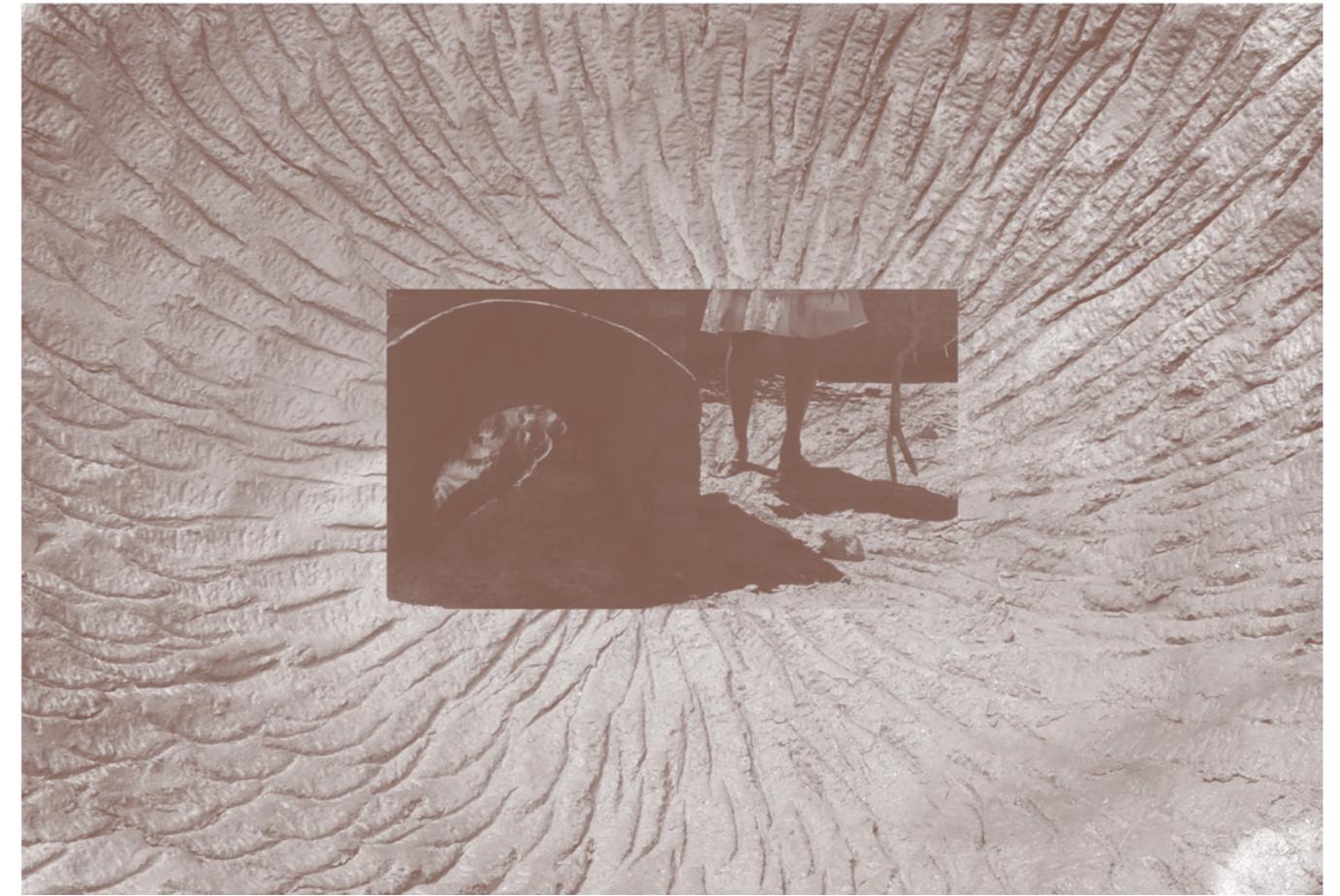
Concluo essa reflexão com a escuta que hoje partilho, enquanto movimento de vida, onde Givânia Silva diz: **nossa consciência para futuro é a luta.**

Refliço aqui a luta nas suas variadas dimensões, em busca de exercitar e possibilitar a liberdade do pensamento, dos sujeitos, da terra/natureza, de possibilitar experiências que façam a diferença entre o domínio e a liberdade; em estar disponível para viver e fazer junto, de nos colocar e colocar o que aprendemos disponível ao outro. E pergunto: como esse compartilhar experiências através da escuta atenta/ sensível aciona o entre nós para o ensino artístico que queremos?

A ideia que apresentei relacionada à escuta não se interessa pelo que orbita “em torno” de nós (artistas, arte/educadores, designers, professores de arte) – tendo o nós como centro, mas por quanto que essa escuta nos faz solidarizarmos “entre” nós – sendo esse entre um espaço transitório/ provisório, de uma posição que é uma ação. E, porque não dizer uma luta em favor do que me/ nos movimenta, tanto artística como politicamente, quando nos constituímos das diferenças, da diversidade e pluralidade de saberes, fazeres, de corpos e existências; de uma escuta ativa desses territórios que nos fazem cúmplices em uma luta comum.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 114-119.
- FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



NOTAS DE UM COMEÇO ENQUANTO FALO¹

Gabriela Carvalho

0.

Na parede em frente à minha secretária, há uma espécie de arquivo dos afetos sempre em construção. Misturam-se fotografias, ilustrações, artesanatos, o primeiro *tsuru* que fiz na vida, versos soltos, frases de pessoas queridas escritas em papéis improvisados, folhas colhidas de outono, perguntas, lembretes e algumas notas. Considero esse trecho de parede o umbigo do que chamo hoje como minha capacidade de criar ninhos em espaços efêmeros. Vieram com o tempo, a imigração, as distâncias, saudades e algum verso inventado que poderia ser de Manoel de Barros. Desimportâncias que cabem em um pequeno envelope e carregam toda dimensão de casa que rapidamente plantei nesse pequeno quarto de uma residência universitária. Depois de tantas tentativas de escrita motivadas pelas leituras do último ano, recomeço mais uma vez pela nota cuidadosamente escrita e afixada na altura do meu olhar: *não escrever é mais difícil do que escrever.*

Assumo meu receio com os começos e deslizo, assim, pelas frases mais soltas para criar um chão, uma terra mais macia e fértil para começar a estrada. Não escrever carrega-me de uma companhia constante do

¹ *Notas de um começo enquanto falo* é um texto abre-caminhos a partir de algumas das leituras, memórias e experiências vividas no primeiro ano do projeto de investigação *Enquanto falo: uma desconstrução*

do logos curatorial em perspectiva descolonial. A pesquisa está a decorrer no âmbito do doutoramento em artes plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, do Instituto de Investigação em Arte,

compromisso, da responsabilidade que tenho em soltar as cordas que me apertam a garganta, que lembram diariamente de uma entrega que precisa acontecer. Pode parecer um fardo, carregar o não feito, adiar, lamentar-se, tentar de novo, mas há o freio de mão puxado em dúvida. Anseio chegar ao ponto final aliviada por ter entregado aqui o que me propus a fazer. Mas o que essa frase acaba por esconder é que de fato, a todo tempo, as pessoas escrevem com outras linguagens, outras formas, outras superfícies. Que para que um lugar seja chegada, é preciso a viagem que é tão ou mais importante do que o destino final. Em um texto como esse ou qualquer outro, há um ser escrevente que vive as passagens da escrita na pele, na língua, na baba, na ponta dos dedos, na poeira que esconde a sola dos pés. Criei um método – que só funciona para mim – para justificar esse sentimento na minha escrita: lanço-me uma provocação, feito semente em solo preparado, depois alimento, cuido, sol, água, nutrientes, retiro as pragas, vejo germinar, brotar, crescer miúda, ainda frágil, leio para ela, converso, chamo gente para olhar junto, acolho a espera, o tempo das coisas. Quando é de dar fruta, ela se oferece, amadurece fácil, o ramo até pesa pra entregar na mão. Escrever com as mãos na terra tem disso, é preciso a escuta das raízes, do calor, do vento, da umidade.

Design e Sociedade (i2ADS) e conta com o financiamento da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT), UI/BD/150731/2020.

Por outro lado, contrariado esse fluxo, vem às mãos também as inseguranças todas de se escrever quando não se está pronto, maduro. Mas é preciso. Por vezes, é essa experiência com o fracasso das primeiras mudas que me ensina o tempo das coisas. É preciso observá-las com calma para que sejam incorporadas, até que em algum momento *natureza não caiba em terceira pessoa* (da obra da querida Esther Azevedo que também carrego no umbigo da minha casa). Lanço-me nesse texto em um primeiro plantio para prepararmos mais um terreno fértil de ninhos temporários.

1.

Imigrar altera o sentido do caminho. Tira-lhe a certeza do reconhecível e te aguça os sentidos na lida com o estranho de si. Como mulher acadêmica, branca, latino-americana, brasileira, preciso dizer que desconfortos fervilharam em mim quando decidi cursar um doutoramento em artes plásticas em Portugal. Já há tempos me debruçava sobre questões de gênero, em especial sobre o silenciamento de vozes na história e na garganta de ainda hoje. Voltar aqui me fez dar voltas em memórias, costurar raízes, passados desbotados entre um sem fim de semelhanças e diferenças que se acentuavam sempre que algum som saía da minha boca. Enquanto falo, há uma evidente ênfase sobre a minha voz, abrir a boca tornou-se entregar uma língua *estrangeira* em um corpo *exótico*.

Estrangeira na minha própria língua?

Nunca me lembrei tanto das aulas de Língua Portuguesa que tive nos primeiros anos de uma escola católica e que quase me fizeram desistir do amor pela literatura. O professor José Vicente fazia questão de nos cobrar todas as conjugações verbais de ações que nunca realizávamos, não daquela forma. Lemos *Os Lusíadas* na escola e quase que desisto da poesia, sorte foi ter achado depois entre as bibliotecas da cidade algum Caeiro e Sophia de Mello para retomar o encanto pelos poetas daqui. Até gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões², mas tenho gosto mesmo é pela torção barroca que as palavras ganham nas curvas do meu sotaque, das vogais abertas feito o coqueiro na boca de Helena Lanari³, da voz ondulada no quente da pele. Nas entranhas de uma *subjetividade antropofágica*, como a palavra portuguesa e danço com ela nos fluidos do meu corpo vivo. Vejo nesse prazer algo como a *estratégia do desejo definida pela justaposição irreverente que cria uma tensão entre mundos que não se roçam no mapa oficial da existência, que desmistifica todo e qualquer valor a priori, que descentraliza e torna tudo igualmente bastardo*⁴. Como se fosse possível destituir o altar sagrado da história hegemônica e trazer para perto, para os limites da margem, reconhecendo o emaranhado de toda língua, toda cultura. Tenho gosto sim, quase um gozo pela oralidade de Guimarães Rosa, pelo *pretuguês* brasileiro de Lélia González, ou mesmo pela multiplicidade que essa língua ganha na sua própria fragmentação. Língua é ser vivo, feito natureza, que não deveria caber em terceira pessoa.

Essa é a língua que aprendi a escrever, a me expressar, a amar, a me doer, a odiar, a gritar quando topo com o pé na quina da mesa. Mas essa mesma língua me é negada quando no deslocamento evidencia-se uma necessidade de portá-la, a definição do dono da língua, o colono dono da terra que define o que se pode falar e como⁵. Chamem os padres, os professores, os capatazes – é preciso defender a língua, nossa *propriedade natural* sobre ela. Ou não. Deixá-la viver nas curvas úmidas da língua de cada canto desse mundo por onde ela foi imposta e recolher sua diversidade, sua polifonia. Afinal, como o desejo, a língua recusa o limite da fronteira⁶.

É inegável, falar uma língua é carregar um mundo, uma cultura, foi Fanon⁷ quem disse antes. A posse da linguagem nos concede acesso a lugares de poder, um acesso torto e um tanto fragmentado tendo em vista que o colonizado (pela via do colonizador), nunca terá de fato acesso a esse lugar, que lhe é interdito por vias muitas vezes sutis e violentas⁸. Lembro-me do verso de Adrienne Rich que me chamou na leitura de bell hooks – *Essa é a língua do opressor, mas eu preciso dela para falar com você*⁹. Ao passo que traz consigo a represa do verbo, alimenta-se, come mesmo com a boca a língua que lhe permitirá atravessar (embaralhar) as fronteiras de um outro projetado sobre si mesmo. Reescrever a língua no pulso do desejo, aliviar o aperto da garganta que guarda vezes asfixiadas do passado.

Enquanto escrevo, vejo-me com o carretel de Lygia Clark na boca, eu e muitos outros pares, a soltar as linhas de uma *Baba Antropofágica*¹⁰ sobre o corpo em processo de cura, o corpo de uma prática artística que adoece nas entranhas da colonialidade, meu próprio corpo que se desfaz no movimento endógeno de desconstrução de si na procura de uma trama sensível, rizomática que ressignifique o próprio sentido da escrita, da arte, da curadoria, da boca, da saliva, da muda, da terra. Em uma das cartas ao amigo Helio Oiticica, Lygia comenta sobre o sonho que deu origem a sua *Baba Antropofágica*:

Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna, e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la.¹¹

Puxo a linha da boca na baba do texto¹² e me lembro do livro que ganhei de meu pai quando me mudei para Portugal: *Família Andrade e Almada, ascendência e descendência em Portugal e no Brasil 1754 – 2007*¹³, uma pesquisa de anos feita por um tio-avô que desejava comprovar as origens da minha família paterna no norte de Portugal. Lembro-me de ser ainda adolescente quando

foi lançada e somente há poucos anos revisitei o mesmo livro que trazia, além do anseio de meu tio-avô em ver-nos reconhecidos em uma origem “nobre”, uma série de “esquecimentos”, particularmente referente à origem e à atuação das mulheres nessa família. Ali, são pontuados nomes, profissões, casamentos e filhos, mas, ao que me parece, apenas o que importa para a comprovação dessa linhagem. Imersa em metáforas com a família do pai (sempre complexa), a colonização e a completa falta de informação que tenho sobre qualquer referência da minha família materna, pergunto-me, pergunto-me muito e a todo tempo sobre o que estou a escrever aqui. Era para dizer sobre desconstrução, logos, curadoria... mas ainda chegaremos lá. Por hora é tempo das pragas e inquietudes e seguimos na tentativa desse plantio.

Conheci minha avó materna por uma única foto. Morreu jovem de problemas cardíacos, eram muito pobres, nove filhos. O pouco que sei descobri em conversas com meu avô pouco antes dele falecer. Minhas tias também têm lembranças que compartilham, lembram vez ou outra nas mesas de café da tarde. Aqui, o fio que nos conduz é a oralidade. São as lembranças de cada uma – sempre as mulheres – que contam com saudades, com sentidos, os feitos de cada um no começo da história. Não tem o peso de um livro, mas a leveza das conversas na cozinha, do calor em que se preparam os alimentos, da saliva que digere o que a boca come, da efemeridade também da memória em movimento.

Ouvi ainda de Fanon¹⁴ que falar é existir absolutamente para o outro, mas veja, para isso é preciso que esse outro seja um sujeito de ouvidos abertos.

Essa mesma oralidade do colonizado é também vista como atributo de uma certa infantilidade, colocada no sentido daquele que balbucia uma língua que está ainda a aprender a falar. Isso na perspectiva de uma lógica eurocentrada, que considera ser portadora da verdade, da razão sobre a voz. Cabe-nos lembrar as origens de infância no sentido etimológico em que o sufixo *in* traz-nos a negação, enquanto *fans* remete à fala, ou seja, infante é aquele desprovido da capacidade de

2 Verso de Língua, música de Caetano Veloso gravada pela primeira vez no álbum *Velô*, de 1984;

3 Referência ao *Poema de Helena Lanari*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado pela primeira vez no livro *Geografia*, de 1967;

4 ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica*. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147;

5 DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Porto: Campo das Letras, 2001, p.93;

6 HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.223;

7 FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.33;

8 DERRIDA, Jacques. *Ibidem*, p.47;

9 Verso do poema Queimar papéis em vez de crianças, de Adrienne Rich, escrito em 1968;

10 *Baba antropofágica*, obra de Lygia Clark realizada inicialmente em 1973. Uma ação coletiva em que uma pessoa deitada ao centro do grupo recebia os fios úmidos de saliva que saíam de carretéis de linha posicionados na boca de cada um dos participantes. Ao final, a trama das linhas era destruída pelo próprio grupo;

11 Depoimento de Lygia Clark publicado no livro: MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajetos*. São Paulo: Edusp, 1992, p.139;

12 No vídeo *Suely Rolnik e o Texto Baba*, a autora comenta sobre a concepção de que o *texto baba* [...] *as palavras são como excreções do corpo*. Acesso em < <https://vimeo.com/175939186>>

13 ANDRADE, Virgílio de O. (Org.) *Família Andrade Almada: Ascendência e descendência em Portugal e no Brasil 1754-2007*. Guaratinguetá: Editora Santuário, 2007;

14 FANON, Frantz. *Ibidem*, p.33.

falar. Desprovido da capacidade de falar ou de ser ouvido? Com Spivak¹⁵ encontramos a ideia de que ouvir é um ato de autorização de quem escuta em relação ao falante. São ouvidos aqueles que pertencem a um determinado contexto em que há a autoridade da fala. Falar implica um ato dialógico em ser ouvido, o que não acontece com relação aquele que teve sua língua, sua subjetividade, seu chão, cortados. Essa mesma negação desconsidera a possibilidade desse sujeito colonizado ter outra interpretação, outras formas de percepção, destacadas e válidas sobre sua própria perspectiva¹⁶.

Spivak¹⁷ fala-nos ainda sobre a forma como o sujeito europeu, por meio das colonizações, constituiu um *outro* sempre à margem pelas vias do etnocentrismo. Seria esse o principal problema e foco dos esforços *logocêntricos* em se delimitar e estabelecer um centro para a voz da razão, a verdade da história ou mesmo divina. Se afinal, *falar é existir para o outro*, a colonização da linguagem estaria no cerne da propagação de um ideal de poder. Afinal, como vemos com Grada Kilomba¹⁸, o sujeito é aquele que pode definir a si próprio, enquanto ao objeto, cabe a realidade de ser definido por outros. Ou seja, o projeto colonial é estruturado essencialmente sob o domínio da linguagem.

Sabemos então que, pelas vias da língua, o colonizado é um ser sempre à beira, à margem da sua própria linguagem. Como já pontuado, com Derrida encontramos a ideia da possível inexistência de uma propriedade *natural* da língua, tendo em vista que falamos aqui de algo em movimento, em constante transformação ao passo da própria civilização. O próprio desejo pelo domínio de uma língua seria um reflexo de um pensamento colonial. Entretanto, cabe-nos salientar a violência com que essas transformações são impostas, traduzidas, escritas e documentadas ao longo da história. Ainda em diálogo com Derrida¹⁹, lembro-me de que um sujeito colonizado terá sempre um acesso interdito à língua, à sua própria voz, à forma como comunica. Uma interdição que por vezes se dá de modo agressivo, mas, em grande parte das vezes, surge entre sutilezas e silenciamentos. Há algo como um medo da sua própria

voz, uma represa do verbo. Grada Kilomba²⁰ também fala sobre esse medo, algo como um temor de que se o sujeito colonizado falar, o colonizador terá que ouvir. E esse silêncio de tantos anos, de tantas palavras escondidas, segredos guardados nas memórias de tanta gente podem fazer ruir um projeto colonial da verdade que foi cautelosamente construído ao longo dos séculos.

E é exatamente sobre os silêncios, sobre o espaço em branco dos livros de história, do que não foi dito, na desconstrução das narrativas que mora a potência e a possibilidade de criação e transformação da própria realidade. Não falo aqui de uma crença em grandes e repentinas mudanças sociais ou políticas, mas da força que tem colocar-se em movimento, colocar-me em migração para buscar nas ruínas do que restar aquilo que faz sentido cultivar na terra e ver brotar no amanhã.

2.

Porque toda gente tem que não ter cabimento para crescer.
Arnaldo Antunes

Quero confessar que escrever nessa minha língua no contexto de uma universidade portuguesa me instiga, me provoca a brincadeira da escrita. Percebo-me desde muito nova como uma habitante das fronteiras, filha bastarda que não pertencia à família de lá, mas tinha um pé cá também, que nunca quis (ou pôde) ser uma coisa só. Lembro-me do programa da Xuxa²¹ em que a apresentadora perguntava às crianças o que queriam ser quando crescer e muitas das meninas respondiam algo como: *atrizbailarinamodelomanequim*. Assim mesmo, tudo junto. Uma aspiração de *artista-etc* já na televisão da década de noventa.

Nos limites de cá, entrei para um doutoramento em artes plásticas com uma trajetória direcionada para a curadoria. Logo nos primeiros dias de aula percebi

que teríamos que participar de exposições e em mim fervilhava já a dúvida, mas aqui serei artista então? Gosto de pensar que a ideia pede a forma e eu *performo*. Híbrida, camaleônica, me transformo de acordo com o terreno, a paisagem, a ecologia local. Estar em constante movimento a responder os desconfortos e nós que me apertam a garganta. Suely Rolnik²² diria que é no atrito das forças do mundo com os *afectos e perceptos* em nosso corpo que esse movimento acontece, no germinar daquilo que fervilha no ninho da garganta.

Li em *Memórias da Plantação*, de Grada Kilomba, sobre a necessidade de criarmos novas linguagens, um vocabulário que dê conta da diversidade da condição humana, que possa não apenas responder, mas incomodar e porque não, sabotar a epistemologia colonial que encontramos entre as instituições científicas, acadêmicas e também artísticas na atualidade. A própria artista, que é também psicanalista, escritora, teórica, autodefine-se como artista multidisciplinar, sobre sua prática artística, relata:

É totalmente transdisciplinar. E isso para mim é muito importante: essa liberdade, essa flexibilidade de não estar agarrada a uma disciplina, mas focada em um tema, apaixonada e envolvida por ele, e depois, enquanto nós vamos trabalhando nele, é que aparece o formato, a visualização. Para mim, isso faz parte da descolonização do conhecimento.²³

Sei que não estamos falando de algo que se pontua no agora, mas de um movimento de hibridação das linguagens que vêm se constituindo ao menos desde meados do século passado, de um pensamento que vem sendo desconstruído em paralelo com os estudos pós-coloniais. Movimentos que desembocam nessa presença descolonial que chamo para acompanhar a trajetória da minha investigação, como um sul condutor de uma prática movida pela via da paixão, do desejo que não se desenha com linhas rígidas, mas em fragmentos, cacos, recortes, vestígios, ruínas.

22 ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.53.

Acesso em maio de 2021: < <https://artebrasil.com.br/arte/entrevista/a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-2/> >

23 Grada Kilomba em entrevista com Suely Rolnik. *A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba*. Revista ARTE!Brasileiros online.

24 KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p.54;

Falar em descolonização do conhecimento no interior da academia é já por si contraditório, é atuar como uma praga, erva daninha que corrói por dentro seu habitat *natural*, ou onde quer que lhe transponham. Gostaria de abrir espaço para o plantio das invasoras, que descontroladas abram caminhos para uma epistemologia das pragas, ecossistemas inteiros que se mobilizam em transformar um ambiente aparentemente estável em outro, abrindo chamado para outros seres, outras espécies – muitas vezes indesejadas – reconfigurando a paisagem pelo que se alastra na terra. Atraídas pelo desequilíbrio, pelos terrenos baldios, pelas frestas da terra, se infiltram e alastram transformando o que parecia ordinariamente controlado em pulsão viva.

Uma epistemologia das pragas pois sabemos que de antemão a própria *epistemologia* em suas origens já estabelece uma

[...] ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (temas), como analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (métodos), e nesse sentido define não apenas o que é o conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar.²⁴

Assim sendo, sabemos que o projeto de ciência construído à luz da modernidade responde a uma epistemologia eurocentrada que atende aos interesses específicos de uma sociedade branca, detentora da voz que virá definir os temas de relevância, bem como as questões e os métodos para a aquisição do conhecimento verdadeiro, científico. Às margens dessa luz, encontramos entre as ruínas um projeto de *epistemicídio*²⁵ que desqualifica e invalida outras cosmologias, outras epistemologias que não aquela construída sob os alicerces de um projeto patriarcal, colonial, capitalista. Ou seja, falamos aqui de um mecanismo que separa o que pode ou não ser

25 O *epistemicídio* que falamos aqui é cunhado por Boaventura de Souza Santos e lido a partir de Sueli Carneiro, onde podemos compreender o termo como um instrumento de dominação étnico/racial a partir da negação de legitimidade a outras formas de conhecimento, do conhecimento

produzido por grupos colonizados, bem como de seus membros como *sujeitos de conhecimento*. CARNEIRO, Sueli. Do epistemicídio. In: *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutoramento em Educação apresentada na Universidade de São Paulo, 2005, p.96-110;

15 SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

17 SPIVAK, Gayatri. *Ibidem*, p.107;

18 KILOMBA, Grada. *Ibidem*, p.51;

16 KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p.48;

19 DERRIDA, Jacques. *Ibidem*, p.53;

20 KILOMBA, Grada. *Ibidem*, p.41;

21 O *Xou da Xuxa* é uma das minhas primeiras lembranças em frente a uma televisão. Eu e minhas irmãs assistíamos diariamente o programa desejando ser parte daquilo, estar um dia naquele público, dançar como as paquitas (bailarinas do programa), um mundo de cores, encantado, onde reinava uma rainha loira, magra, rica,

modelo, cantora, atriz, apresentadora de programa... Uma imagem de mulher bem distante da maior parte da população brasileira, que reiterava uma série de problemáticas quanto à questão de gênero, classe e raça já na cabecinha das crianças nascidas na década de oitenta;

configurado como científico, como a voz da verdade comprovada e segura em quem se pode confiar.²⁶

Uma monocultura, de larga escala, que explora e extrai do solo o que lhe é mais fértil, que controla a terra para atender os interesses de um projeto muito antigo, que está na família há anos, gerações inteiras, mãos sujas de sangue, da expropriação de corpos, subjetividades, culturas. Ecoa o verso de Luiza Romão – *a colonização começou pelo útero / matas virgens / virgens mortas / a colonização foi um estupro*.²⁷ Sendo filha dessa terra em que *temos todos um pai violador e uma mãe violada*²⁸, criada em terreno de desequilíbrios, instabilidades, terra labiríntica, tortuosa, aprendi a conviver com os fungos, com as pragas, a apreciar a sua chegada e a consequente reorganização que impunham ao próprio sistema linfático da casa. O que consideramos praga é parte desse sistema vivo, mas que insistimos em controlar, em apagar o mais breve possível para que não gere danos àquilo que pretendemos dominar.

Defender uma epistemologia das pragas é colocar a si próprio no bambo da corda, sabendo que há mais riscos do que certezas. É olhar para o que sempre esteve ali, sem a tentativa de controle, linearidade. Assumir-se contraditória e em desconstrução. Sinto que é preciso o tempo das pragas para que possamos enxergar sem dominar, falar a partir de si e não da totalidade, assumir o fracasso em detrimento de um projeto de sucesso.

Plantas invasoras não são domesticáveis.

Estou a me movimentar junto de uma pluralidade de vozes que reverberam a partir do sul global, projetos essenciais e urgentes que vão em busca de uma revisão da história, de escavar nas ruínas do passado aquilo que foi silenciado, negligenciado. Acredito como Spivak²⁹ que, nesse sentido, a pesquisa seja um trabalho de medir e invocar os silêncios, de escavar o chão à procura do

que foi escondido sobre a terra, de desconstrução do discurso, da história única, da voz universal. Não apenas para perfurar o solo estável e confirmar o que sabemos, mas para de fato abalarmos de modo endógeno nossa ação crítica, o modo como fazemos o que fazemos, falamos e ouvimos no contexto em que nos inserimos. Seremos radicais, no sentido mais uma vez etimológico da palavra, irmos à raiz, na profundidade em que se encontra o rizoma multidimensional em que essa árvore se ergue. Afinal penso ser essencial a nós, investigadores, a consciência de que a academia não é um espaço neutro, pacífico, apenas voltado ao conhecimento e aos saberes, mas também um espaço de poder, de violência.³⁰

É preciso ter a consciência de que aquela voz neutra da ciência, do sujeito inexistente e ao mesmo tempo divino, reproduz o discurso de um *sujeito universal*, ou seja, uma voz branca, masculina, heterossexual, do norte ocidental. Quando escrevemos, é sobre os escombros de uma linguagem dominante que constituiu um projeto de manutenção de poder e privilégio epistêmico, desconsiderando a pluralidade de saberes e sujeitos que estão a falar há dezenas de séculos.³¹

Neste sentido, miramos aqui uma falência da língua enquanto projeto dominante, europeu, iluminista, pautado sobre o ideário de que a linguagem deva ser sempre universal, translúcida, analítica. Que possamos reconhecer nesse rizoma os diversos braços que compõem os saberes e fazeres do conhecimento, os tons, os timbres, as vibrações das diferentes vozes humanas e não humanas. Que haja espaço também para a não compreensão, que saibamos não ser totalizantes, escapemos dos limites do reconhecível, que chova nas fronteiras dos mapas, que possamos criar em linguagens inclassificáveis, sussurrar segredos, sentir o que conhecemos, aprender com o gosto ácido na ponta da língua. Foi em bell hooks que ouvi – *proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas com os espaços de silêncio*³². Que se subverta a necessidade do consumo capitalista que nos invoca à satisfação imediata, ao imperialismo cultural.

Se falo, é a partir de uma escolha, de uma história, das leituras que me guiam, de experiências do sentido, da intuição, do olhar, do desejo. Não posso escrever senão com essa consciência tendo em vista que *não há discursos neutros*³³. É preciso nos articularmos em epistemologias que incluam o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, afinal, falamos todos a partir de uma realidade, de um ponto de vista sobre o espaço e o tempo em que nos posicionamos. E nesse sentido é preciso considerar não apenas o conteúdo, a verdade do que dizemos, mas a própria linguagem em que se escreve, em que se diz. Afinal, *a teoria sempre está posicionada em um lugar e é escrita por alguém*.³⁴

Lembro-me aqui do projeto *Retrato: substantivo feminino*³⁵ que estive a organizar anos atrás com as artistas Tatiana Devos Gentile, Laura Tamiana e com as mulheres da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, em Belo Horizonte. Em uma roda de conversa que tivemos, ouvi de Belinha, rainha Conga, que estavam cansados de ver suas histórias retratadas pelos sujeitos que se aproximavam da comunidade, absorviam o que podiam e depois se iam embora a falar de suas percepções *exóticas* sobre o conhecimento sagrado que elas produziam e cultivavam ali. Neste projeto, o centro da proposição foi a própria comunidade do bairro Concórdia que desenvolveu entre elas um trabalho em fotografia, vídeo e cartas que posteriormente foi exibido no próprio local e no encontro com outros grupos de mulheres ligados à cultura popular no Brasil, nomeadamente o Cavalinho em Pernambuco e o Batuque de Umbigada em São Paulo. Belinha dizia ser sujeita de si, que já não tinha interesse em falar pela voz do outro, mas pela sua própria. Lembro-me dela a dizer que nunca fora *objeto* e que já não seria *objeto* da pesquisa de ninguém. É dessas memórias que ficam gravadas no corpo. Veio a lembrança no correr dessa escrita, de um saber que se vive na experiência, feito as conversas com meu avô ou as palavras que compõem o ninho dos afetos.

tinham desenvolvido as residências artísticas que deram origem ao projeto *Retrato Substantivo Feminino* e seguimos com os reencontros e movimentos que se desdobravam em cada ação. Fizemos então um novo encontro entre elas e as mulheres da Guarda de Congo e Moçambique

Treze de Maio, com a apresentação de uma exposição e diversas intervenções culturais no Sesc e na sede do grupo no bairro Concórdia. O projeto segue desde 2009 tecendo encontros entre mulheres ligadas à tradições populares no Brasil e em países da África. Acesso:



Dona Izabel, mãe de Belinha e do terreiro do Concórdia, ainda estava viva quando iniciaram o projeto *Retrato: Substantivo Feminino* na comunidade. Não a conheci, mas guardei comigo essa imagem da câmera empunhada em direção à própria câmera que compõe a exposição do projeto.

Li depois com a Djamilia Ribeiro³⁶ que definir a si própria seria transcender os limites da norma colonial. Tomar a palavra para si como *sujeito* e não como o outro dele. Nesse solo movente, oscilamos entre os contextos em que falamos e somos ouvidos atravessando constantemente as linhas fronteiriças que nos demarcam. A partir do *locus social* em que me posiciono, pulso em uma balança que pende para ambos os lados quando me movo por diferentes contextos. Como dito anteriormente, para mim, urge a consciência de que é preciso compreender o que significa e como posso na minha prática pensar e agir para desestabilizar, contaminar a norma hegemônica. Não apenas porque acho importante, mas porque preciso. Porque há um nó de nascença na minha garganta a inflamar as palavras. Porque ainda me engasgo. Porque

é preciso reconhecer esse opressor em mim mesma.

Porque não escrever ainda é mais difícil do que escrever.

26 KILOMBA, Grada. *Ibidem*

coletivo boliviano *Mujeres Creando*, ministrada pela multiartista Maria Giulia Pinheiro, no Núcleo de Dramaturgia Feminista, no dia 29 de março de 2021 por videoconferência.

27 Excerto do poema *A colonização foi um estupro*, de Luiza Romão. Acesso em maio de 2021: <<https://youtu.be/rFrGrzsxY-8>>

29 SPIVAK, Gayatri. *Ibidem*, p.82;

28 Anotações de uma aula sobre o

30 KILOMBA, Grada. *Ibidem*, p.51;

33 KILOMBA, Grada. *Ibidem*, p.55;

31 RIBEIRO, Djamilia. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020, p.75;

34 KILOMBA, Grada. *Ibidem*, p.55;

32 HOOKS, bell. *Ibidem*, p.232;

35 Conheci Laura e Tatiana em 2016 quando trabalhava como curadora no centro cultural Sesc Palladium, em Belo Horizonte. Nessa altura elas já

Mas como? Como dismantelar meu próprio censor, meu próprio colonizador, meu próprio pai? Ainda sem grandes respostas – não que haja – me coloco em movimento de mãos dadas com o incômodo, chamando as pragas para a conversa, com a incerteza do caminho que está ainda a se construir e que, certamente, continuará movediço a cada experiência, a cada leitura, a cada encontro, a cada escrita. Abrir-se à vulnerabilidade, à incerteza, despertar a sensibilidade para o caminho orientado pela bússola ética da ação política³⁷. Assumir o devir, o fragmento, a incompletude opaca como conhecimento, o saber experienciado no corpo que não cabe na enunciação de uma língua órfã. É preciso *ouvir sem dominar*, em uma língua não universal, que nunca será compreensível a todos³⁸. Falo aqui sobre um não querer possuir ou conquistar uma linguagem, uma narrativa, mas por conhecer em fragmentos, pois assim como o desejo, a língua recusa qualquer ideia de fronteira. Ela se movimenta pelas fissuras permeáveis da terra. Nas margens úmidas que nutrem *nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e imaginar mundos alternativos e novos discursos*.³⁹

É nessa colagem de percepções e experiências que este texto se refaz, compreendendo que não há aqui senão uma ficção, um olhar localizado que procura compreender-se na conversa com outros. Que se incorpora nessa escrita consciente de que não há a possibilidade de estar fora da própria linguagem, senão abraçada a ela, desfazendo-se e refazendo-se no próprio tecer da teia, brincando com as memórias, as conversas, as leituras, com a trama sensível que se acende no delírio do texto.

37 MOMBACA, Jota. A coragem do segredo. In: MESTRE, Marta; VASCONCELOS, Polliana (Org.) *Farsa. Língua, Fratura, Ficção: Brasil-Portugal*. Catálogo de exposição realizada no Sesc São Paulo, 2020. Acesso: < <https://farsa.sescsp.org.br/publicacao/farsa-catalogo.pdf>>

38 HOOKS, bell. *Ibidem*, p.230;

39 KILOMBA, Grada. *Ibidem*, p.68.

3.

Brincar é a criatividade da infância que levamos pela vida fora, se o soubermos. Crescida, moldada, outra, e ainda a mesma para rir ou sorrir a sério.

Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly, 1975

É proibido pisar na grama

O jeito é deitar e rolar

Chacal

TÃO DAQUI QUANTO DE LÁ

Lurdes Gomes e Cristina Ferreira

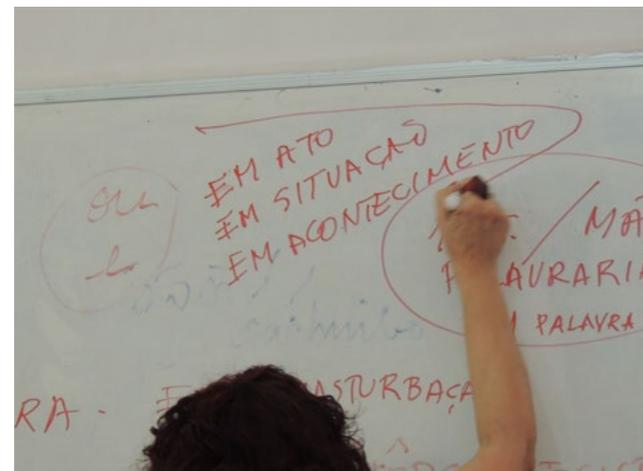
















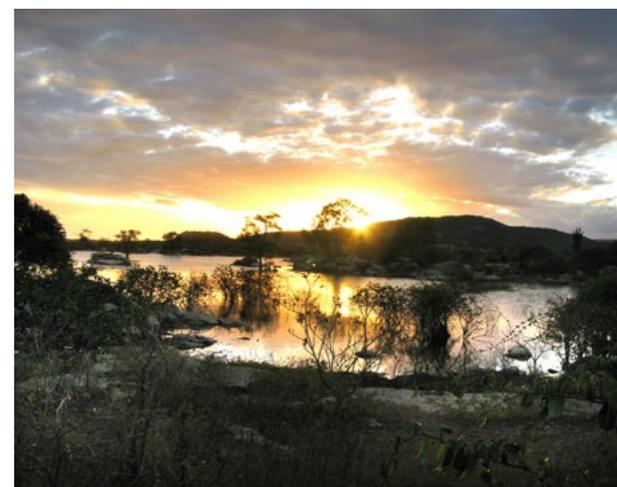














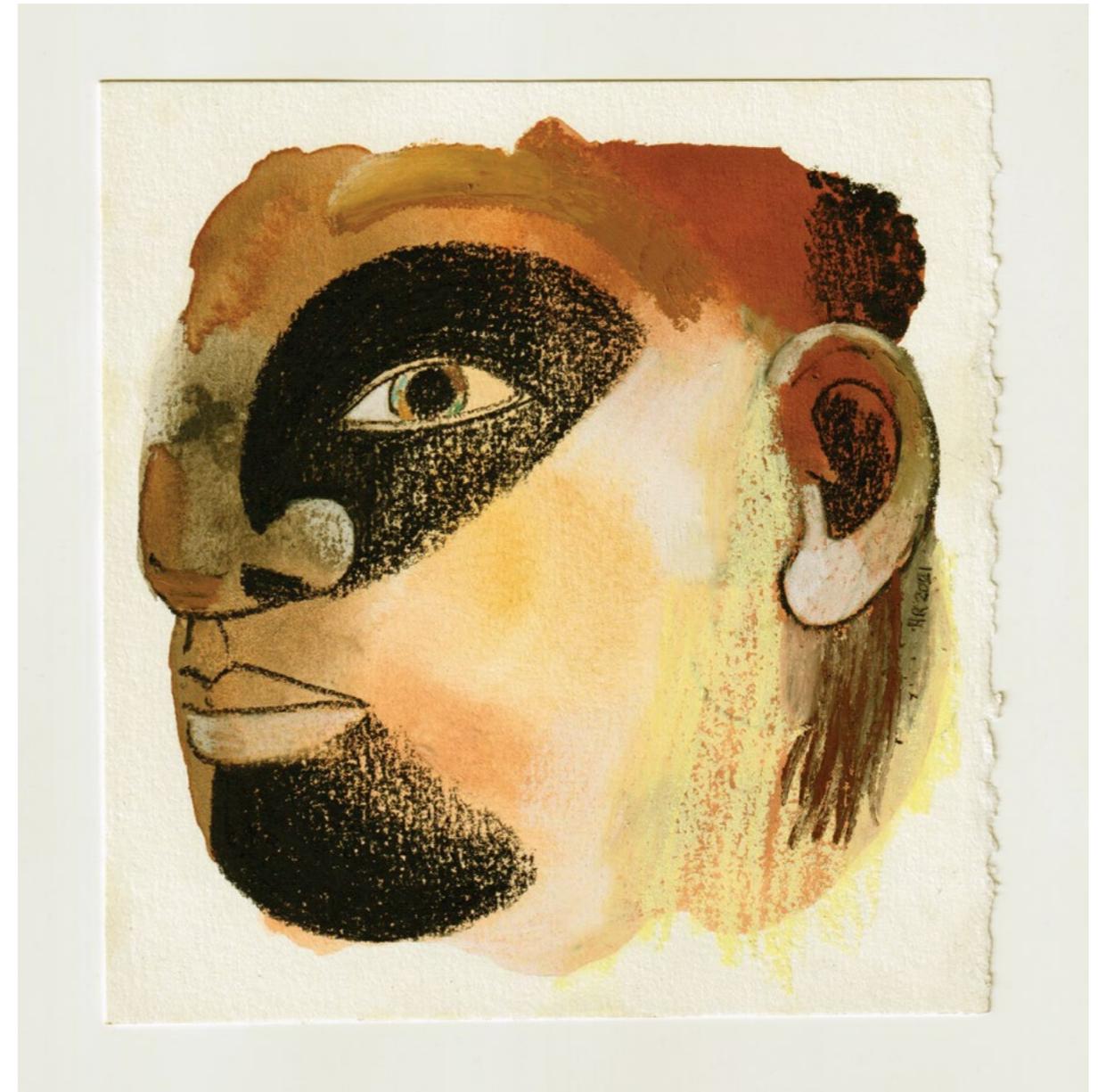


EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA

As fotografias que aqui apresentamos foram tiradas em Portugal.
São fotografias das pessoas do grupo "Identidades", que é um projeto de intercâmbio artístico, entre Portugal, o Nordeste do Brasil, Cabo Verde e Moçambique.

TODAS AS CORES

Helena Reis





todas as cores II, 21 x 14.5 cm
aguarela, pastéis de óleo e carvão s/ papel

IDENTIDADES E CUMPLICIDADES

Leão Lopes

Este é o segundo texto que escrevo sob demanda do camarada Paiva. O primeiro deixei cair. Nele escrevi sobre utopias, sobre afectos, sobre a amizade. Também lembrei Rosa minha mãe. Hoje acordei a censurá-lo. Peguei no lápis azul e risquei frases, parágrafos, sentenças. Como no antigamente quando o lápis era do sistema. Que reprimia o pensamento mesmo antes da escrita. Que reprimia a vida mesmo antes de a vivermos. Por um tempo. Longo. Demasiado longo. Até que num certo dia 25 a liberdade foi resgatada na rua. Foi o dia de todas as “Grândolas”. Nesse mesmo dia gritámos em uníssono “povo unido jamais será vencido”. E cravos vermelhos nasceram dos canos das G3, as chaimites foram tomadas pelo povo em festa. A partir daí passamos a acreditar de novo renascendo na madrugada da longa noite de décadas. Para lidar com a nova era que despontava nos nossos espíritos, para resgatar o princípio de esperança que sempre alimentámos. Esses longos anos haviam subvertido a corrente de nossas vidas, esse dia pôs fim ao drama de povos que irmanados pela história, mas sobretudo em afectos e cumplicidades, o celebraram. Depois da festa novas palavras entraram no nosso arsenal lexical com novos sentidos: solidariedade, utopia, comunidade e, tantas outras como “identidades”. Libertamo-nos em alto e profundo como diria Vinicius de Moraes, em largo e no coração. Finalmente lemos William Reich, Marx, Engels, Rosa Luxemburgo. Revimos Platão, o filósofo da igualdade entre a mulher e o homem, da educação íntegra do indivíduo; revisitámos Aristóteles, seu discípulo, soubemos de sua escola peripatética; que defendeu a produção agrícola como elemento essencial da autossuficiência; que todos os indivíduos devem escolher

trabalhos manuais como prolongamento do conhecimento. Inspirados neles quisemos fundar escolas e comunidades utópicas numa ilha qualquer inventada por Tomás Moore. Ensaiámos, experimentámos novas tentativas de viver e amar em comunidade. Falhámos, caímos e nos pusemos de pé repetindo “os mesmos erros”, inocentes que eram e dos quais não demos conta. Para nosso desespero, morremos e ressuscitamos. Retomando a vida. Sempre. Até aqui. Conhecemos Campanella, o italiano das autarquias por quarteirões, das paredes com função pedagógica; Fourier, o teórico da liberdade amorosa; Amenófis IV o faraó dos jardins suspensos, da primeira cidade operária organizada... enfim, tínhamos na altura muito em que acreditar e experimentar com esses e outros mestres que na altura nos convocaram a pensar, a questionar e a agir enquanto cada um, enquanto cada todos. De Thomas Moore soubemos que nossos sonhos de perfeição e nossos esforços racionais para recriar o nosso meio humano e nossas instituições de maneira a enriquecer a vida da comunidade, seriam vãos. Mas também dele aprendemos que a palavra “utopia” designa o lugar de bem estar que toda a humanidade sonha e persegue. Elegemos a utopia na perspectiva de Ernest Block que a define como um princípio de esperança. Uma atitude perante o mundo, apresentando-se o Universo como uma totalidade em aberto, uma inesgotável fonte de surpresa e inovação. Tão inocentes que éramos então! Tão esperançosos! Hoje questionamos se a utopia não será mais futuro, se ela não ficou no passado.

Creio bem que “Identidades” emana dessa noite e dessa madrugada. Da generosidade e da dádiva, natureza de certos espíritos e, neste particular, do camarada

Paiva. Não posso deixar de o referir aqui, não teria mais oportunidade de o fazer. É verdade que de um se fez de todos onde eu me incluo mesmo embarcado no barco solidário a meio do oceano. Uma premissa próxima e comprometida com um colectivo que reclamava a Arte como seu território de pensar e agir e a educação como meio e campo de experimentação de tal esperança.

Compreendi “Identidades” na sua conotação filosófica, mas também na ideológica e política. A um tempo questionando o nós em cada um de nós a partir do mesmo rizoma cultural e histórica, e provocando os poderes instituídos quando o discurso político não reflete a vontade e a esperança de quem representam. Compreendi “Identidades” também como um território de subversão. Que só a Arte permite realizar. Na sua dimensão libertária. Onde cabem todos os riscos e todas as experimentações.

Por algum tempo confundi “Identidades” com “Cumplicidades”. Descobri que essa minha confusão não era de foro semântico, mas de foro anímico. Terei sido mais “cúmplice” que “idêntico” embora não rejeite o último. Cúmplice de uma utopia de um camarada que se tornou também minha. Que juntava idênticos, mas nem sempre cúmplices. Como em todas as utopias que a vida nos oferece como sonho maior. Onde actuando a solo estamos actuamos sempre em coro. Em harmonia com os mais resilientes, por vezes em dissonância com alguns de nós.

E, creio que é isso que consubstancia utopias como a de “Identidades”. Num tempo estamos juntos, noutro já não estaremos porque esgotamos o nosso interesse individual no colectivo. Nesse momento saímos à procura, enquanto indivíduo, de outras veredas porque elegemos outros caminhos. Sós? Sós não me parece que seja possível caminhar para além de nós, de nossas entranhas, de nossas fantasias, de nossa presunção. Nós só seremos nós com as nossas circunstâncias. Ensinou-nos Ortega y Gasset. Sem nossas circunstâncias não existimos para nós nem para o outro.

O que aprendi com “Identidades”:

1. Que somos “idênticos”, por vezes, também “cúmplices”;

2. Que somos mais “idênticos” quando há festa;

3. que algumas causas que nos unem nascem, florescem e perdem-se;

4. que algumas causas que nos unem nascem, florescem, dão frutos e morrem;

5. que há vários tipos de causas e entre elas há as: “poéticas”; “utópicas”; “fatais”;... algumas acabam em celebração; outras em destroços;

6. que causas “poéticas” têm no seu desenho seis pontos: 1. Objectivo alietório; 2. Tempo indeterminado; 3. Resultado sempre questionável; Avaliação naturalmente poética; 5. Festa; 6. Partir para outra ou ficar por aí.

“Identidades” parece-me caber no desenho de causa “poética” fortemente motivada por um princípio de esperança que, chegado aqui, 25 anos depois, reclama o ponto 5. Festa! É o momento em que somos convocados, todos, os que caminharam juntos e ainda estão; outros que estarão por aí noutras “identidades” e noutras causas.

Alguns de nós perderam-se por aí, outros deixaram de acreditar. Haverá mesmo quem partiu sem um abraço de despedida. E ainda aqueles que nos deixaram e esqueceram de nos chamar irmãos. Restam os que acabam por se juntar aos que não ficaram pelo Caminho de Santiago e, que mesmo à porta de Notre Damme, quiseram continuar juntos pelos caminhos do oriente acabando por chegar a um lugar onde cabem todos os pontos cardiais. O da amizade. Da inquestionabilidade da amizade.

Disse que terei apanhado “Identidades” a meio do oceano. Fui convocado como agora para missões e tarefas. Não fiz mais que comemorar de todas as vezes em que, com os companheiros, a amizade era o mote de festa da criação em todos os lugares. De generosidade e dádiva. E creio ter sido sempre assim. Para mim foi sempre júbilo, alegria que alimentava o sentido de causa e de que juntos poderíamos experimentar outros caminhos de solidariedade humana e de cumplicidades ideológicas. Até que uns se acharam nos seus caminhos, outros se cansaram de estar juntos sem sequer saber porquê, outros ainda, esqueceram. Eu terei sido um destes, eventualmente. Mas aqui estou. Chamado a comemorar, comemoremos! Porque sonhamos, porque construímos, porque fizemos e nasceram filhos, porque enamorámos e amámos. Por tudo isso e, mais que tudo isso... que haja celebração.

Sempre!

Viva “Identidades”. Em nós!

ESTAR EM MULTIDÃO

Luana Andrade

*Como permanecer em guerra sem perder a ternura?
Como Fazer?, TIQQUN*



Já é sabido que padecemos de uma escassez das forças que provém do coletivo. Toda a mazela que hoje nos acomete tem origem em formas de solidão. Não a solidão do ermitão, ou da baleia com o canto mais grave do mundo, ou da casinha entre montanhas. Não essa solidão que a tudo nos conecta. Mas aquela que, tanto é consequência de uma separação, como é de sua natureza fabricar novos isolamentos. É a solidão de um condomínio fechado, de uma ilha privada ou de um rei mal coroado, a originar cidades devastadas, violências e toda qualidade de órfãos.

Tampouco nos servirá de cura um sentimento unificador que nos agrupe de modo maciço e hegemônico, sob o significado de uma palavra *povo*, enquanto conceito de soberania, masculino singular – que resultará destituído de suas singularidades. A saudade que agora experienciamos, dentro de nossas casas e países, na condição de sobreviventes, deflagra justamente

aquilo do que carecemos em nossas lutas. *Estar em multidão.*

É o que se fazia (e se fará) nas festas onde dançávamos todos juntos, ao mesmo tempo, cada um à sua maneira, em confraternização, no meio da noite ou do dia, indisciplinados e irrepresentáveis. Ou quando nas ruas, numa caminhada em protesto, expressando o desejo por melhorias, gritando e cantando, atrapalhando o trânsito e o noticiário com urgências

invisibilizadas. Sem darmos conta dos tremores causados quando muitos corpos movimentam-se juntos. Mas é o que se faz também quando um pequeno grupo de pessoas engaja-se numa coletividade, empenhando-se em realizações colaborativas, seja um grande encontro ou uma pequena reunião, para erguer uma casa ou para fazer uma comida. Mesmo quando nossa presença não chega a lotar uma avenida, é útil lembrar, “todo corpo [já] é uma multidão”¹.

A ideia de multidão enquanto conjunto de corpos traz a discussão da coletividade para a intimidade, para o próprio corpo. O que acontece depois da festa onde dançamos, depois do protesto, do encontro, do carnaval,

¹ NEGRI, 2004, p. 20.

² *Ibidem*, p. 21.

da mesa de um bar? Buscando esquivar da solidão que coaduna com o individualismo e a atomização dos sujeitos, é importante ter em mente, quando nos voltamos a nós mesmos, de que “não existe nenhuma possibilidade de um corpo estar só”.² Isso nada tem a ver com a narrativa da existência de um ser metafísico onipresente que a tudo vigia e que por isso nunca estamos sozinhos, mas sempre sob policiamento divino. Acredito que uma boa maneira de se pensar a respeito da nossa não-solidão é a partir da sentença dada por Riobaldo³ ao se questionar sobre o que é o silêncio: “é a gente mesmo, demais”. É muito bonita essa ideia de que nós somos demasiadamente, ou seja, o que chamamos de *si mesmo* nos extrapola. O que existimos se faz sempre em relação, “eu sou minha relação contigo”.⁴ O pressuposto de que somos singularidades, portanto, multidão, carrega o paradoxo de que “minha estranheza para comigo mesma é a fonte de minha conexão ética com os outros”.⁵ Quando nos colocamos em relação, estabelecemos uma circunstância de responsabilidade com o coletivo. A multidão de corpos quando se dispersa continua a exercer cooperatividade em cada corpo.

Estar em multidão tem a ver com um estado de reconhecimento das singularidades que nos cercam e também das que nos habitam, numa colaboração que não se mensura nem se representa. É desse modo que uma multidão desequipa o poder, que não identifica ali categorias cooptáveis.

I.

Recentemente tomei conhecimento de uma espécie de lagarta comum na América, conhecida como lagarta de tenda oriental (*malacosoma americanum*), um inseto de sofisticado comportamento social, especialmente com uma interessante estratégia de defesa de grupo. Ocorre que, quando sentem-se ameaçadas, as lagartas se defendem passiva ou ativamente. No primeiro caso

elas se aglomeram, dificultando o ataque aleatório de seu predador. No segundo, elas se utilizam de uma coloração de advertência que pode estar associada a uma espécie de dança síncrona, emitindo sinais vibracionais, como ruídos que emanam da agitação dos corpos. Esse som tanto assusta os predadores, como comunica o perigo para sua colônia. Quando as lagartas entram em “posição de guerra”, elas se movimentam juntas de modo a figurarem um outro bicho, maior e desconhecido e, por isso mesmo, perigoso.

O vídeo que mostra um aglomerado de lagartas sobre o tronco de uma árvore foi amplamente compartilhado, como que didaticamente. O sentimento de comunidade, que torna possível estratégias de escape, advém do comum, “não sob a base de um pertencimento comum, mas de uma comum presença”.⁶ Se somos singularidades, somos *singularidades quaisquer*, entre outras, em multidão. Atuamos, dentre outras formas, através de técnicas de imperceptibilidade. Não partindo do que as disciplinas nos impõe como identidade especialista, mas de modo a atender as demandas da comunidade. E, não raro, acontece de demandar de nós simplesmente que dancemos juntos. Eis o medo do império: “o conjunto conectado por uma intensa circulação de corpos e dos afetos entre os corpos”.⁷

II.

Na casa da minha tia Ina (ou Severina), fazia-se pamonha e canjica no São João, típicas comidas juninas que comemos na época do milho. Fazia-se muito, não só porque era uma família larga, mas porque na Malhadinha⁸ – esse pequeníssimo lugar que deu origem à minha mãe – o limite entre o privado e o público sempre teve muito pouca nitidez. A começar pela organização do espaço, constituído de uma rua única, com uma praça central onde havia uma televisão pública e alguns bancos. Assistir televisão era então uma atividade absolutamente coletiva. Mas significava também que

qualquer celebração, em qualquer casa, tornava-se evento municipal. Casamentos eram acontecimentos públicos, com mesas e convidados na calçada. Há, por exemplo, relatos de uma festa que começara discreta no terraço mas que logo precisou migrar para o salão. Tudo isso serve para dizer que fazia-se pamonha e canjica pensando em praticamente todo o distrito da Malhadinha. E, havendo muito o que se fazer – desde ralar o milho e o côco, ferver as palhas, mexer a massa, ensacar, amarrar, cozinhar, cuidar das sobras do milho para fazer cuscuz – fazíamos em grupo, nos dividindo entre as tarefas, revezando, aprendendo e ensinando.

Falo do que em minha memória surge como uma das primeiras experiências de coletividade e comunidade – que são, por natureza, experiências educativas. A multidão que somos não é estável, mas sempre acrescida a cada encontro de aprendizagem, a cada troca e, incluso, a cada lugar. Nossas singularidades constituem-se também pelos espaços por onde transitamos, já que os espaços refletem modos de vida.

III.

Há alguns anos atrás, na ocasião de um trabalho de performance, passei algumas horas de olhos vendados em pontos específicos do centro da cidade do Recife. Um desses lugares foi a passarela de pedestres da Ponte Boa Vista, sobre o Rio Capibaribe. Por estar com a visão bloqueada e também muito quieta em relação à dinâmica urbana, eu sentia cada mínimo movimento ao meu redor produzido pelo ir e vir das pessoas em suas rotinas. Senti que a ponte tremia sob meus pés e que, desde que tenhamos que atravessá-la, ela se moverá junto. Me dei conta de que sempre passava por ali, mas nunca tinha percebido aquele discreto tremor até parar e fechar os olhos. Alguns outros anos depois, quando o México venceu a Alemanha na Copa do Mundo, um pequeno terremoto “artificial” foi registrado em terras mexicanas devido aos massivos saltos simultâneos em celebração.

⁹ TIQQUN, 2001, s/ p.

³ Personagem principal da obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

⁴ BUTLER, 2017, p. 106.

⁵ *Ibidem*, p. 112.

⁶ TIQQUN, 2001, s/ p.

⁷ TIQQUN, 2001, s/ p.

⁸ Distrito de Cumaru, no agreste de Pernambuco (Brasil).

VI.

Em 2017, conheci o Trancelim, uma dança que se dança em multidão na Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, e arrisquei-me. E, embora se inicie através de uma formação de duas filas opostas, é possível entrar a qualquer momento na dança. Do mesmo modo que é possível sair. Quando as filas se entrelaçam, dando início ao movimento, é indistinguível o começo ou o final, tudo é meio. É de se atentar à dinâmica da trança para integrar-se. Não é fácil identificar o momento ideal e é comum errar. Quando erramos, sorrimos e seguimos o gesto da trança. No Trancelim, ao serpentarmos, encontramos alguém a cada curva, e esse encontro é sempre de frente, então é natural que nos cumprimentemos e troquemos (expressões, palavras ou frases curtas). Improvisos são bem-vindos e frequentes. Aprendemos o Trancelim com as mulheres que aprenderam de outras mulheres. Existe uma técnica, mas anterior a ela, um desejo. Não há pré-requisitos. Em resumo eu diria que basta um corpo.

Esse breve e último excerto, uma descrição do Trancelim, não tem a intenção de fazer entender a dança, mas de realçar através dela o exercício da multidão e do encontro. “Nos encontramos como singularidades quaisquer”, partes de uma trancelim. Nos interstícios dessa dança, de maneira festiva e terna, firmamos múltiplos acordos.

De perseverar na luta,
de alimentar a cumplicidade
e a camaradagem,
de nos protegermos,
de dizermos não,
de dizermos basta,
de não nos deixar docilizar.

Referências

- BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da Multidão. Revista Lugar Comum, 2004. Disponível em: <https://extensaoufabcpomarxismo.files.wordpress.com/2016/02/para-uma-definiccca7acc83o-ontolocc81gica-da-multidacc83o-negri.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2021.
- TIQQUN. Como fazer? 2001. Disponível em: <https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama_____o-tiqqun>. Acesso em: 15 mai. 2021.

POR UM ENSINO DE ARTE OUTRO NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO

Luciana Lima Batista

O processo de investigação sobre o ensino de arte no ensino médio não é fácil e, para mim, se inicia com as indagações que trago em minha trajetória como professora de arte em uma instituição voltada para a formação técnica de adolescentes e jovens no Brasil, os Institutos Federais (IFs). Em mais de uma década observando, vivenciando e aprendendo nestes espaços passei pelas fases do encantamento, desencantamento e uma visão crítica sobre a realidade ali apresentada. Na interseccionalidade de ser uma mulher, negra, classe média lecionando arte, conhecimento considerado como perfumaria, sempre houve questionamentos presentes. Se, anteriormente, ser perfumaria trazia incômodos, hoje, compreendo que ser odor, borrifos da diversidade de flora não é de todo o mal. Ser sensação, ser sentido e junto desde poder exercer a criatividade, a criticidade, o respeito, o companheirismo talvez seja a melhor forma de se desfrutar por meio do olfato sentindo o odor do mundo e sua diversidade.

Esta compreensão só se torna possível partindo de dúvidas, construções e desconstruções de pensamento que se metamorfoseiam, ou se rompem e/ ou se reconstrói. Minhas dúvidas, ingênuas de início, se voltavam para como transformar o ensino de arte em algo para além de perfume. Como trazer, talvez, uma seriedade, um formalismo que desse a arte um carácter científico e técnico que a instituição tinha como parâmetro?

Lembro-me da necessidade que verificava na adoção de livro didático, provas, notas, reprovações elementos que poderiam trazer uma maior seriedade para o componente arte.

Historicizar a arte, europeizar, cientificar, transformar o conhecimento de arte em algo útil (utilitário), ter respaldos legais dentre outros eram algumas das estratégias por mim utilizadas que, agora, coloco em questão e faço considerações críticas a respeito.

É notório verificar que o ensino/aprendizagem da arte nas escolas de nível médio brasileiras ainda não possuem um status de conhecimento a ser referendado e legitimar sua presença curricular. As formas de menosprezar os conhecimentos de arte podem ser verificadas por sua carga horária irrisória, a contratação de docentes sem formação, falta de estrutura e materiais dentre outros. Me parece que sempre persiste a necessidade de se afirmar o valor e importância da arte na educação, permanecendo uma disputa cultural, política, econômica e social por este espaço. Utilizo a figura de Sísifo como metáfora desta incansável defesa pela arte nas escolas tratada com tanto vigor por Ana Mae Barbosa em sua trajetória de luta.

Agora consciente de uma realidade educacional que historicamente vem segregando e alocando em determinadas caixas, determinadas gentes para a execução de tarefas ou do pensar ou do agir, verifico que neste processo a divisão social do trabalho efetivada de forma global separa a formação dos que terão conhecimentos humanísticos, de cultura geral imposta pelo norte global daqueles que serão instrumentalizados para um mercado de trabalho alienador, em geral concentrados no sul global. Como instrumentos são

utilizados documentos, testes padronizados, legislações pautadas no que determina a ordem hoje neoliberal de bancos (como Banco Mundial, Itaú...), fundações, movimentos, reformas educacionais (como a Reforma do Ensino Médio no Brasil) programas (PISA) dentre outras determinações do norte para o sul global. A formação crítica, que contemple aspectos de outras formas de viver, para além do branco, homem, europeu, burguês devem ser necessariamente desconsideradas dentro dos espaços escolares. O discurso é o do fatalismo. Não há saída para além deste falido sistema excludente e criador de segregações artificiais. Seria isso uma verdade absoluta?

Mediante a tantas reflexões, a início questionando: ante as propostas de reformas e alterações legislativas brasileiras para o ensino médio, com suas implicações, ou não, sobre o ensino médio integrado ao técnico nos Institutos Federais brasileiros (IFs), quais seriam as fundamentações para um ensino/aprendizagem de artes visuais que auxiliem no questionamento e processos de desconstrução de uma educação burguesa, neoliberal e voltada para o mercado?

Tenho como hipótese que, dentro dos IFs, nos cursos integrados ao ensino médio, mesmo havendo uma pressão para que esses contemplem e sigam as normativas neoliberais e burguesas para a educação, aplicando seus modelos e práticas, ainda existe espaço para as disputas de propostas pedagógicas outras. Tais propostas pedagógicas seriam fundamentadas em preceitos que questionem e demonstrem as contradições existentes nesse modelo educacional burguês, hegemônico e homogeneizador que, ao longo do percurso histórico, tende a desconsiderar e apagar formas outras de construções sociais, econômicas, culturais e artísticas. O apagamento é um exercício de domínio, de colonização e de manutenção de um discurso unificado que considera como exemplo somente um modo de ser, estar e criar no mundo. Para além dessa hegemonia cultural e artística implementada de forma planejada e artificial, existem outras tantas formas de criar, de produzir, de tecer relações educativas, e também relações de trabalho e vida coletiva. É a partir desta hipótese que me coloco na posição de verificar quais são os modos hegemônicos construídos para compreender o trabalho, as relações entre trabalho e educação, a elaboração de propostas para a educação profissional e seus impactos para a arte na educação. Do mesmo modo, contudo com um

trabalho mais árduo, tento olhar para as construções não hegemônicas que persistem em manter um contraponto ao que aí está determinado pelas relações do capital. Um olhar e escuta atento para as construções sociais, culturais, econômicas e políticas dos povos originários, dos aquilombamentos constituídos pelos negros em terras brasileiras e os saberes de nossos vizinhos da Pátria Grande latino-americana.

Muito já se foi escrito sobre a dominação capitalista, seus modos de disseminação, suas impregnações na divisão social do trabalho e suas implicações para o processo educacional. O desvendar destas imposições no modo organizacional da sociedade, na economia, na cultura e na arte é um processo realizado por muitas vozes que sempre colocam em questão tais determinações. Mas aqui, minha intenção foi para além do desvendar. Minha intenção é achar falas outras para a arte e educação.

Se considera OUTRO tudo aquilo que questiona, refuta, combate e cria novas possibilidades, para além do modelo “civilizacional” implementado forçadamente pelos processos coloniais nas diversas dimensões do viver: cultural, social, econômico, artístico, político, educacional, alimentar, entre outros.

Nunca me esqueço de uma fala de Ailton Krenak quando este tece uma crítica sarcástica sobre o desespero branco. Este dizia que os povos originários não entram neste desespero ou desesperança pois sua sobrevivência já resistia a 500 anos e sobreviveriam por mais outros milênios. Ou a fala de empregadas domésticas que ouviam de suas patroas de classe média branca um “lamento” em ter que lavar suas louças e banheiros em tempo de pandemia e de um *lockdown* farsesco no Brasil. Estas mulheres negras periféricas já sabem viver a partir de outra lógica de existência. Estas falas, caso fossem escutadas, já nos apresentam modelos sociais outros que irão sobreviver, e sobrevivem a todas as intempéries e sandices de uma sociedade burguesa capitalista. Assim, sigo trazendo justamente estas existências outras que aprendi e seguem comigo no caminhar de minha vida.

O que aprendi foi que mesmo o trabalho sendo forçado a ter características de subjugo capitalista ele é inerente ao ser humano. Todos somos trabalhadores e podemos ver o trabalho em seu sentido ontológico, para além de sermos meros *labours*. Somos seres do trabalho e as sociedades indígenas e os quilombos nos deixaram

esta lembrança do que podem ser as relações do trabalhar. Mesmo nos trabalhos relacionados a arte, que também se inserem na lógica da mercadoria, ainda permanece um sentido de criatividade e criticidade que humanamente será impossível de se apagar. Por meio do trabalho, o ser humaniza-se e elabora formas distintas de viver e conviver com outros seres, animais, plantas, terra, água, fogo, ar, entre outros. Considerando o trabalho nesse sentido ontológico, ele está próximo da criação artística. Arte é meio de criar, transformar e transmutar a realidade mediante um decurso relacional da subjetividade à objetividade, ou seja, a arte concretiza o subjetivo em objetivo por meio do trabalho. Assim, a formação profissional e a criação artística não teriam de possuir um caráter dicotômico, em que arte é criação e trabalho (no sentido de emprego) é subjugo. As duas ações de criar são parceiras nesse processo.

Tratando-se do Brasil, as ideias trazidas pelas caravelas de sociedade e civilidade utilizaram e implementaram a divisão social do trabalho nos moldes capitalistas, mas também abarcando os saberes dos povos nativos para sobreviver. Mesmo tentando exterminar grande parte das heranças culturais, artísticas, econômicas e sociais, as cosmovisões e o de trabalhar, transformar e criar o mundo dos povos originários, estes mativeram muito de sua sabedoria que permanece nos dias atuais. Talvez os povos originários não tivessem descoberto a felicidade, como sugeriu Oswald de Andrade, mas haviam estruturado um modelo distinto de organização social que entrou em conflito com as concepções colonizadoras (da fé, da lei e do rei). O corte radical da colonização impôs a desestruturação de um modo organizativo social que, mesmo havendo permanências, passou profundas transformações em consequência desse encontro ou

DES/encontro entre povos nativos e colonizadores.

Do mesmo modo, os saberes trazidos pelos africanos para o Brasil foram sendo apropriados pelos colonizadores, e algumas formas culturais e sociais que confrontavam a ordem colonial sofreram tentativas sumárias de apagamento e extermínio. Se tenta aniquilar as expressões, mas o quilombo resiste, (re)existe e existe até a atualidade, como é o exemplo do Quilombo de Conceição das Crioulas, lugar de mulheres fortes que mantiveram suas raízes culturais por meio da luta e da conquista da sua terra.

Este texto não é um exercício de saudosismo ou resgate ufanista desses povos, e sim tenta compreender os modos de vida que existiram e (re)existiram ante o sistema hegemônico do capitalismo. Tais conhecimentos são considerados de relevância extrema para os espaços educacionais. No mais, é preciso desaprender o que foi, e continua sendo, difundido sistematicamente e aprender modos outros de educação e sua relação de criação e transformação humanizadora

sobre o mundo

Também compreendo que a educação de base burguesa, defendida como padrão a ser universalizado, promove um modelo determinista, frio, instrucional, coercitivo, massificador, algo que vem de cima para baixo, sem a participação de seus/as principais interessados/as nesse processo. Foram e ainda são muitas as lutas enfrentadas para que seja possível alterar esse modelo formativo burguês. Essas lutas seculares auxiliaram na construção de teorias e pedagogias contra-hegemônicas que são contrárias ao sistema e deixaram seus ensinamentos. No Brasil, Paulo Freire foi tomado como um exemplo de pensador que lutou e defendeu uma educação não bancária, sendo considerado um dos exemplos de modelo pedagógico contra hegemônico. O que o pensamento freiriano defende é a possibilidade de construir um processo educacional junto dos/com os/para os oprimidos, perpassando por relações de diálogo, respeito, pensamento crítico e construção de forças coletivas que consigam alterar a realidade opressiva vigente. Os/As pensadores/as latino-americanos/as também trazem contribuições significativas para que os processos educacionais sejam pensados com base na realidade existente, nas demandas

e desafios da realidade latino-americana, aprendendo com o estrangeiro, mas não sendo estrangeirista, não importando fórmulas prontas, mas olhando especificamente para a Pátria grande, nossa Pátria.

Na atualidade, o neoliberalismo tenta, de forma impositiva, implementar seu modelo educacional padronizado, que entende a educação como mercadoria e a escola como uma empresa. Sabendo disso, o pensamento latino-americano para a educação se volta para modos de libertação tanto do pensamento colonizador quanto dos novos modos neocoloniais de educação. Esses ensinamentos críticos, freirianos e latino-americanos dialogam com o que os povos africanos, afrodescendentes e indígenas defendem para a educação. A defesa está em uma educação não colonizada que não tenha o norte global como fonte única de saber; que se atenha às realidades existentes para organizar o seu modelo próprio de educação; que aprenda com os outros, mas não se deixe ser submetido a eles; que valorize sua cultura, suas gentes, seus saberes, suas lutas; e que possua políticas educacionais que sejam construídas com a participação das gentes.

É um desafio elencar exemplos educacionais que combatassem os sistemas hegemônicos – novamente a questão do apagamento. Entretanto é possível veirificar alguns exemplos como o da FRELIMO, a Escola de Chuquisaca, as Escolas Indígenas, Conceição das Crioulas.

A escultura elaborada por Aleijadinho, artista mulato, questionado ante um modelo de escultura europeu, as cestarias feitas pelos povos indígenas consideradas como utilitárias, o enfrentamento entre arte e artesanato, a mão popular que cria, ou seja todos dilemas artificiais que somente colaboram para os que querem elevar e separar a arte, do seu sentido de criação, trabalho e transformação. Esses elementos estão em disputa dentro do componente arte, na forma como se elaboram as propostas curriculares e os documentos nacionais para o ensino médio. Na prática educativa docente, essas disputas conflitivas são aparentes no ensino médio integrado. Quando não se tem um fundamento para compreender o trabalho, a formação profissional, além da arte que se pensa para os espaços dos IFs, as falas e atitudes se tornam truncadas, em que, ao mesmo tempo, um docente defende o combate à discriminação de

gênero, mas usa somente artistas homens como exemplos em sala; questiona o problema do empobrecimento e da distinção de classes sociais, mas em sala de aula esquece de tocar no inúmero quantitativo de artistas que viveram na pobreza; questiona uma exclusão de diversos artistas de uma “história das artes visuais”, mas não tece críticas sobre um mercado da artes visuais que não trabalha de forma neutra ou imparcial e assim segue...

Os últimos anos, de 2016 a 2019, foram tempos de grandes disputas pelas políticas públicas educacionais relacionadas ao ensino médio no Brasil, com muitos gritos sendo proferidos, mas tendo muitas perdas para o campo de defesa da educação, composto pelas organizações docentes, discentes e movimentos sociais. Para o componente curricular arte, a dubiedade legislativa da reforma do ensino médio põe o componente em risco na educação básica. Em risco, mas ainda não riscado, como se tentou no primeiro momento. Assim sendo, para além da resistência, é necessário pensar uma (re) existência, outra existência para o ensino/aprendizagem em artes visuais no ensino médio integrado nos IFs. E aqui se defende um ensino/aprendizagem de artes visuais que questione e ajude a desconstruir uma educação burguesa, hegemônica, neoliberal e voltada apenas para o mercado.

Alguns elementos que podem servir de fundamentos para embasar esse ensino/aprendizagem em artes visuais outro seriam:

- Estabelecer relação de igualdade entre as produções artísticas visuais de diversos povos em tempos e localizações distintos;
- Romper com quaisquer tipos de preconceito de gênero, racista ou classista;
- Inserir saberes dos povos indígenas, afro-brasileiros e africanos e demais populações e povos marginalizados pelo sistema capitalista hegemônico e homogeneizador;
- Compreender que nas artes visuais também existem processos de colonização, sobre os quais é preciso tecer considerações críticas e desmitificá-los;
- Promover práticas pedagógicas em artes visuais que partam da realidade e da vivência do/a estudante e que auxiliem na reflexão sobre seus contextos e crie oportunidades para construir formas mais colaborativas, comunitárias e respeitadas de viver;
- Incentivar à criatividade, à criticidade, o sonho, a alegria, a reflexão no tocante às artes visuais;
- Valorizar as artes visuais produzidas local, regional e nacionalmente;
- Questionar e abolir os currículos colonizados e colonizadores;
- Crítico a colonização da subjetividade, da estética e das obras visuais;
- Considerar as aproximações entre arte e trabalho;
- E estabelecer, nas aulas de artes visuais, vivências quilombistas, indígenas, anticlassistas e de acolhimento a todos/as, independentemente de sua classe, etnia ou gênero.

Sem ter caráter de uma finalização, em que os problemas identificados se solucionam, o que verifico é uma necessidade de conhecer e coletar outras tantas experiências e vivências que ocorrem nos IFs em artes visuais, que se fundamentam nesse ensino outro. A expectativa é poder construir esse OUTRO, de forma coletiva, dialogada, questionadora, crítica. Esse OUTRO

em aberto, mas que agora, para mim, já possui mais fundamentações e saberes diversos para se encaminhar.

INVENTAMOS OU ERRAMOS
Simón Rodríguez

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópico. Belo Horizonte: C/Arte, 1998
- CABRAL, Amílcar. Textos políticos. Porto: Afrontamento, 1974.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- GRUSCHKA, Andreas. Frieza burguesa e a educação: a frieza como mal-estar moral da cultura burguesa na educação. Campinas, SP: Autores Associados, 2014.
- JECUPÉ, kaka Werá. A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARTÍ, José. Nossa América. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- MERLIN, Nora. Colonización de la subjetividade: los medios masivos em la época del *biomercado*. Buenos Aires: Letra Viva, 2017.
- MUNDURUKU, Daniel. O caráter educativo do movimento indígena brasileiro. São Paulo: Paulinas, 2012.
- NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo: documentos de uma militância Pan- Africanista. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- RODRÍGUEZ, Simón. Inventamos ou erramos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ESCOLA NACIONAL DE ARTES VISUAIS, PROJECTO IDENTIDADES E FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UMA ABORDAGEM NA PERSPECTIVA DE EDUCAÇÃO E COOPERAÇÃO PARA/EM (DES)ENVOLVIMENTOS

Luís Muengua

Introdução: história dos percursos de uma escola, de um projecto e de pessoas

Tecer considerações sobre a instituição escolar ou a vida nas escolas é sempre desafiante na medida em que mexemos com as questões do domínio da história e das memórias. Nóvoa (2003) anota que é “uma ilusão pensar que as memórias nos ajudam a resolver os problemas do presente. Mas, sem elas, não há existência humana que tenha sentido” (2003: 13).

Pensar a história não implica, somente, olhar para os marcos cronológicos, os factos históricos e mobilizar ou reviver as memórias. Requer, sim, a criação de um exercício de reflexão crítica sobre esses marcos e processos históricos para que possamos nos apropriar dos factos e repensar(mos) a nossa condição enquanto sujeitos na/da história. Aludindo sobre a importância das memórias na compreensão dos factos Nóvoa adverte que, “por vezes, é grande a tentação da amnésia”, porém, para “contrariá-la, impõe-se o esforço de pensar a história [e] de nos pensarmos na história” (Nóvoa, 2003: 13).

Na educação, a “contextualização dos factos educativos e das ideias pedagógicas, a compreensão da sua génese e a explicação do processo histórico necessitam da materialidade expressiva das suas concretizações”, para possibilitar “uma leitura simultaneamente mais qualificada e menos limitativa da realidade” (Felgueiras, 2008: 13). Isto significa que o recurso à materialidade e aos factos do passado não são, por si, suficientes, ou não devem ser assumidos

como dados adquiridos, mas, sim, encarrados como um indicador primário de uma realidade que pode ser próxima ou distante de nós para que, a partir daí, possamos compreender os factos históricos.

Para tal, se afigura pertinente que os processos de (re)contextualização e (re)apropriação desses factos do passado se deixe (in)enformar por uma postura crítica, da parte de quem busca a compreensão desses factos históricos, sobre “o conteúdo manifesto do passado e das suas contingências” para “encontra[r] a espessura do sentido, que torna a pluralidade das interpretações inevitável” e, deste modo, instituir o empreendimento de referenciais que permitam ter “em conta a distância que separa” o registo material ou imaterial “do estado de facto” (Felgueiras, 2008: 13-14).

Hoje passam 25 anos da ‘criação’ do Projecto Identidades (Identidades). Tecer qualquer consideração sobre o Identidades não se afigura um exercício fácil, na medida em que não traduz um simples recuo no tempo com vista a identificação de marcas ou factos históricos para, posteriormente, (re)produzir narrativas sobre esses factos. Implica, também, reconhecer que esse passado do Identidades, que envolve(u) a Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV) – Moçambique, foi/é um processo dinâmico, com avanços, recuos e (re)formulações, onde o lugar das pessoas, das instituições e o desenvolvimento de uma consciência cidadã, no meu humilde entendimento, sempre receberam a centralidade nas relações de intercâmbio e nas práticas educativas, culturais, artísticas e/ou de intervenção.

Escrevo este texto com um misto de sentimentos. Primeiro, porque estamos no período de celebração das ‘bodas de prata’ do Identidades, a quem endereço as merecidas felicitações, projecto cujo percurso e as acções interpelam as vidas das pessoas, instituições e sociedades. Segundo, na minha singela e talvez ingénua opinião, algumas acções no âmbito destas relações não deviam ter parado e outras, certamente, podiam conhecer reajustes, readaptações ou (re)formulações para efeitos de (re)contextualização, responderem às novas dinâmicas sociais, educativas, culturais, artísticas, etc, de Moçambique e também de Portugal.

Estes sentimentos estão associados à minha relação com a ENAV, de 1994 a 2014, onde fui aluno, depois professor e participei na materialização de algumas acções do Identidades, em Moçambique e em Portugal. Faço um recuo no tempo, meados da década 90, para mobilizar elementos pessoais e aludir sobre os/as primeiros/as contactos/acções desenvolvidas entre Identidades – ENAV.

O meu percurso como professor foi fortemente marcado pelo Identidades, visto que, em 1999, beneficieei de uma formação em Portugal no âmbito do programa de capacitação do corpo docente da ENAV, que consistiu num estágio prático com a componente didáctico-pedagógica na Escola Artística de Soares dos Reis - Porto. Dentre várias, associaram-se a este conjunto de iniciativas a passagem pelo Departamento de Escultura da Faculdade Belas Artes - Universidade do Porto, e pela Faculdade de Belas Artes e Design, Universidade de Wits Rand, na África do Sul.

Estas acções também foram possíveis graças ao apoio que a ENAV recebia de outras organizações nacionais e estrangeiras, algumas de carácter governamental e outras de índole filantrópica, como sucedeu, por exemplo, com: Ministérios da Educação e Cultura, Ibis, Skillshare Internacional, Instituto Camões, Banco Comercial e de Investimentos e Serviços das Igrejas Evangélicas na Alemanha para o Desenvolvimento (Identidades, 1999; ENAV, 2003).

Retomo o início deste texto para anotar que a condição humana, a construção e inserção sociais são enformados pela própria história, pelas marcas desse tempo e, talvez a mais significativa, a condição de nos fazermos na própria história, enquanto sujeitos em constante aprendizagem, e de nos fazermos da própria

história, enquanto actores implicados num processo de (re)significação e de busca de sentidos da/na história. Isto significa que somos, enquanto sujeitos da história, parte desse processo de construção e transformação da nossa existência, condição essencial para que não passemos por esse processo como sujeitos passivos, mas, sim, como actores que participam activamente de um processo de construção e transformação existencial.

Tal como enfatiza Veiga-Neto (2011), “nenhum processo social” ou educativo “é compacto, pleno maciço e homogéneo” (2011: 56). Ademais, “as mudanças já mais se dão em bloco”, isto é, não ocorrem de forma simultânea e não se processam de forma sincrónica (*ibidem*), mas resultam de uma dinâmica caracterizada por um hibridismo sistémico que valoriza as variáveis implicadas e que implicam esse processo.

O Identidades imprimiu mudanças na vida da ENAV, dos seus escolares e das comunidades, atendendo a que daí resultaram a aquisição de competências profissionais, educativas e cidadãs diversificadas. Estas competências, por sua vez, possibilitaram a emergência de um quadro de relações pedagógicas centradas nos processos e práticas educativos, incluindo no desenvolvimento dos sujeitos da educação. Todavia, passou a ser consolidada uma abordagem pedagógica centrada nos alunos, decorrente das interações educativas, artísticas e pedagógicas experienciadas pelos/as participantes nos intercâmbios.

Estas acções podem ser (re)interpretadas e (re) analisadas em várias perspectivas, contudo, saliento o facto de ter sido criado, durante a ‘vigência do Identidades’ na ENAV, um espaço onde os processos e as práticas educativos ganharam, no domínio das artes visuais e de outras disciplinas artísticas, uma (re) configuração resultante das interações entre estudantes/alunos, professores, artistas, técnicos e gestores da educação de Moçambique, Portugal e Cabo Verde.

Para efeitos de memória e (re)significação do passado, importa referir que a minha relação com a ENAV nunca esteve cortada, na medida em que continuo a colaborar com a escola de diversas formas, por exemplo, integrando os júris das provas de final de curso (prova de aptidão profissional), participando e/ou organizando eventos. Provavelmente, o facto de actualmente estar ligado a uma instituição de ensino superior me permite instituir outro olhar, ‘um olhar distanciado, sobre o estágio

da relação ENAV-Identidades reconhecendo que há coisas que deviam ter sido continuadas e outras (re)criadas.

A capacitação do quadro de pessoal, por exemplo, podia ter sido continuada e até diversificada, visto que é nos recursos humanos onde reside a força motriz para a operacionalização das transformações desejadas na instituição, por um lado. Esta formação continua dos/as professores/as devia, por outro lado, contemplar a obtenção de graus académicos a nível da graduação e pos-graduação o que seria, na melhor das hipóteses, um mecanismo para pôr em marcha os planos de desenvolvimento estratégico da ENAV com propriedade e revestido da componente endógena. Desta forma, penso que evitar-se-ia também a emergência de iniciativas individuais de formação e que, algumas delas, se manifestaram desfasadas da formação inicial do/a professor/a e até da sua área de actuação docente.

Incluo a questão do apetrechamento do espaço oficial, quer a nível de equipamento como dos materiais consumíveis. Estas componentes não dinamizavam somente os processos de ensino-aprendizagem, como capitalizam as competências cognitivas, profissionais e socioeducativas dos/as alunos/s, dos/as professores/as e do corpo técnico e administrativo. Os exemplos, dados e os resultados sobre o sucesso dessas experiências do Identidades-ENAV são inúmeros e de qualidade inquestionável. Porém, não pretendo restringir a minha intenção neste texto na simples indicação/descrição das acções realizadas ou não. É útil, também, apontar algumas luzes ou possibilidades para acções futuras.

Urge repensar e reformular a relação ENAV-Identidades, atendendo a que a estrutura de gestão da escola, nos últimos 25 anos, sofreu várias mudanças, imprimiram novas/outras sensibilidades para com o(s) projecto(s) e intercâmbio(s) (inter) nacionais. Considerando o contributo da ENAV para o desenvolvimento do sector da educação, das artes e cultura em Moçambique, transparece alguma pertinência em relação a necessidade de a escola se sujeitar a um exercício sério e profundo de introspecção para permitir que sejam identificadas as reais necessidades (administrativas, pedagógicas, didácticas, materiais, etc) de modo a que seja iniciado um/a exercício/tentativa de (re)construção de respostas que, da melhor forma, possam ir ao encontro dos desafios que o actual contexto educativo e socioeconómico do país impõem.

Escola Nacional de Artes Visuais e projecto Identidades: a materialidade de um sonho experienciado, porém, ‘adormecido’

Falar da ENAV remete para um exercício de permanente (re)construção de sentidos, tempos e espaços que foram enformados por múltiplas colaborações e, de forma significativa, configurados pelo Identidades. Por isso, parece-me justo partilhar alguns elementos que marcaram a história da ENAV para, em parte, nos darmos conta do tempo e, noutra seguimento, identificarmos, percebermos e nos apropriarmos das marcas que modelaram a escola e os que por ela passaram.

A criação da ENAV resulta da extinção do Centro de Estudos Culturais – CEC, fundado em 1977 (ENAV, 2003; Filipe, 2018) “com o objectivo de formar animadores nas áreas da dança, música, teatro e agentes de preservação cultural” (ENAV, 2003: 8). Em 1983, a ENAV começa a funcionar nas instalações do ex-CEC, edifício outrora pertencente à Comunidade Chinesa em Moçambique, ministrando cursos de nível básico com duração de 3 anos académicos, correspondentes ao 8º, 9º e 10º anos de escolaridade do ensino geral, para formar técnicos de Cerâmica, Gráficas e Têxteis (ENAV, 2003).

Nos finais da década 80 até meados da década 90 são criados, faseadamente, os cursos de nível médio das áreas de Gráficas – 1989, de Cerâmica – 1990 e de Têxteis – 1995. A partir dos primórdios de 2000, no âmbito do Plano de Desenvolvimento Estratégico da EVAV, são empreendidas mudanças na estrutura curricular da escola e criados os curso médios de Artes Visuais – 2002 e de Formação de Professores de Educação Visual, cuja materialização contou com forte apoio do Identidades (ENAV, 2003).

A ENAV caminha para celebrar 4 décadas da sua criação. Por um lado, emergem questionamentos relacionados com a situação da escola após ‘alguma (inter)rupção’ do Identidades, por outro, reconheço que o “historial da ENAV revela a sua presença no esforço educativo nacional e um forte contributo para o fortalecimento da cultura e dinamização do campo das artes em Moçambique” (ENAV, 2003: 9). Também é importante frisar que este esforço educativo, de dinamização das artes e os “sentido[s] positivo[s]” de tais empreendimentos efectuaram-se e “efectua[m]-se em permanente luta, contra as condições objectivas”

e de fragilidades sistémicas “que não permitem a rentabilização plena de todos os potenciais humanos, culturais e educativos existentes” (*ibidem*) na escola.

O projecto Identidades centrou-se “numa relação privilegiada com Moçambique, que se desenvolve[u] desde o ano de 1995” (ENAV, 2000: 3). Contudo, é a partir de 1996 que se efectivam as acções de intercâmbio “para o enriquecimento artístico dos seus participantes e para a divulgação das culturas em presença” (ENAV, 2003:17).

Como terei frisado no tópico anterior, a minha preocupação neste texto não visa tecer grandes considerações sobre o projecto Identidades, enquanto mecanismo dinamizador de acções de intercâmbio artístico e cultural. Mas, sim, partilhar as minhas percepções e experiências sobre o impacto deste projecto na ENAV, uma escola cuja história se confunde com a história recente do panorama das artes visuais em Moçambique. Neste caso, falo de percepções, que também adjectivo de preocupações, para partilhar a ideia de que os processos em educação devem perspectivar uma (trans)formação que impacta nos sujeitos e nas vidas destes/as.

Ademais, este impacto decorre, por um lado, da experiência que foi gerada nos contactos/encontros promovidos no âmbito Identidades e, logicamente, não só, como foram geradores de “pensamentos novos, [de] uma renovação que pode chegar a tocar os pontos mais escondidos da alma”, instituíram uma realidade e novas formas de “ver a vida a criar-se e crescer perante os seus olhos” – dos participantes (Identidades, 2000: 3).

É através da experiência que atribuímos significado a realidade vivida, mas também, esses significados são construídos no entendimento de que o acto de experimentar é feito “de forma corpórea, relacional: em situação. Compreendemos a partir dos nossos corpos, através das relações que estabelecemos com os demais e as formas através das quais contactamos com os objectos do mundo” (Orbe, Bondía & Sangrá, 2007: 382) na sua diversidade.

Desenvolvimento e desenvolvimento humano: (id)entidades e (re)conhecimento

Cada entidade possui a sua própria personalidade, que precisa de conhecer cada vez melhor, para poder afirmar confiantemente perante o outro. Esta personalidade é feita, com certeza, de tradições, valores, experiências, saberes, processos evolutivos, desejos de transformação, estabelecidos em formas e marcas culturais reconhecíveis por todos, consistentemente presentes em processos vivos que ampliam e recriam tais formas (Identidades, 1999: 2).

As abordagens e problemáticas sobre o desenvolvimento tem catalisado muitos debates e o empreendimento de diversas reflexões de estudiosos/as na área das ciências sociais e da humanidade. Passo a partilhar alguns contributos teóricos para alimentar a reflexão.

Tomamos o desenvolvimento como “um conceito de índole qualitativa, ligado aos valores humanos, à capacidade de conhecer e compreender e à ética da dignidade e do respeito mútuo”, fortemente alicerçado nos pressupostos de que “a sociedade tem de ser entendida como comunidade de pessoas livres e responsáveis”, onde a cultura é mobilizada como a “capacidade criadora da humanidade em bases de sustentabilidade, equilíbrio e justiça” (Martins, 2012: 20). Por isso, o desenvolvimento deve estar “ligado aos valores humanos, à capacidade de conhecer e compreender e à ética da dignidade e do respeito mútuo” (*ibidem*) para que sejam melhor geridas as desigualdades que resultarem das relações humanas.

Decorrente das enormes desigualdades entre os países, e “para dar a conhecer a dimensão desigual do desenvolvimento humano” entre os mesmos (Chantres & Poças, 2020: 27), as Nações Unidas introduziram mundialmente, na década 90, o conceito de desenvolvimento humano traduzido pelo cálculo baseado “em indicadores da esperança de vida ao nascer, educação e rendimento” (*ibidem*). Neste seguimento, anotamos que reflectir sobre as questões do desenvolvimento humano requer, também, não perder de vista o conceito de “desenvolvimento ético e responsável”, que “tem por base a Declaração Universal dos Direitos Humanos, permitindo uma plataforma de entendimento

politicamente validada ao mais alto nível: o direito à vida, à liberdade, à participação e à erradicação da pobreza” (Chantres & Poças, 2020: 28).

Actualmente, as problemáticas sobre o desenvolvimento humano tem merecido cada vez mais atenção no domínio da educação. São prova disso o facto de a UNESCO ter assumido, em 2002, através da Resolução número 57/254, a educação não somente como um direito humano mas “como o ponto estratégico que permite o acesso a uma mudança inevitável de mentalidades e atitudes na sociedade” (Chantres & Poças, 2020: 28).

O “desenvolvimento humano aponta, como objectivos e caminhos, a qualidade de vida das pessoas, os valores relacionais, a autonomia pessoal, a capacitação individual, o melhor ser” (Silva, 2012: 14). Por isso, no desenvolvimento humano, a educação é considerada “um requisito prévio e decisivo para se alcançar o desenvolvimento sustentável e a boa governação, as tomadas de decisão informadas e a promoção da democracia” (Chantres & Poças, 2020: 28).

As abordagens sobre o desenvolvimento sustentável surgem “na década de 1980, em resposta a consciência cada vez maior da necessidade de equilibrar o progresso económico e social com a preocupação de preservar o meio ambiente e administrar os recursos naturais” (UNESCO, 2005: 34). O conceito de desenvolvimento sustentável “considera que, enquanto o desenvolvimento for essencial para satisfazer as necessidades humanas e melhorar a qualidade de vida, ele deve acontecer de tal maneira que não coloque em perigo a capacidade do meio ambiente natural de satisfazer as necessidades presentes e futuras” (*ibidem*).

Aqui, manifestamos o nosso distanciamento para com o conceito de desenvolvimento atrelado à perspectiva economicista que alude para o crescimento económico, isto é, “mais ter, maior produção, maior consumo, mais tecnologia [ou] mais capital investido” (Silva, 2012: 14).

As nações, por meio da Assembleia Geral das Nações Unidas, adoptaram a resolução que proclama a Década da Educação para o Desenvolvimento Sustentável para o período 2005-2014, com o objectivo de enfatizar a importância de acções combinadas para assegurar que os padrões do desenvolvimento sustentável ofereçam qualidade de vida para todos, tanto para as gerações presentes quanto para as futuras. A resolução foi

adoptada porque as Nações Unidas viram a educação como a chave – condição *sine qua non* – para o desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2005: 37).

Depreendemos, deste modo, que não há desenvolvimento sustentável global sem o envolvimento participado de todos, isto é, sem o desenvolvimento humano. Logo, reiteramos que os papéis que a educação e a cooperação podem desempenhar nos processos de desenvolvimento são cruciais, visto que a preservação do meio e dos recursos também terá a ver com o investimento feito na formação das gerações do futuro.

Cooperação, educação para o desenvolvimento e cultura: o lugar da ética e da autonomia

Sendo a educação “toda atividade cultural na qual se dá um processo de ensino-aprendizagem, escolarizado ou não-escolar (formal-informal)” (Souza, 2004: 54), cujos efeitos sobre os sujeitos se operacionalizam de forma processual e diferenciada, importa anotar que a educação é, simultaneamente, um campo de “possibilidades e limitações”, marcado por “disputa[s] pelo controle dos processos educativos e de seu conteúdo” (*ibidem*: 55).

A construção de abordagens sobre cooperação e educação para o desenvolvimento – ED – implica, de certo modo, não perdermos de vista que estamos perante um campo de fluxos de culturas e reconhecer que esse mesmo campo é enformado por questões do domínio da ética, visto que resulta, desse contacto, um conjunto de produções que remetem para o reconhecimento do outro independentemente da sua condição.

A cooperação, enquanto processo de interação e interajuda entre estados, pressupõe uma relação de partilha e colaboração mútua entre ambos para mexer ou mobilizar questões relacionadas com a história e cultura desses sujeitos, atendendo a que “não há povo sem história, ou pessoa sem memória” (Carneiro, 2003: 35). Dito doutro modo, significa que “onde há humanos haverá culturas como expressão última da anatomia social prevaiente e dos padrões de intersubjectividade que se manifestam para além das normas e dos códigos de conduta colectivos” (*ibidem*).

Logo, o apoio “ao desenvolvimento através da cooperação no âmbito da educação não” deve se confundir “com a ajuda humanitária e de emergência. A ajuda ao desenvolvimento está associada a intervenções de longo prazo, implicando a mobilização e transferência de recursos para a melhoria do nível de vida e da qualificação das populações” (Carvalho, 2010: 280), razão pela qual advogamos que o Identidades na ENAV não devia ter sido ‘(inte)rompido’.

Assim, o fortalecimento da cooperação, que elege a educação “como área estratégica, para atingir um desenvolvimento sustentável ao longo da vida para todos”, incluindo “a igualdade de acesso às oportunidades, afigura-se-nos que é simultaneamente um dever e uma responsabilidade. Trata-se de cooperar para valorizar capital humano, criando e desenvolvendo (de forma sustentada) capital social” (Carvalho, 2010: 280). Para tal, não se pode valorizar o capital humano sem considerar a sua dimensão cultural.

Se a cultura põe em confronto a sociedade humana e a transformação do mundo e da natureza, a verdade é que só se a economia estiver atenta a esse efeito é que será possível pôr as pessoas em primeiro lugar e pensar as respostas à crise a partir do desenvolvimento humano e da consideração da eminente dignidade da pessoa como factores de rotura relativamente à inércia destrutiva a que temos assistido (Martins, 2012: 19).

Aqui, manifestamos a nossa aversão à perspectiva de desenvolvimento atrelada à dimensão económica para anotar que a “cultura e o desenvolvimento são faces da mesma moeda” e que se complementam “através da criatividade e da justiça” (Martins, 2012: 19), num processo que requer o acompanhamento da “constelação de outras globalizações - financeira, económica, comunicacional [ou] tecnológica” (Carneiro, 2003: 35) para permitir, na acção de cooperação, que dessa relação emerja um resultado que reflecta simultaneamente os anseios de ambos actores em cooperação. Para o efeito, estaremos a invocar a necessidade de se cultivar uma relação que, de igual modo, se deixa enformar pelos pressupostos da ética, na medida em que são tidas em consideração as diferenças entre os actores sem que as mesmas constituam uma componente fracturante.

Assumo a ED como um “processo de aprendizagem ao longo da vida, comprometido com a formação integral das pessoas, o desenvolvimento do pensamento crítico e eticamente informado, e com a participação cidadã”, que anseia “a transformação social no sentido da prevenção e do combate às desigualdades sociais” de todo o tipo (ENED, 2018: 13). Daí, a ED deve estar ancorada à “promoção do bem-estar nas suas múltiplas dimensões, tanto ao nível local como ao nível global” (*ibidem*).

No actual contexto, em que a sociedade global enfrenta dificuldades de vária ordem, a ED pode desempenhar um papel “crucial face ao avolumar dos desafios à solidariedade e à vivência da cidadania” (ENED, 2018: 3). A ED “constitui uma poderosa ferramenta para desconstruir estereótipos e para combater e prevenir todas as formas de discriminação”, contribuindo, nesta perspectiva, para o reforço dos “princípios e compromissos que contrariem o alastramento do medo e da xenofobia”, para o reconhecimento e combate das “dinâmicas estruturais de exclusão, de normalização da violência e das desigualdades e de degradação ambiental, criando condições para um mundo mais inclusivo, pacífico, justo e sustentável” (*ibidem*).

Aportes finais, mas sem encerrar a reflexão

A ED joga um papel crucial na instituição de uma mensagem positiva e no desenvolvimento de competências para a cidadania global. Por isso, o investimento nesta área vai contribuir, significativamente, para desenvolvimento humano, atendendo a que este deve alicerçar-se nos pressupostos da ética, da alteridade e da justiça social.

O intercâmbio ENAV e Identidades, principalmente no domínio da formação de professores, nunca devia ter sido descontinuada, atendendo a que tal situação propiciou a criação/construção de soluções individuais de formação de nível superior e que, na maior parte dos casos, não iam ao encontro das reais necessidades educativas ou de actuação dos/as docentes na escola. Tal situação pode ter concorrido para a fragilização dos anseios enunciados nos planos de desenvolvimento estratégicos da ENAV e, quiçá, fragilizou a ideia de um desenvolvimento institucional sustentável.

No domínio da cooperação, o alcance dos pressupostos para o desenvolvimento necessitará de uma participação implicada dos sujeitos, o que significa que os actores devem estar conscientes das suas diferenças, potencialidades e fragilidades, para que possam instituir uma plataforma de diálogo assente nos aspectos que tem de comum – traduzido pela necessidade de cooperação – e não o que os difere – as capacidades económicas, este último que, quando atribuído destaque, pode comprometer a perspectiva de desenvolvimento a longo prazo e sustentável. Na esfera nacional, e para recuperar o prestígio que me parece estar a perder-se, é preciso que a ENAV assuma o protagonismo do seu destino e não se compadeça com atitudes de cariz delegacionista.

Referências bibliográficas

- Carneiro, Roberto (2003). *Fundamentos da educação e da aprendizagem: 21 ensaios para o século 21*. 2ª Edição. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão.
- Carvalho, Francisco (2010). Cooperação na área da educação enquanto fator portador/produtor de futuro. In Costa, Ana & Barreto, Antónia (Coord.). *Livro de Actas do Congresso Portugal e os PALOP – Cooperação na área da educação* (pp. 275-281). Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa e Instituto Politécnico de Lisboa.
- Chantre, João & Poças, Sara (2020). Geografias ED Braga e Pemba – Projeto Salama. *Sinergias, 10*, 27-41.
- Escola Nacional de Artes Visuais (2003). *ENAV 20º aniversário: 1983 – 2003: Maputo*.
- Estratégia Nacional de Educação para o Desenvolvimento: 2018-2022 - ENED. Camões Instituto da Cooperação e da Língua – Portugal: Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- Felgueiras, Margarida (2008). *Para uma história social do professorado primário em Portugal no século XX: uma nova família – o Instituto do Professorado Primário Oficial Português*. Porto: Campo das Letras Editores.
- Filipe, Cleide (2018). ENAV comprometida com a qualidade dos seus formandos. *Gabinete de Informação – Moçambique*, 261, 13-14).
- Identidades (1999). *Identidades: intercâmbio artístico Portugal – Moçambique, Escola Nacional de Artes Visuais – Maputo e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*.
- Identidades (2000). *Identidades - intercâmbio artístico: Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal (Relatório)*.
- Martins, Guilherme (2012). Lusofonia – Desenvolvimento e cultura – colaboração ou mútua exclusão: *Africana Studia – Revista Internacional de Estudos Africanos, 18*, 19-22.
- Nóvoa, António (2003). Nota de Apresentação. In Nóvoa, António & Santa-Clara, Ana (Coord.). *Liceus de Portugal: Histórias, Arquivos, Memórias* (pp. 9-16). Porto: ASA Editores.
- Orbe, Fernando; Bondía, Jorge & Sangrá, Joan-Carles (2007). Pensar la educación desde la experiencia. In Boavida, João & Duji, Ángel (Coord.). *Teoria da educação: contributos ibéricos* (pp. 381-415). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Souza, João (2004). *E a educação: quê??*. Recife: Edições Bagaço.
- UNESCO (2005). *Década das Nações Unidas da educação para o desenvolvimento sustentável 2005-2014*. Brasília: Escritório da UNESCO no Brasil. Disponível em https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139937_por, consultado à 09/02/2021, pelas 18:05.
- Veiga-Neto, Alfredo (2011). Equidade, Igualdade e diferença: implicações para o currículo. In Carlinda, Carlinda; Pacheco, José; Moreira, António & Mouraz, Ana. *Políticas, fundamentos e práticas do currículo* (pp. 55-61). Porto: Porto Editora.

NAVEGAR (NEM SEMPRE) É PRECISO

Madalena Zaccara

Frère Jacques...Frère Jacques... Dormez-vous?¹

Os dias cheiravam a “Ma Griffe ou “Fleur de Rocaille”. E a suor e mormaço. Dias iguais. Arrastados...Tédio, calor, azul e urubus eventuais, no céu uniforme dos trópicos davam algum ritmo à paisagem.

Mestiços, os passageiros dos dias, os habitantes da cidade, das ruas, da casa... Misturados na cor, na arquitetura eclética, nos gostos e, mesmo, nos raros sonhos.

Colonizados. Desde o sino regular da igreja do bairro onde acontecia a missa dominical em latim até o ferro estirando cabelos denunciadores da “Mamma África”. Sanctus, Sanctus, Sanctus. Dominus, Deus Sabaoth!

Resistentes, desde cada batuque nos bairros distantes. Dos terreiros de umbanda periféricos aos barcos lançados ao mar em festa de Iemanjá. Odoya Iemanja!

Portugal era referência para o nosso paladar junto com sabores que se misturavam: nativos e africanos. Como esquecer os “queijos do reino” misturados ao doce de caju? Ou a feijoada dos sábados preguiçosos? Ou a moqueca no coco? As tapiocas...o cuscuz?

A esse universo referencial estava contida a cultura híbrida familiar de pai italiano e mãe brasileira, nordestina, onde a “pasta” dividia lugar com o bacalhau e com a carne de sol.

¹ Frère Jacques é uma canção francesa para crianças do século XVIII. É atribuída, depois de um longo tempo tida como anónima, ao compositor Jean-Philippe Rameau.

Das lembranças italianas visuais, paternas, me espiavam, na sala de estar, cópias antigas de composições famosas, trazidas pela “Nonna”. Entre elas, lembro bem mais da tela que representava o encontro de Dante e Beatriz que hoje sei pintado por Henry Holiday e inspirado no livro de Alighieri, “Vita Nuova” obra de juventude do poeta italiano. Das literárias, a “Divina Comédia”, do mesmo autor, traduzida por Malba Tahan e com ilustrações de Gustave Doré ainda me acompanha. Sempre achei injusta a condenação de Francesca de Rimini e Paolo Malatesta...

Da portuguesa, dos meus ancestrais maternos, Fernando Pessoa me fazia esquecer o estranhamento da relação entre Ceci a lusitana loira e angelical e Peri, o indígena, by o compatriota José de Alencar onde Peri era o escravo fiel da idealizada Ceci.

As manhãs chegavam com os gritos do papagaio da vizinha que de tanto escutar o meu despertar forçado de cada dia repetia: “Acorda Madalena ...hora da escola!” E então era a vez da saia de tropical inglês, blusa de cambraia, meias de algodão até o joelho e, devidamente fardada, num calor de derreter ir para a escola das freiras da cidade onde Irma Coeli nos cumprimentava em francês.

A noite trazia sons de tangos e boleros distantes alternados ao sino onipresente da igreja vizinha.

E histórias arrepiantes de “Cumade Fulozinha” a entidade dos canaviais nordestinos infinitos...

A Europa naturalizou colonialismo e colonialidade sob o signo de um eurocentrismo cultural/religioso que determinou comportamento e estética no imaginário dos povos colonizados e que ainda se faz presente nas ações e reações dos indivíduos e grupos àquele padrão de poder hegemônico. Minha realidade brasileira, nordestina, não foi exceção e Frère Jacques me acordava junto com o papagaio. Mas o assobio de “Cumade Fulozinha” resistia....

Femme, Réveille-toi!²

A primeira vez que li Simone de Beauvoir foi graças à Dona Maroquinha, vizinha intelectual com seus noventa anos bem vividos, mas que me olhava sempre com olhos da minha idade.

Eu não compreendia ainda o sentido histórico do feminismo e apenas lia e sonhava sobre mulheres que, ao longo da história ocidental, se rebelaram contra sua condição, que lutaram por uma liberdade que muitas vezes pagariam com suas próprias vidas.

Sabia da Inquisição da Igreja Católica, desde quando me preparavam para a primeira comunhão, que foi implacável com qualquer mulher que desafiasse os princípios por ela pregados como dogmas. Me sentia um pouco bruxa. Mas, não tinha consciência das nomenclaturas feministas: nada sabia, por exemplo, da primeira onda do feminismo, que teve lugar a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres se organizaram para lutar por seus direitos entre eles o direito ao voto.

As informações de D. Maroquinha e mais tarde de seu filho Simeão Leal (a primeira criatura que me apresentou a um museu) associadas à disponibilização de sua biblioteca me deixaram menos só naqueles anos que se pretendiam dourados. E com menos medo.

O “Segundo Sexo” de Beauvoir se tornou para mim o estopim de questionamentos que só se aprofundaram ao

longo dos anos. O discurso de valorização da maternidade como função e realização da mulher que Simone negava não se encontrava só na França distante e erudita. Estava principalmente comigo, ali, naquela cidade, naquela casa, naquele momento, como uma espécie de condenação que se impunha à minha condição de quase adolescente.

Todos em volta estavam de acordo com o “instinto” da maternidade naturalmente associado ao casamento e à naturalização da dominação masculina. As mulheres principalmente. As representantes da direita católica associavam esse argumento ao discurso de preservação da família. As da esquerda, que produziram as críticas mais contundentes contra o livro de Beauvoir, disseminavam a visão de que a luta das mulheres não seria necessária em um sistema socialista e que ele enfraquecia a luta de classes.

A década de 1960 foi particularmente importante para o mundo ocidental e para a minha própria pequenina história de ainda criança leitora e curiosa. A Guerra do Vietnã era a alternativa para o movimento hippie que, da Califórnia, resistia e propunha uma nova forma de viver contra o consumo desvairado americano aliado ao slogan “paz e amor”. Da Europa, chegavam ecos do “maio de 68” quando, diretamente de Paris e da Sorbonne, estudantes afrontaram a academia estabelecida. Eu escapava das coleções rosa/açucaradas permitidas às moças “família” no colégio de freiras.

A pílula anticoncepcional era ainda um sonho na minha pequena cidade do Nordeste mesmo quando eu já era quase adulta, mas a consciência de que ela existia fez muita diferença.

A mística feminina de Betty Friedman passou a ser o meu livro mais ambicionado e a luta pela possibilidade de espaço para a mulher no trabalho, na vida pública aliada ao sonho de liberdade e autonomia para decidir sobre minha vida e a liberdade do meu corpo tornaram-se a minha utopia e minha forma de resistência.

Verdade que no entorno, por aqui, no Brasil daquela década, a dinâmica era diferente em relação a determinadas partes do mundo. O golpe militar, que me pegou na primeira infância, moderado no seu início, se tornaria, no antológico ano de 1968, uma ditadura militar que tornou meus sonhos libertários mais distantes.

O regime via com grande desconfiança qualquer manifestação de lutas feministas, por entendê-las como política e moralmente perigosas.

Ser jovem, posteriormente, já nos anos 70, para além do ousar com novas experiências lisérgicas ou sensuais, era também contrapor flores a canhões e baionetas. Para nós, periféricos e sob um regime autoritário, com amigos desaparecidos e rumores de tortura e morte todo esse ritual pacifista parecia a matéria distante das estrelas.

Foi um tempo global familiar a todas as revoluções: sexual, moral, artística, científica ou tecnológica. Mudavam a percepção e os comportamentos enquanto a ironia reagia à sociedade de consumo via Pop Art e seus símbolos e o homem tentava colocar a cabeça para fora do planeta.

Uma revolução cultural também acontecia. Não só a chinesa de Mao onde todos deveriam marchar no mesmo ritmo, mas aquela que viu a geração do pós guerra impor novos códigos de comportamento. Brigitte Bardot beijou ... beijou (muito!) enquanto se escutava “Je t’aime, moi non plus” ...do Garsburgh em paralelo a “Dio como ti amo” pela Cinquetti. Contradições....

Por aqui, sob o chicote, não sabíamos ainda o quanto essas transformações, reais para outros povos, seriam para nós lentas ou lendárias e o quanto o poder seria condescendente e intolerante para com o pessoal da paz e do amor.

Pernambuco foi um dos Estados onde o golpe, que se iniciou em 1964 e que iria até 1985, foi mais contundente. Os “anos de chumbo” teriam naquele espaço social uma história de lutas de confrontos diretos e indiretos. Ali, a partir da década de 50, se articularam diversas formas de movimentos sociais, de mobilização e reação frente a situações próprias do meio rural herdeiro das diferenças sociais seculares. Havia um contexto que favorecia o avanço progressivo de organização de luta por essa classe trabalhadora.

Se os anos que antecederam o Golpe de 1964 foram de grande efervescência política, econômica e social no país, pós 64 a imprensa liberal-conservadora argumentava que a luta pelas “reformas de base” era apenas um pretexto para a desordem social.

³ BARBOSA Ana Mae Barbosa (1997 in: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p. 219) apud MORGADO, Itamar *PERNAMBUCO À SOMBRA DO GOLPE: A ARTE-RESISTÊNCIA DE*

DANIEL SANTIAGO. Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal

Processado o golpe militar, de Recife, em oposição a outros governadores do Sudeste que articularam ou colaboraram com o golpe, Miguel Arraes, governador de Pernambuco recusou-se a renunciar. Foi preso e exilado e o futuro o consolidou como uma figura notória na oposição à ditadura.

Com o passar dos anos a perseguição sistemática a políticos e grupos de artistas no Estado, foi marcante. O berço das “ligas camponesas” teve tratamento especial. O cenário cultural sofreu com as perseguições da nova ordem. Ana Mae Barbosa³ coloca que o Nordeste da época era considerado pelos militares como zona ultra perigosa o que provocou uma diáspora cultural de jovens artistas e intelectuais. A solidão ou o exílio foram as alternativas viáveis. E um desencanto que tomava conta de nossos dias.

Na América Latina, no Brasil, no Nordeste, em Pernambuco o sonho morreu mais cedo. Acabou mesmo antes de Lennon construir sua lápide no “Plastic Ono Band”. Morremos todos um pouco depois daí...

Ressuscitamos por algum tempo, algumas décadas, mas tombamos, caímos novamente, estamos quase lá: entre grades mais cruéis ainda porque apagam o pequeno e fugaz gosto de esperança...

Preciso de um outro para ser eu mesmo⁴

O contágio é o cenário no qual se insere o processo de busca de outras identidades como elementos formadores de novas subjetividades. Compreender as diferenças para somar. Parece fácil pensando-se no conhecimento do outro de forma rápida pelo contato entre grupos, indivíduos e bens de consumo. Mas, permanece complexa e conflituosa a relação entre nossa natureza e cultura (que não se dá apenas em termos individuais) e o sistema de relações sociais com o diferente de nós presente em cada troca.

A decolonização do olhar, do gosto, do amor. A subversão hegemônica no falar de nossa aldeia,

da Paraíba (Área de concentração: História, Teoria e Processos de Criação Artística), para obtenção de título de mestre.2014, p. 44

⁴ COUTO, Mia in *Raiz de Orvalho e outros poemas*. Maputo: Editora Caminho,1999.

² GOURGES, Olympe de. *Déclaration des droits de la Femme et de la citoyenne et autres écrits*. Paris: Gallimard,2014.

de Pernambuco, para o mundo. Tornar presente as imagens de nossa vida e da vida do outro como referências que se cruzam e depois, partir para decodificá-las, compreendê-las, vivê-las ou resgatá-las numa arqueologia do imaginário que busca pontos comuns. O cotidiano multicultural é a antítese do *mainstream*.

Uma atitude decolonial encontra suas raízes nos projetos insurgentes que resistem, questionam e buscam mudar padrões coloniais do ser, do saber e do poder. Fomos, e me coloco como parte do processo, formadas para ter como parâmetro, por exemplo, uma cultura europeia hegemônica, branca e androcêntrica. Mesmo mestiços. Na vida e na aprendizagem. Produzir conhecimento sob um novo olhar, decolonial e feminista, incluindo as minorias, implicou sempre numa luta pela consciência das relações de dominação geopolítica e de gênero; na resistência das margens; na simbiose das culturas: do Maracatu ao Mangubeat.⁵ Grupos se formaram na resistência, me aliei a alguns...

A colonialidade é um padrão de poder. Trata-se de uma forma de manutenção do domínio de um conhecimento sobre outro; de uma cultura sobre outra; de um gênero sobre outro; de um corpo sobre o outro. Ela transcende os limites da colonização imposta pelas armas e se perpetua como forma de dominação e imposição cultural, operando de forma objetiva e subjetiva.⁶

As diferenças fisiológicas entre mulheres e homens, para abordar um aspecto do processo colonizador, têm papel essencial, uma vez que é sobre o corpo que se fundamentam as ideias de competência próprias de cada sexo. E foi por aí que aceitei os limites da minha infância e adolescência, que compreendi o Frère Jacques claustrofóbico e o grito libertário de Olympe de Gournes e das outras que a seguiram.

O corpo não é um dado pronto como diz Butler.⁷ Ele é construído historicamente. É um produto de

um contrato social que na maioria das sociedades é obedecido. Estratégias de subversão podem provocar reflexões sobre essa naturalização da dominação colonizada do corpo e, conseqüentemente, buscar romper com ela.

Aprender a olhar novamente para o que nos foi imposto como a única possibilidade de percepção se traduz na ressignificação do nosso imaginário e memória. Nas palavras de Michel Mafesoli: “É necessário saber desenvolver um pensamento ousado capaz de ir além dos limites do racionalismo moderno e, ao mesmo tempo, compreender os processos de interação, cruzamento, interdependência que operam em sociedades complexas”.⁸

Como proceder, por exemplo, em “um país paradoxo, rodeado de grande extensão de água e à mingua de água (...) um país africano, mas culturalmente europeu”?⁹ Anos de luta respondem algumas questões e proporcionam respostas parciais.

A arte é uma destas formas de revolução. Um veículo político e subversor. Como quer Rancière “a ação artística identifica-se com a produção de subversões pontuais e simbólicas do sistema”¹⁰. Ela contribui para as novas formas de sentir e compartilhar o corpo em construção. Entretanto, essa subversão não se completa se ela não se perpetua, quase que como uma militância através da qual obtém-se um resgate da arte produzida pelas margens, em qualquer período ou espaço geográfico da história da humanidade.

Se essa necessidade do outro, de olhar em torno de mim, de resgatar memórias esquecidas, de decolonizar o olhar, já estava presente em minha história pessoal o encontro com pessoas que compartilham ideias semelhantes foi decisivo. O mergulho em uma arte relacional na tentativa de embaralhar arte e vida se posicionou, contundente, em minhas buscas.

Escutei novamente o grito da Gourges: acorda! Despertei. Esse caminho me fez olhar para as mulheres artistas esquecidas e contemporâneas em Pernambuco¹¹ e, da minha aldeia, responder a outros gritos femininos: os que escutei em Conceição das Crioulas, quilombo resistente e com forte ascendência feminina nos sertões do Estado¹² ou o das mulheres fortes de Cabo Verde¹³, suas matriarcas de uma força extraordinária com filhos, netos (e por vezes até bisnetos) a seu cargo. Quando não havia gritos restava o buscar resgatar mulheres artistas brasileiras na “École de Paris” na primeira metade do século XX¹⁴ (elas existiram!) esquecidas pela história oficial branca/androcêntrica e hegemônica.

Para compreender melhor nosso planeta/multicultural me desloquei para trabalhos em Quebec¹⁵. Murcia¹⁶ (na Espanha), Porto¹⁷ (onde acredito realmente encontrei um porto) ou Paris¹⁸. De Pernambuco para o mundo.

A diversidade define conhecimentos. Desde o lamento das mulheres abandonadas de Cabo Verde às confidências aterrorizadas da artista brasileira, bolsista e pobre, na École de Paris em relação ao medo de enviar seus trabalhos para o reputado “Salon des Artistes Français” passando pela consciência das crioulas de Conceição “no cenário sertanejo e isolado onde os dilemas da arte contemporânea não penetram”¹⁹. Os gritos que por vezes eram textos, declarações pessoais... lamentos. Todos instrumentos de resistência:

A mãe já gasta e farta dessa gritaria, num gesto de desespero dá um safanão no menino: - Cala a boca, desgraçado, onde queres que eu vá buscar comida a esta hora para te dar? Bem sabes que teu pai embarcou “diasá” para a Argentina, nunca mais se lembrou da gente.²⁰

Achou que eu devia levar umas telas aos Mestres que recebiam uma vez por mês para saber qual a opinião que tinham sobre os meus trabalhos. Esses professores moravam em Neuilly, Passy, Étoile, ficavam bem longe do bairro pobre e Petit Bourgeois onde morávamos.²¹

As escolas ensinavam para a gente, de forma bem sutil, que era feio ser negro, que nosso cabelo por ser pixaim era feio. Então era para se dizer que era moreno, moreno escuro, moreno claro. Negar que era de Conceição porque ser de Conceição era ruim, porque era um lugar atrasado onde só tinha negro e negro não era uma coisa boa.²²

Como disse Bauman,²³ um pouco meu guru, apesar desses comportamentos e dessas falas, nós estamos inseridos em um mundo fluido, de rápidas e constantes transformações e dentro deste contexto a nossa identidade também passa a ser porosa e de difícil delimitação. As concepções que ora a definem são múltiplas. São também pessoais, subjetivas e em constante construção e transformação. A consciência e respeito pela alteridade se coloca então no como pensar e como agir a partir de um compromisso com a transformação da realidade de cada um que lute pela sobrevivência de espaços e de seres considerados subalternos culturalmente. A política liberal global e local não facilita as coisas, é verdade, mas aí é que se encaixa a resistência.: “Na realidade cotidiana, colocar-nos na vantajosa posição de estrangeiro(a) significa ser capaz de olhar perplexa e interrogativamente para o mundo em que vivemos”.²⁴ Resistir por vezes é sinônimo sobreviver, às vezes significa utopia.

A mulher como exemplo de alteridade constituída em um determinado sistema/mundo e que tem sua situação definida por condicionantes históricas, agrega uma série de qualidades e características que a definem:

5 Movimento de contracultura surgidos no Brasil a partir de 1991 em Recife, Pernambuco, que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com rock, hip hop, funk e música eletrônica.

Aníbal Quijano. Colonialidade do Poder e Classificação Social in Boaventura de Sousa Santos Maria Paula Meneses (Org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições ALMEDINA. AS.2009. p.5

6 Nas palavras de Quijano ela “sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana (...)” in

7 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.

8 Maffesoli, Michel. *Eloge de la raison sensible*. La table ronde, 2005. P 21.

9 LOPES, Leão. Baltasar Lopes: 1907-1989. *Um homme archipel sur le frote de toutes les batailles: intimeiraire biographique jusqu'à l'année 1940*. Rennes: Université de Rennes 2-Haute Bretagne, 2002, Thèse de Doctorat de Orlugais, publiée em 2011, p 12.

10 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.p.108

11 ZACCARA, Madalena; ALVES Inês. *MULHERES, ARTE & PODER: UM OLHAR SOBRE CABO VERDE*. São Paulo: ANPAP, 2018

12 ZACCARA, Madalena. *A viagem de volta. Ações do Movimento Intercultural Identidades em comunidades d colonização Lusa*. Porto: I2ADS/ FBAUP, 2016

13 ZACCARA, Madalena; ALVES Inês. *MULHERES, ARTE & PODER: UM OLHAR SOBRE CABO VERDE*. São Paulo: ANPAP, 2018

14 ZACCARA, Madalena. Decolonização da memória: mulheres artistas brasileiras nos Salões parisienses (1900-1939). *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz_decolonizacao.htm

15 Estágio sobre Arte e multiculturalismo. Université Laval. Bolsista do Governo do Canadá.2010

16 Estágio sobre Arte e Multiculturalismo. Universidad de Murcia. Bolsista da Fundacion Caroline. 2009

17 Pós doutorado. Universidade de Porto. Bolsista CAPES

18 Professor Visitante/ Pós Doutorado. Sorbonne. Bolsista CAPES.

19 PAIVA José Carlos de. Entrada de Leão, saída de cordeiro in *ID10; com 10 anos o IDENTIDADES esclarece-se e dá-se a conhecer*. Porto :Gesto 2007

20 Ivone Aida apud Sonia Maria Alves de Queiroz. In *Literatura e representação social das mulheres em Cabo Verde: vencendo barreiras*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Programa de Pós –Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa.2010.

21 Helena Pereira da Silva Ohashi. *MINHA VIDA Brasil – Paris – Japão. São Paulo 1969* in ABRADEMI – Ashiya City Museum of Art & History, julho de 2004.

22 Maria Diva da Silva Rodrigues in CARRION, Dirce (org.) *Olhares cruzados: Brasil, Etiópia, Kembala. Conceição das Crioulas*. São Paulo: Editora Reflexo, 2013.p. 54

23 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

24 RAINHO, R.; REIS, A. *O lugar “desconseguido” da educação artística no Sul*. Conhecer: Debate entre o Público e o Privado, v. 9, n. 23, p. 16-28, 2019.

a estrutura socioeconômica e familiar que determina as funções do ser mulher, as tarefas para as quais ela é condicionada bem como as suas formas possíveis de existência. Papéis esses que lhe foram atribuídos, determinados, por fatores socioculturais impositivos e que a fazem o “outro” sobre o qual devemos desenvolver e reivindicar um novo olhar.

Pensar o outro enquanto um “eu” criança, adolescente, mulher ou anciã a partir dos diferentes e paradoxais espaços planetários nos coloca em face, ainda, com a ideia da existência de centros irradiadores hegemônicos e de suas margens. E do nosso lugar de pertencimento. Nos aproxima do outro e de nós mesmos. Navegar é necessário, mas nem sempre é preciso como queria o Pessoa. Nos perdemos em calmarias, nos encontramos em tempestades. Acordamos com Frère Jacques e podemos dormir mais tarde lendo que “primeiro o ferro marca a violência nas costas, depois o ferro alisa a vergonha nos cabelos. Na verdade, o que se precisa é jogar o ferro fora e quebrar todos os elos dessa corrente de desesposos”²⁵

A todos que contribuíram para romper com mais um elo na minha corrente: Odoya!, Iemanjá; ó mãe Iansã Eparrei! Ora yê yê ô! Oxum...

Referências

- BARBOSA Ana Mae Barbosa (1997 in: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p. 219) *apud* MORGADO, Itamar PERNAMBUCO À SOMBRA DO GOLPE: A ARTE-RESISTÊNCIA DE DANIEL SANTIAGO. Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba (Área de concentração: História, Teoria e Processos de Criação Artística), para obtenção de título de mestre. 2014, p. 44
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

²⁵ CUTI, Luiz Silva. Ferro in CAMARGO, Oswaldo de (org.) *A razão da chama*. Antologia de poetas negros brasileiros. São Paulo: GDR, 1986, p.90

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.
- CAMARGO, Oswaldo de (org.) *A razão da chama. Antologia de poetas negros brasileiros*. São Paulo: GDR, 1986, p.90
- CARRION, Dirce (org.) *Olhares cruzados: Brasil, Etiópia*. Kembala. Conceição das Crioulas. São Paulo :Editora Reflexo, 2013.p. 54
- COUTO, Mia in *Raiz de Orvalho e outros poemas*. Maputo: Editora Caminho, 1999.
- GOURGES, Olympe de. *Déclaration des droits de la Femme et de la citoyenne et autres écrits*. Paris: Gallimard, 2014.
- MAFFESOLI, Michel. *Eloge de la raison sensible*. Paris: La table ronde, 2005.
- OHASHI, Helena Pereira da Silva. *MINHA VIDA Brasil – Paris – Japão*. São Paulo 1969 in ABRADEMI – Ashiya City Museum of Art & History, julho de 2004.
- PAIVA José Carlos de. Entrada de Leão, saída de cordeiro in *ID10; com 10 anos o IDENTIDADES esclarece-se e dá-se a conhecer*. Porto :Gesto 2007
- QUEIROZ, Sonia Maria Alves de. *Literatura e representação social das mulheres em Cabo Verde*: vencendo barreiras. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Programa de Pós –Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa. 2010.
- RAINHO, R.; REIS, A. *O lugar “desconseguido” da educação artística no Sul*. Conhecer: Debate entre o Público e o Privado, v. 9, n. 23, p. 16-28, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; Maria Paula Meneses (Org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições ALMEDINA. AS.2009
- ZACCARA, Madalena. *De Sinha Prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Cepe: 2017
- *A viagem de volta. Ações do Movimento Intercultural Identidades em comunidades de colonização Lusa*. Porto: I2ADS/FBAUP, 2016
- ZACCARA, Madalena; ALVES Inês. *MULHERES, ARTE & PODER: UM OLHAR SOBRE CABO VERDE*. São Paulo: ANPAP, 2018
- ZACCARA, Madalena. Decolonização da memória: mulheres artistas brasileiras nos Salões parisienses (1900-1939). 19&20, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz_decolonizacao.htm

O PERCURSO HISTÓRICO DO CURSO DE EDUCAÇÃO VISUAL NA UNIVERSIDADE PEDAGÓGICA DE MAPUTO - MOÇAMBIQUE

Marcos Bonifácio Muthewuye

1. Introdução

Segundo o MEC (2006: 127) “um dos desafios centrais do sector da Educação e Cultura é o de promover a cultura”. Porque na sua visão o país atingirá muito rapidamente níveis mais altos de capacitação das artes e cultura como instrumentos eficientes de geração de empregos seguros e de riqueza, de educação e elevação da qualidade do ensino.

Assim se reflectem as políticas educativas do país numa abordagem que visa responder os desafios da educação com enfoque nas suas artes e cultura. De certo modo, estas políticas demonstram a importância da existência da cultura na escola o que certamente corroborará para o desenvolvimento de uma consciência cultural e social do país.

Parafraseando COSSA (2013, p. 25), podemos afirmar ao analisarmos o ensino das artes em Moçambique, que o currículo artístico no Sistema nacional de Educação (SNE) passou por diversos desafios e transformações e ainda está em processo de aperfeiçoamento de modo a se traduzir em um instrumento que responda aos anseios nacionais.

1.1. Problema e sua justificativa

A Universidade Pedagógica de Maputo introduziu o curso de Educação Visual no ano de 2000 na Faculdade de Ciências Naturais e Matemática (FCNM) com a denominação de Curso de Ensino de Desenho com o nível de Bacharelato.

Ao se introduzir o curso de Desenho na Universidade Pedagógica (UP) como era anteriormente designada a universidade, pretendia-se fundamentalmente “criar a curto e longo prazos, uma nova dinâmica de aprendizagem para que esta disciplina e não só, como também fazer com que a mesma contribuísse positivamente no desenvolvimento do ensino em Moçambique” (PCD, 2003, p.9).

Passados alguns anos de funcionamento do curso, foram feitos vários estudos, assim como uma análise profunda em relação ao mercado e exigências sociais decorrentes no país que culminaram com a criação de novas unidades académicas na UP-Maputo, nomeadamente a Escola Superior Técnica (ESTEC), actual Faculdade de Engenharias e Tecnologias (FET) e a Escola Superior de Contabilidade e Gestão (ESCOG), actual Faculdade de Economia e Gestão (FEG). O objectivo fundamental da criação destas unidades académicas era identificar e reenquadrar todos os cursos técnicos que se encontravam nas diferentes faculdades.

Neste contexto trasladou-se o curso de Desenho no ano 2008, período em que o curso passou a designar-se curso de Licenciatura em Ensino de Desenho. No mesmo

diapasão de mudanças, o departamento de Desenho como era conhecido até 2008, passou a chamar-se Departamento de Desenho e Construção.

1.2. Objectivos

Assim pretendemos estudar o impacto do curso de Educação Visual na UP-Maputo e o seu contributo na formação de professores no Ensino Secundário Geral. Para isso, necessitamos: identificar os professores que leccionam a disciplina de Educação Visual (EV) nas escolas secundárias; avaliar a empregabilidade dos graduados da UP-Maputo no mercado de trabalho; e propor estratégias de aprendizagem desta disciplina na UP-Maputo como resposta as constatações no Ensino Secundário Geral.

As questões que guiam a pesquisa estão vinculadas a: quem são os professores que leccionam Educação Visual no Ensino Secundário Geral? Será que os graduados da UP-Maputo em desenho respondem as necessidades nas escolas? Qual é o papel do graduado da UP-Maputo nesta área, no mercado de emprego?

3. Metodologia de trabalho

Para o desenvolvimento desta pesquisa foi feito levantamento dos professores que leccionam a disciplina de modo a perceber as dificuldades que eles enfrentam e avaliação das competências no domínio dos conteúdos através da assistência as aulas, da análise de aproveitamento recorrendo as pautas.

A nível da UP-Maputo, fez-se o levantamento dos conteúdos leccionados nas disciplina de didáctica específica nesta disciplina de modo a preparar os seus estudantes para melhor responderem ao mercado, primeiro como docentes e segundo profissionais das artes visuais. Foi feita uma análise documental referente a diferentes fases da implementação do currículo de EV na UP-Maputo.

4. Resultados e discussão

4.1. Curso de desenho em reforma na UP-Maputo

No ano de 2009 como resultado da reforma curricular e consequente entrada de novo currículo, o curso passou a designar-se curso de Licenciatura em Ensino de Educação Visual com Habilitações em Desenho de Construção segundo Bases e Directrizes Curriculares da UP (2009).

Importa referir que vários foram os desafios para a abertura do nível de licenciatura tendo-se contactado algumas Instituições do mundo já com larga experiência no ensino das artes como a Escuela Superior de Diseño de Havana Cuba e a Universidade de Belas Artes do Porto através representada pelo grupo IDENTIDADES que ajudou com os seus subsídios.

Foi com o grupo IDENTIDADES que com a colaboração do Departamento de Desenho de Desenho da UP-Maputo organizou um workshop em 2008 no campus universitário de Lhanguene – UP-Maputo envolvendo docentes e estudantes para troca de experiências e cultivo do “espírito” do Identidades.

Na visão da maioria dos docentes de especialidade de Artes Visuais o convite ao grupo IDENTIDADES e consequente envolvimento dos estudantes e docentes da UP-Maputo no workshop era de capital importância uma vez que as incompreensões sobre a disciplina e curso de EV como campo de conhecimento constituem ainda um problema latente. Em instituições de formação de professores de EV como UP-Maputo acontece esse desconhecimento o que fez com que durante a sua existência o curso sofresse mudanças de nome por um lado e por outro do local de funcionamento na unidade académica que alberga este curso.

No ano de 2000, foi introduzido o curso de Bacharelato em ensino de Desenho na Faculdade de Ciências Naturais e Matemática (FCNM), “(...) depois de quase duas décadas sem se formar professores de Desenho ou de áreas afins em Moçambique.” segundo o Programa Curricular (CDP, 2003) no período Pós-independência.

O objectivo fundamental com a introdução do curso de Desenho na UP, era “(...)criar a curto e longos prazos, uma nova dinâmica desta disciplina como também fazer com que a mesma contribuísse positivamente no desenvolvimento do ensino em Moçambique.” (PCD, 2003, p.9).

Em relação à mudança de local de funcionamento e consequente transladação do curso de uma unidade à outra, temos 2007, ano em que o curso passou a fazer parte da área de formação na nova unidade académica da universidade a Escola Superior Técnica (ESTEC), pois achou-se que o curso estaria melhor enquadrado nesta unidade por ser um curso técnico.

Outros aspectos, que nos referimos anteriormente são a designação que sofreu este curso, primeiro era apenas curso de Bacharelato de Ensino de Desenho de 2000 até 2008. No mesmo ano, introduziu-se o nível de licenciatura, o que culminou com a designação de curso de Licenciatura em Ensino de Desenho.

No ano de 2014 respondendo aos desafios da nova conjectura educacional e pela necessidade de se reverem alguns cursos de ensino que “[...] estavam a formar profissionais para o desemprego segundo o jornal O país (2015), o curso sofre uma ligeira alteração tendo resultado na retirada do componente ensino na sua designação passando a designar-se curso de Licenciatura em Educação Visual com Habilitações em Desenho de Construção. No mesmo ano criou-se um novo curso de licenciatura em Design e Tecnologia das Artes, um curso virado para a área técnica.

No mesmo ano de 2014, realizou-se um processo de revisão de cursos na UP-Maputo que culminou com a implementação do novo currículo revisto em 2016. No ano de 2017 o curso de EV passa a contar com 2 *minors* (área menor do curso) ou complementares dos cursos *Mejor* (área maior), por outras palavras podemos dizer que o curso de EV passou a ter duas saídas sendo uma em Design e Multimídia e a outra em Desenho de Construção.

4.2. Expansão do curso

A expansão do curso apesar de não ter sido muito significativa a nível de toda a universidade foi um ganho, pois significou crescimento e extensão do próprio curso que permitiu o acesso à universidade de muitos estudantes sediada noutros pontos do país nunca teriam tido oportunidade de ingressar na UP-sede sediada em Maputo devido a distância em relação as suas zonas de origem ou residência.

Assim, temos o ano de 2010, como o ano de início da expansão com a abertura do curso na Delegação da UP-Gaza na província do mesmo nome na zona Sul e no ano seguinte (2011) a sua abertura nas Delegações da UP-Beira na província de Sofala, UP Quelimane na província da Zambézia e UP Tete, província do mesmo nome na zona Centro e por fim na UP Nampula, província do mesmo nome na zona Norte, expandindo-se assim o curso nas três regiões do país (Sul, Centro e Norte de Moçambique).

Assim, todo este percurso relatado de dificuldades e expansão lenta, pode nos elucidar a incompreensão e o lugar do curso na universidade e não só, facto que consideramos preocupante quando a mesma não é intendida por quem tem a responsabilidade de formar os profissionais em arte-educação (professores de especialidade) que vão trabalhar com a disciplina de EV no dia-a-dia nas escolas.

Se é verdade que houve aumento da oferta em termo de cursos na universidade no geral e na unidade académica onde funciona o curso em particular, a nossa experiência de convívio como docente, mostra certo desconforto pela presença de um curso referente a formação de professores de EV que está ainda refém de muitas incompreensões como referíamos que urge sanar para que o curso tenha o sucesso desejado.

4.3. Graduados no curso de Educação Visual

A situação de graduados no curso de EV tem-se mostrado preocupante na medida em que tem estado a decrescer desde a criação do curso o que de certo modo constitui motivo de preocupação. A tendência decrescente pode

ser verificada a partir das tabelas e gráficos que se seguem de dados compreendidos primeiro entre 2009 a 2015 facultados pelo Registo Académico da UP.

CURSO	ANO	Bach	Lic
Ensino de Desenho e Licenciatura em Educação Visual	2009	34	2.4
	2010	38	58
	2011	33	35
	2012	37	32
	2013	8	33
	2014	—	13
	2015	3	5
2016	—	2	

Gráfico 1: Graduados de Bacharelato em Ensino de Desenho e Licenciatura em Educação Visual

CURSO	ANO	GRADUADOS
Ensino de Desenho	2010	63
	2011	39
	2012	22
	2013	32
	2014	13
	2015	2
	2016	3

Gráfico 2: Graduados de Bacharelato em Ensino de Desenho

CURSO	ANO	GRADUADOS
Educação Visual	2015	59
	2016	110
	2017	155
	2018	114
	2019	79
	2021	4

Gráfico 3: Graduados de Licenciatura em Educação Visual

Conforme se pode depreender os anos de pico, foram 2010 e 2017, período em que o nível de graduação foram os mais altos. O primeiro nível (2010) pode ser explicado atendendo e considerando que foi o período de regresso a UP de estudantes que haviam sido graduados com o nível de bacharelato nos anos anteriores por inexistência de licenciatura. Assim havendo possibilidade de os que tinham o nível de bacharelato puderem obter o nível de licenciatura em apenas um ano, permitiu que esse grupo se juntasse aos finalistas do mesmo ano e o segundo devido ao maior número de estudantes acumulados no 4º Ano que não conseguiam defender as suas monografias científicas que, no entanto, em 2017 terminaram através do Exame de Estado que é outra modalidade de culminação do curso bastante incentivado naquele ano.

Com excepção desse período ascendente os níveis de graduação têm sido baixos, razão pela qual urge uma reflexão mais profunda sobre o que está a acontecer com o curso olhando para condições físicas e materiais (ateliers, oficinas e equipamentos), pois estas são importantes para a implementação de qualquer curso, principalmente o de EV. A respeito segundo EUFRÁSIO (1996, p. 42) o “melhoramento de condições de trabalho do professor e do aluno proporcionam não só um bom ambiente de aprendizagem e sucesso na educação formal” como também garantem uma formação de qualidade.

Nesse contexto, havendo uma conjugação dos factores referidos, o curso de EV pode ser favorável para a formação integral do indivíduo na medida em que permite a troca e confluência de conhecimentos/saberes adquiridos em outras áreas. Esta confluência pode permitir também que os formados em EV intervenham tanto nas actividades lectivas, artísticas quanto em outras práticas sociais.

4.4. Eixos norteadores sobre o ensino da arte

Uma das formas de suprir ou superar as falhas no processo de ensino e aprendizagem, seria a ampliação do conhecimento das artes na escola através da “inserção da experimentação, decodificação e informação” conforme reitera BARBOSA (2010, p 5).

Neste contexto ao se colocar o(a) estudante em situações de aprendizagem que lhe permitam desenvolver habilidades para que ele(a) enfrente e resolva problemas que vão para além do curso na UP-Maputo e na disciplina de EV na escola, poder-se-á criar condições de despertar em si a curiosidade para “aprender a fazer fazendo” conforme preconiza o INDE (2008). Para que tal facto aconteça, não basta a intenção expressa nos curricula, é preciso que haja acções pedagógicas que propiciem aprendizagem efectiva e significativa na escola e na vida.

Assim sendo, uma das acções pedagógicas por nós consideradas válidas para posicionar o curso de EV e consequentemente a disciplina de EV como disciplina importante em Moçambique é a Abordagem triangular da Ana Mae Barbosa.

A Abordagem triangular é uma proposta pedagógica já implementada no Brasil com resultados positivos, razão pela qual constitui uma referência no ensino da arte naquele país. Esta abordagem pode servir como fonte de inspiração para que o SNE olhe a actividade das artes visuais de forma integrada onde o fazer artístico, a análise das obras de arte e a História de Arte são elementos fundamentais na construção do conhecimento.

Esta abordagem permitirá **estabelecer interconexões entre o fazer artístico/produção, apreciar e contextualizar a matéria**, tal como preconiza a sua mentora, desenvolvendo uma formação que estimule a **imaginação, o sentido crítico e reflexivo** do formando, pois “a aprendizagem enquanto processo, depende de um grande conjunto de capacidades e de contextos para que possa ocorrer: memória, motivação, capacidades sensoriais e perceptivas, inteligências e criatividade, além de ambientes ricos, estimulantes e reforçadores como condições elementares para a aprendizagem.” (Justiniano 2013, p 8).

5. Constatações

- Adopção de diferentes denominações ao curso e incompreensões, afectam a “identidade” e o crescimento do curso;
- Fraca percepção dos objectivos e finalidade do curso e consequentemente da disciplina de EV;
- Falta de espaços oficiais, laboratoriais, materiais e equipamentos;
- Ensaio E implementação de políticas pouco favoráveis ao ensino das artes visuais.

6. Conclusões

Apesar do aumento da oferta em cursos na unidade académica (Faculdade de Engenharias e Tecnologias), a nossa experiência de convívio como docente, mostra que a presença de um curso referente a formação de professores de EV é uma realidade que carece ainda de maior investimento para que possa ter maior pujança na Instituição, na escola e na sociedade.

O entendimento da EV enquanto curso constitui um desafio para os fazedores dos curricula e todos profissionais da área e para os gestores do processo de ensino-aprendizagem. O percurso relatado, pode nos elucidar a incompreensão que nos referíamos.

7. Desafios e Perspectivas

- Adotar mecanismos de recolha de dados sobre o nível de produtividade actual na instituição formadora e dos graduados ao longo destes anos de existência do curso de EV no País;
- Colher *feedback* dos graduados em EV, particularmente dos professores de EV em exercício em todo o pas de modo a perceber-se o que eles(as) estão a fazer na escola e na sociedade.
- Recolher dados que influenciem as futuras revisões curriculares para que sejam relevantes para o curso e consequentemente para a disciplina de EV.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae & Cunha, Fernanda (Org), *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*, Cortez editora, São Paulo, 2010
- BARRETO, *Umbelina, espiando pelo buraco da fechadura: o caminho de artes em nova chave*. Tese de Doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008
- COSSA, Lourenço, *Processo de significação dos conhecimentos em Arte no Ensino em Moçambique*, Tese de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013
- INDE, Programa de ensino de Educação Visual - 11^a e 12^a Classe, Maputo, 2008
- JUSTINIANO Celia (1996), *Arte Como Instrumento da Prática Pedagógica*, www.URL: neal.cstateu.edu/history/chicago.html- 15 de Maio 1996

SUMA QAMAÑA

Maria Alice Amorim

Preto asa de graúna. O peito veludo azul e esse voar maneiro. Me visita um beija-flor. Escutava Ednardo porque cantar parece com não morrer, enquanto lavava as frutas debruçada no janelão da cozinha pensando histórias bonitas de viver e contar. A brisa dos dias de maio é assim, fulgurante. Sedosa, percorre a pele, aviva memórias. Talvez porque hoje é sábado, algo me diz de vésperas. E de chuvas. E de dias seguintes.

Chuva, sim, a chuva. Não, não, a lua vem antes. Entre cercas de avelós e fruteiras, suave é a noite. As nuvens, aura cor de rosa, dão o tom daquela pintura viva de lua cheia. Saímos, alegres. Bora andar, passear, papear, saborear peixe frito, o mesmo que tinha figado a gente dois dias antes, e a mesma, quase a mesma, lua vista em eclipse na véspera beirando o açude, a fogueira queimando cacto seco, espinhos em brasa, as palmas em fogo vivo peneirando estrelinhas no céu.

A natureza a expressar-se.
Violão, palmas, riso, canto, algaravia.
O silêncio da noite é testemunha.
E as pedras.

Pedras, tantas pedras na paisagem visível e mais, muito mais no horizonte longínquo. Pintadas. Gravadas. Pedra do Matame. Pedra Redonda, Pedra Coração. Caldeirão dos Ossos, esqueleto de preguiça gigante. Pé da Preta, cravado na rocha. Pedra da Mão, Saco da Canoia. Pedras que escorregam mãos, pegadas, ossos encantados, coração. Testemunhas de renitente labuta no aqui agora de múltiplas eras, algumas tão redondas quanto a circularidade da vida, afinal, não devemos esquecer, a vida é que tem razão. Ir e vir assim feito a dança do trancelim e a plasticidade do barro que, no vaivém de formas livres, modelam, energizam, vivificam mulheres, a força, potência, a voz, ancestralidade, resistência. São baobás no meio de umbuzeiros as negras pilastras da comunidade.

Sob o sol do meio-dia, essa pantera, pelas ruas vai o porquinho procurando a mamãe. O galo canta. Cachorros passeiam elegância. Chocalhos anunciam desfile de cabras e cabritos. A terra é de todos. Pra desabrochar, comer, dormir, brincar. Pra lutar, aprender, ensinar, viver, celebrar. Pra morar. Cultivar a roça. Algodão. Milho. Caroá. O umbu, sagração: é fruto, é árvore, sombra, água, alimento. Ervas e plantas, o poder nas mãos de parteiras e benzedoras pelos matos fazendo nascer criança e bicho. Mil e um partos, milhões de rezas, bênção. As crianças aqui não dormem cedo, sussurra uma voz, entre ouvidos. E bebem café, complementa. Pois sim. São livres, ativas, interagem inclusive à noite nos bares, sob olhar cuidadoso das mães de sangue, das mães de afeto.

Na tarde de montagem do forno de papel, a criançada curte à beça participar da construção daquelas

paredes mágicas com tela aramada, barro e papel sobre uma base de tijolos e telhas. Xana e Lima dão as coordenadas para o funcionamento deste tipo de forno artesanal de tradição popular. O cozimento se estende por mais de quatro horas, fim de tarde noite adentro. Ficar ao redor do fogo acompanhando a queima de nossas criações era, ali, naquele momento, estar em nosso lar, agasalhados, costurando olhares, sorrisos, conversas com a mesma vibração com que se colhem os fios nos campos para a criação das bonecas de caroá, com que se buscam as linhas e os desenhos para a poesia bordada em saias e vestidos.

Bingo no Bar do Tico, lá vamos nós. Forrozinho, queijo coalho assado, macaxeira com carne de sol, uma cervejinha. Que o fogo se encarregue, sozinho, de terminar de queimar as criaturas: boneco e bicho, pote e tigela. E, se é pra você vir, pois que venha (aquele céu da tarde não nos enganava). A chuva então esparrama toda a noite nos terreiros a suprema felicidade de sertanejo, uma ponta de inquietude pairando sobre as cabeças pelo destino das nossas invenções. Teriam se dissolvido as nossas crias sob paredes talvez desabadas do forno de papel?

Dia seguinte, manhãzinha, o sonho se desvela. Ohhhhh. Tanta panelinha linda, bichos de terra, pássaros, alguidar, travessa, pote, jarro, bonecos de barro quase a falar, quase gente soprada de vida. Nesgas de alegria em texturas várias, testemunho de potência ancestral da argila moldada pelas mãos pretas de mulheres a costurar vazios, modular passados, esculpir comunitários futuros.

Era julho de 2019.

Há séculos mãos indígenas da comunidade originária Atikum e mãos pretas da comunidade quilombola de Conceição das Crioulas afagam o barro, inventam vida, modelam pelas próprias mãos e entranhas lutas ancestrais, sentidos de viver, de bem-viver. Fertilidade, resistência. Plenitude, magia. Empoderamento.

Saravá, Pachamama, Saravá.

~*~

Voo deste intenso julho, 2019, a quase duas décadas antes. Agosto de 2003. Chega Manjate ao Recife, já de retorno de Conceição das Crioulas. Narra com vivacidade o que havia visto, ouvido, vivido, partilhado nas interações entre o projeto político-pedagógico da comunidade e as pessoais vivências artísticas de teatro e literatura. Eis que Moçambique, de tão distante no mapa-múndi, se transforma naquele aqui-agora de carne e osso e vozes. Com a expressividade peculiar a Rogério Manjate, escutamos (muitos de nós pela primeira vez) pioneiros da negritude na literatura moçambicana: Noémia de Sousa, José Craveirinha, Luis Bernardo Honwana, Rui Knopfli. E com despojamento e leveza se multiplica em oferta de livros e autores que jamais havíamos lido. Assim, graças a este e outros gestos de generosidade tornados possíveis pelas artes mágicas do intercâmbio cultural que vivenciamos entre Moçambique, Cabo Verde, Brasil e Portugal, é que Recife, e Olinda, e Pernambuco, do litoral ao sertão, conhecem e reconhecem algumas das mais expressivas vozes moçambicanas, textos e leituras multiplicados em periódicos, reportagens, estudos, artigos, publicações várias.

~*~

Se na poesia nos movemos, inventamos paraísos. Pasárgada, hic et nunc de afetos e partilhas. Pasárgada, Recife, Conceição, Maputo, Paris, Lisboa, Porto. Entre afetos e partilhas olham-se nos olhos Manuel e Luís Carlos, Manuel e Rogério, Manuel e Virgílio. Sim, Manuel Bandeira, impregnado em cada tijolo da casa de nascimento, que um dia visitamos, na rua que um dia se chamou Rua da Ventura. E a bandeira dos nossos encontros é a mesma que toda a vida ergueu o modernista recifense: a poesia. A arte da poesia mobilizando as artes do viver com dignidade e serena alegria.

Impulsionados pelas articulações do movimento intercultural Identidades, estes poetas moçambicanos, os queridos malungos Virgílio de Lemos, Luís Carlos Patraquim, Rogério Manjate nos aproximam de uma nação moçambicana plural, fragmentária, frágil, valente, cujo

troféu de guerra, a língua portuguesa, nos permite, em diálogo franco e direto, desvelamento de dicções poéticas singulares, ousadas, poderosas. Justo quando não tínhamos a atual facilidade de acesso a edições brasileiras ou portuguesas, muito menos a edições originárias dos países africanos de expressão portuguesa, vozes moçambicanas chegam até nós. E Bandeira sorri, sorri, sorri, recebendo em nossa Pasárgada amigos da Rainha Poesia.

A intensidade desses encontros, ainda que esporádicos encontros presenciais, floresce associada à intensidade e constância das trocas afetivas. Evidentemente esta intensidade viva será sempre mais que as tentativas, por vezes quase vãs, de colorir intensidades pela apreensão mnemônica, pelas palavras jogadas em caderninhos de apontamentos, pelos caderninhos de recordação feito aqueles que a gente inventa na adolescência fazendo de conta que segura entre as mãos passado-presente-futuro. Mas não ousou separar das lembranças escritas e compulsivamente viajo até o fundo do baú, até entrelinhas e espaços vazios dos caderninhos de anotação. Sei que, de todas as maneiras, muita potência têm as lembranças.

Corro mundos à procura de Mnemósine.

E, pela mão da deusa, quem surge desta viagem?

De onde vem?

Vieste do fim do mundo, é a canção que escuto, enquanto escrevo, de propósito mergulhada no álbum *Encontros*, de João Lóio, de propósito relembro todo um período em que incessantemente escutava essas mesmas canções, histórias e verdades, vontades e carinhos, e celebrava aquele concerto tão delicado, intenso, que o Recife acolheu numa noite algo distante, em dezembro de 1997. Recordação que me leva, janela abrindo outras janelas,

a pouco antes, ainda anos 1990, quando vem até nós a mostra de teatro ibérico e outras expressões artísticas de Portugal, pelo engenho criativo, inquieto, dos mentores do projeto CumpliCidades, entre eles o nosso querido incansável José Paiva.

Mal começa 1993, fico completamente hipnotizada, maravilhada pelas artes de Miséria, personagem de conto popular, ou o pobre ferreiro pobre que pensa conseguir deter a morte aprisionando-a em árvore encantada e, dura eternidade, fica condenado para sempre à miséria. O conto, ali recontado por artistas titeriteiros com sensibilidade e interpretação plena de densidade metafórica, deixou meio mundo boquiaberto ante a narrativa, a cenografia, figurino, efeitos de luz, manipulação de tempos e humores, vozes e gestos de bonecos portugueses do Teatro de Marionetas do Porto, sob direção de João Paulo Seabra Cardoso e trilha sonora de João Lóio.

Uma espécie de avant-première do novo milênio, e em grande estilo, abrindo-se infindáveis mundos de trocas artísticas, intercâmbio incessante de afetos e saberes, incessante ir e vir entre continentes, países, ilhas, cidades, casas, pessoas. Feliz movência entre palavras: hóspede, anfitriã. Em 1993-1994, alternam-se temporadas de interações culturais, fazendo fervilhar o Recife em 1993, e, no ano seguinte, a cidade do Porto, ambas afagando lado a lado artistas do Norte de Portugal e Nordeste do Brasil. Fim de um ciclo. Por sorte, inteligência e bem-aventuradas iniciativas, aquele corte não foi o desmanche de teias até então urdidas com o projeto findo. As tramas seguem, em traços vivos, desenhando e provocando atitudes afirmativas, encantamento.

A fênix, exuberante, retoma altura em meio a constelações de lembranças e pulsantes vivências.

Recordo, sempre, imersões entre nordestes proporcionadas por essas co-moventes trocas culturais de margens atlânticas alicerçadas mais que tudo em saberes e afetos. Do lado de lá, o nordeste transmontano de tradições ancestrais, de gaiteros e diabos, da Festa dos Rapazes, que tive a sorte de conhecer e registrar, num gelado final de ano, dezembro de 2001. Vi os caretos de Bragança, máscaras fascinantes, deslizando sobre rio congelado em temperatura negativa a 11 graus, assustando crianças e atraindo olhar de mulheres com estridentes chocalhos pendurados na indumentária. Sorrateiramente os carochos assaltavam a cozinha das

casas, reunindo-se ao ar livre no fim da brincadeira para leitura de testamento em verso na cerimônia de queima do diabo. Vi os caretos bragantinos tal como, juntos, amigos portugueses e nós, em algum desses saborosos momentos, vimos o primo-irmão dos Caretos de Podence: os Caretas de Triunfo, cidade serrana do Sertão de Pernambuco cujo mais famoso símbolo cultural é justo este mascarado de Carnaval. Mais um de nossos recíprocos alumbramentos. Preciosos nor-destinos.

~*~

Há, e sempre haverá, mais. A viagem Recife-Salvador, em percurso terrestre, passando pelo sertão de Petrolina, foi como se estivéssemos com as nossas bagagens umas dentro das outras, palimpsestos, e cada vez que nós nos abríamos, surpresas dentro de surpresas, alegrias descortinando alegrias, a música e outras expressões artísticas sintonizando corações, como foi o caso da tradicional música mirandesa pesquisada pelo grupo Galandum Galundaina e executada com flautas, fraitas, rabel, bombo, caixa de guerra, gaita galega, gaita-de-foles, pandeiros mirandeses. Suficiente ouvi-los para que todo o Pátio de São Pedro, no Recife, e todo o Solar do Unhão, em Salvador, entrassem em transe dançante. No intervalo entre uma capital e outra, a orla do Velho Chico em Petrolina, uma enxurrada de emoções. E os Galandum aí incluídos. Quem nos vê, quem nos viu, quem nós vemos? Pina Bausch, em pessoa. Ela mesma, a alemã. A coreógrafa, bailarina, diretora de balé, pedagoga de dança, exímia contadora de histórias dançadas-dançantes de teatro-dança. Estava de passagem, em companhia da amiga e então reitora da Universidade Regional do Cariri (URCA) Violeta Arraes Gervaiseau, indo a trabalho para Nova Olinda, Ceará. Dormimos felizes. Noitada inesquecível, sem dúvida. Mas, não mais do que ainda estava por vir.

Dia seguinte, atravessamos o Rio São Francisco pela manhã, travessia curta, e logo desembarcamos numa ilha. Passeio na orla, banho de rio, comida regional, aconchego de sorrisos. Tudo pronto, acena Raimunda Sol Posto, começa a música. E quem é que podia ficar impassível ante batuqueiros e dançarinos do centenário Samba de

Véio da comunidade quilombola da Ilha de Massangano? Todos dançamos, ao menos um pouco, em algum momento. Ninguém conseguia ficar imune ao ritmo intenso, profundo, visceral. Quase indescritível a cena da dança da garrafa, dançarina sambando e equilibrando garrafa de vidro no topo da cabeça e, é bom dizer, não caiu, nem quebrou. Parecia sem fim a festa e a gente não queria que terminasse a festa. Muita alegria, todo mundo à vontade, cachaça, comida, música no ar, samba no pé, todos no céu embora os pés bem assentados no chão de barro. Chega a noite. Lua cheia. Momento do retorno, travessia do rio. Às escuras. Não havia luz elétrica. Os anfitriões nos acompanham até o cais, cantando, tocando, sambando, sob céu de estrelas, rio sossegado, luar do sertão. O barquinho vai, a noitinha cai. A travessia, curta, mergulha eternidades. Quem ousaria esquecer tremenda experiência?! As trocas artísticas são mais, muito mais que trocas técnicas, intercâmbio de repertórios. São compartilhamentos: lutas, autoconhecimento, acolhida, expansão do eu sozinho e de nossos eus juntos. Sensibilidades, irmanadas, se libertam de cotidianidade opressiva, de ilusórias questões. E se fortalecem na defesa de demandas vitais. E, para o que nos atormenta, nos aprisiona, buscamos saídas.

~*~

Início estas narrativas numa manhã de sábado, maio de 2021, 15º mês de luta planetária e, em grande medida, brasileira, contra desmandos políticos e pandemia. Arremato o mergulho noutra manhã não mais de um sábado e sim domingo, não mais de maio e sim de junho, mês de buena dicha, manjericos, alho porro, fogueira, carneirinho, adivinhas, só pra lembrar assim de relance os dois anos seguidos de boas andanças madrugada adentro pelas ruas festivas da cidade do Porto em pleno São João, e, na sequência, bugiadas e mouriscadas pelas ruas de Sobrado, Valongo. Acaso teriam existido tais momentos de aconchego e júbilo sem a amizade de Estela, Catarina, José Paiva, de Manuela Coelho, António Palha, de Renato Roque, Raquel Gralheiro, Vitor Espalda?

~*~

Quase dois anos antes desta manhã, manhã de junho, 2021, na qual concluo este texto, o forró corria solto no meio do salão do mercado público de Conceição das Crioulas: todo mundo dançando, João e Miguel desenhando, duas garotas fazendo trança no cabelo de outra garota, e eu, feliz, dançando, rindo e papeando com Zélia, acolhedora anfitriã que faz sentir-me completamente em casa na primeira ida a Conceição, anos e anos depois de receber de Paiva, em 2003, o primeiríssimo convite, entre tantos outros sobretudo vindos dele, para conhecer a comunidade.

Pouco antes de chegar ali, naquela cena onde estava com Zélia no meio do salão do mercado público, outro salão igualmente transbordava alegria. Com a sua licença, ô Zeca Baleiro, Adalmir abriu a festa, puxou o canto resistente, saravá. Eu vi Mamãe Oxum na cachoeira, sentada na beira do rio colhendo lírio lírioê colhendo lírio lírioá. Chamou a banda de pífanos, chamou os cocos, ciranda, forró. E, como era a celebração dos 19 anos da Associação Quilombola Conceição das Crioulas (AQCC) e, pra não faltar nada, nada mesmo, comemos mungunzá salgado, vimos o desfile em carne e osso de bonequinhas-símbolo das pioneiras quilombolas representadas tal e qual por jovens da comunidade, vimos e dançamos a dança, a envolvente dança do trancelim, escancarando as nossas portas, nossas estradas, as nossas correntes de navegar com as artes, a luta, saberes e sabores, memórias e identidades, afetos. E dançamos forró, coco, ciranda, repetindo, com Capiba, esta ciranda não é minha só, ela é de todos nós, ela é de todos nós. Pra se dançar ciranda, juntamos mão com mão, formamos uma roda e, com os pés bem fincados na terra, cantamos uma canção. Canção de alegria e esperança na labuta diária do bem-viver. Pachamama não é minha só, ela é de todos nós, ela é todos nós. Suma qamaña. Axé.

FORTUNA DO CÉU

Maria Estrela

Na minha ilha, contam-se estórias às crianças ao anoitecer, cada vez menos, é certo, mas o ritual é bem conhecido: a pessoa que vai contar a estória diz “*estória, estória*”, as crianças sentadas em roda, em coro, respondem “*fortuna do céu, amém!*” A partir daquele momento o silêncio se instala e escutam com atenção a pessoa que as vai encantar com a sua narrativa.

Então, *estória, estória...*

Uma vez, *diazá*,¹ tinha uma pequena aldeia na encosta de uma montanha, ou melhor a aldeia ficava encravada entre os montes e um grande desfiladeiro que resultou de antigas erupções vulcânicas. Isto já nos ajuda a perceber que essa aldeia ficava numa ilha de origem vulcânica, como as outras nove que formam o arquipélago perdido no imenso oceano azul.

Nessa aldeia vivia um povo, mulheres, homens e crianças de todas as idades e com uma vida sempre igual: trabalhar a terra, cuidar de algumas cabrinhas e eles nem chamavam a isso viver diziam que estavam “*te descontá dia*”.²

Esse povo tinha um costume curioso – olhar para o céu – a partir do mês de junho então, era a primeira coisa que faziam logo pela manhã e repetiam o mesmo gesto

¹ Em caboverdeano significa “há muito tempo”

² “Deixando passar os dias”

várias vezes ao dia procurando nele sinais de chuva que pudesse acalmar o pó e o ardor dos montes ressequidos.

A saudade da chuva aumentava todos os dias junto com a pobreza, e o povo só sabia fazer isso, olhar o céu e esperar, sem saber mesmo o que esperar, tão estreito era o seu horizonte e tão diminutos os recursos com os quais estavam habituados a viver.

As crianças iam à escola sim, mas só por quatro anos, porque depois era necessário percorrer vários quilômetros para continuar os estudos e poucos estavam dispostos a isso e, mesmo que houvesse algum dinheiro para pagar transporte, esse era reservado aos meninos. As meninas ficavam em casa ajudando as mães na rotina doméstica de lavar, arrumar, preparar o milho no pilão para o cuscuz ou a catxupa e cuidar dos irmãos mais novos.

Um dia chegaram nessa aldeia umas pessoas que vieram de outra ilha, com olhos sonhadores atravessaram o caminho de mar num barquinho e, na aldeia encontraram tristeza, uma tristeza diferente nos olhos daquele povo, porque era uma tristeza funda de quem não interpreta outros sinais que não os das nuvens, de quem não tem instrumentos para olhar outros horizontes e querer uma outra história.

Então sentados numa roda, quiseram conversar como é costume nas tradições da ilha, começaram por falar dos animais, falaram das montanhas, das suas famílias e

falaram da chuva ausente. Sobretudo as pessoas da ilha longe desafiaram o povo da aldeia a sonhar, a refletir, a querer uma história diferente para eles, que não fosse só semear os grãos de milho no pó dos montes, e esperar, esperar que o céu se enchesse de nuvens... mas depois era só confirmar que os grãos estavam tão queimados como as suas expectativas que nunca germinariam.

Encontraram-se com os mais velhos da aldeia para discutirem o que fazia falta, a princípio as ideias não surgiam, o povo não sabia que era importante discutir ideias, sonhar, falar, negociar, por isso foi preciso tempo, mas as pessoas da ilha longe não tinham pressa, conversaram, comeram *catxupa* juntos, tocaram violão nas noites de lua cheia e aprenderam a conhecer-se e a confiar uns nos outros.

Então timidamente, alguém disse que seria bom se houvesse trabalho para os jovens, outro que, seria bom se houvesse uma escola grande onde meninos e meninas pudessem estudar, um jardim-de-infância para os pequenitos... Ah e um cemitério! Disseram os mais velhos, os que entendiam das coisas da vida defendiam que era preciso um lugar para os mortos, para que não fossem mais a enterrar na aldeia vizinha. Todos concordaram que isto era o mais importante, antes da escola, e de tudo o resto, antes de cuidar da vida, era preciso cuidar da morte!

Então as pessoas da ilha longe perceberam a delicadeza e complexidade da situação e para criar uma dinâmica transformadora na aldeia, elas próprias teriam que aprender a *ler, a escrever e a interpretar* a vida social que lá existia, respeitando o seu mundo.

As conversas continuaram e descobriram que para fazer um cemitério ou qualquer outra infraestrutura seria necessário contactar as autoridades e isso para o povo simples da aldeia era algo gigantesco. Como ir falar com o Presidente da Câmara? Quem vai? E o que vamos dizer?

Então começaram de novo as conversas, o violão, as noites de luar e troca de ideias e, as pessoas começaram a organizar o pensamento, a aprender a negociar, a pedir informações, a expressar as suas dúvidas, a desejar mais. Aprenderam a olhar em volta, não apenas para o céu, mas para o chão, para o canavial em flor, para as pedras, para as mangas maduras...

E com a ajuda das amigas e amigos novos da ilha longe souberam obter terreno e o seu cemitério foi construído e de seguida foi o jardim-de-infância, foi a escola de ensino básico, foram programas de formação para os jovens, oficinas de artesanato... E mais e mais. As meninas, mesmo as que tinham abandonado a escola voltaram a estudar na sua escola comunitária, todas as crianças com idade escolar sabem que podem ir à escola. Os jovens aprenderam a fazer tecelagem com as hastes das flores do canavial, com o sisal, com a bananeira, aprenderam a construir casas diferentes com as rochas locais, a fazer doces e compotas com as frutas que passaram a cultivar em terras antes abandonadas. As suas canções tornam-se mais alegres, e agora sabem que podem participar na vida da sua comunidade, descobriram que têm esse poder de conquistar o que precisam: abastecimento de água, posto sanitário, energia elétrica, e mais formação, e mais recursos. Há mais jovens que sabem ler e escrever as letrinhas no papel, mas há com toda a certeza muito mais gente que sabe ler a realidade, sabe ouvir o discurso político e decidir em quem votar, sabe exprimir as suas dúvidas, mas também as suas certezas.

E agora adoram receber visitas! Com olhar vivo mostram a sua aldeia e passeiam nela quem quiser, porque nunca mais dizem “*ei n dem nada*”,³ querem mostrar a quem visita Lajedos (este o nome da aldeia) o imenso desfiladeiro, para em conjunto olharem os variadíssimos tons de castanho da terra, o sorriso das meninas de uniforme escolar, olharem também o céu e a pele estalada dos montes secos, que afinal são belos porque aprenderam a sonhar.

Falta dizer “...e viveram felizes para sempre.” Mas isso é só para as histórias que terminam, esta continua em construção porque o desenvolvimento é um

3 Aqui não há nada*

processo e as metas nunca estão paradas.

Ah! Querem saber o que foi feito das pessoas de olhos sonhadores da ilha longe? Continuam acompanhando a aldeia na sua caminhada, juntaram-se com outros amigos e amigas que vão fortalecendo a rede, são sempre recebidos com carinho na aldeia que aprendeu a sonhar e a participar na vida com autonomia. Caminham por outras aldeias, por outras ilhas motivando outros grupos a abrir as portas ao desenvolvimento.

É fácil perceber que este pequeno texto se refere a um projecto de desenvolvimento local implementado por uma ONG⁴ nacional na ilha mais a norte do arquipélago de Cabo Verde.

Recentemente Cabo Verde comemorou 46 anos de soberania, foram divulgados os dados sobre a situação do país, PIB, taxas de mortalidade e de nascimento, taxas de crescimento, cobertura escolar, taxas de escolarização e tudo o mais que mostra ao mundo que devagarinho estamos a inventar um país, e nos enche o peito de orgulho e vontade de trabalhar mais.

Não importa a idade, todos gostamos de histórias, obviamente quem trabalha com pessoas, com comunidades, conhece muitas de insucesso e de sucesso, de lágrimas e de risos, nas nossas aldeias o que realmente importa são histórias de esperança e confiança, que alargam os horizontes e motivam a querer uma vida melhor.

Num país com um passado ainda recente de 500 anos de colonização e repressão, as histórias estão todas no começo, por isso interpretamos os conceitos, damos-lhe conteúdo de acordo com a nossa realidade e reinventamos na terra ardida das ribeiras sem água, novas esperanças.

O desenvolvimento sociocomunitário em Cabo Verde, acontece assim com sonhos, com *djuntamon*⁵, com colaboração de pessoas de “todas as ilhas do mundo” tentando criar um modelo de desenvolvimento que minimize a agressividade comercial e os custos das degradações ambiental e social das configurações económicas mundiais. Somos um país em desertificação, muito dos nossos solos estão salinizados, não sabemos ainda tratar o lixo que produzimos, muitas pessoas têm uma enorme fragilidade nas suas condições de vida. Por isso para nós, desenvolvimento é mais do que ter acesso

4 ONG Atelier Mar

5 Unir as mãos

à internet, estradas, hospitais, é mais que saber usar um computador, interpretar um espetáculo de dança, ou fazer um relatório todo certinho nos formulários das organizações de cooperação, é tudo isso sim. Diria mesmo que isso é fundamental, mas para o povo cabo-verdiano é também aprender a conviver com a seca, com a chuva que cai no mar e deixa a terra estilhaçada em sepultura de sementes, aprender a conviver com a seca, com a chuva que cai no mar e deixa a terra estilhaçada em sepultura de sementes, é aprender a alimentar a solidariedade e a fortalecer a sociedade civil.

É ter Identidade (s)!

Desenvolvimento para nós tem de ser conhecer e mudar as atitudes culturais nocivas, os preconceitos face à exclusão social, é distinguir as políticas que libertam daquelas que bloqueiam o desenvolvimento e discriminam os pobres. É ter a coragem de mudar as práticas institucionais que prestam um mau serviço, que nos querem passivos e nos vulnerabilizam. É querer mais emprego, mais formação, mais saúde, mais qualidade de ensino, mais saneamento, mais atividade artística, mais comunicação e mais transporte, é não querer a passividade. É um processo vital por isso temos de reescrever a nossa história e lembrar que na nossa tradição oral no final do conto não dizemos “viveram felizes para sempre”, mas sim “*e agora nova vida, vida nova*”.

S/ TÍTULO

Maria Jorge Vilaverde

Há 25 anos fui semeada.

Hoje, pressinto-me em estado de árvore.

Por vezes, ouço os pássaros murmurando nomes de novas florestas...

Sei que continuarão a proliferar, sempre, resilientes.

A ESCUTA MIGRANTE POR UMA ARQUEOLOGIA POÉTICA E DESCOLONIZADORA DOS SONS

Mário Azevedo

O lugar de escuta

“Ah, quando um homem escapa ao novelo do arame farpado das suas ideias próprias e engenhos mecânicos há um mundo maravilhoso e rico de contacto e beleza pura que flui, e uma desmedida visão, face a face, da vida realmente nua.”

Terra incógnita, D.H. Lawrence

Assim como acontece às palavras e às imagens aperceberem-se de mudanças que lhes ocorrem quando se veem transformadas em metáforas mortas, pelo excesso de instrumentalização a que estão sujeitas, e sendo isso contrário ao que seria expectável, também o território ocupado pelos sons e pela música se dá conta que é transposto, muitas vezes, para uma espécie de solipsismo cultural e tecnológico que, não só nos faz perder a experiência autêntica do contacto com a riqueza dos sons existentes no mundo, diminuindo assim a força do nosso questionamento sobre ele, como nos deixa imersos numa paisagem sonora privada e regressiva.

O que resulta daí é, previsivelmente, um dano imenso à potência da escuta humana, ficando esta fragilizada por não poder exercitar o contacto com a alteridade sonora e, pior ainda, por deixar ficar vazia a promessa de liberdade que os sons, em potência, contêm dentro de si.

Isto é particularmente perceptível nos tempos que correm, dado que um dos efeitos com que a globalização nos tem vindo a presentear, numa oposição quase

premeditada à diversidade, mais parece ser o arame farpado exposto no poema de D.H. Laurence em epígrafe.

A escuta é um acto que está profundamente ligado ao nosso enraizamento, diretamente ligado aos lugares e aos costumes que nos regulam, criando em torno de si, mas de uma forma habilmente subtil, uma ressonância sensível e inteligível [o lugar de escuta], um locus sensorial e cultural que se torna visível e audível quando assumimos o nosso lugar de fala.

Esse lugar, dada a sua porosidade, sendo aquele que deveria fazer assinalar a nossa posição no mundo, é injustamente maltratado pela violência simbólica da mega-máquina cultural e pelos operadores da economia que, desse modo, o fazem enfraquecer, diminuir e alienar.

Ora, acontece que o nosso compromisso com a autenticidade desse mesmo lugar – espaço/tempo para as práticas sonoras significantes - deve ser ele capaz de denunciar todas as ações e todos os pensamentos que não nos deixam capazes de perfurar o mundo e que nos afastam do real sonoro na sua diversidade factual.

Estamos em crer que é daí que provém a decadência dos ouvintes, fragilizada que fica a escuta nos meandros das reificações sonoras, que as suas práticas acabam por adotar como suas, e enfraquecendo a hipótese de declarar que, em rede, não há identidade possível sem a participação efetiva do diverso, na interação entre muitos, e numa conjectura intercultural desejada.

Seria essa participação, uma genuína ação viva de muitos, que poderia promover o desenvolvimento de esferas públicas participativas em que todos poderiam

agir, prescindindo do cânone ou da hierarquia vertical que habitualmente nos chega dos postos emissores da mesmidade, aquela que se assume como valor de verdade e a mesma que nos escolariza e disciplina.

É a busca dessas esferas públicas autónomas que conviria aos diferentes lugares de escuta que nos constituem, e que nos despenderia a força de pensarmos em *som-cultura, som-arte, som-testemunho, som-vida*, cujo valor seria claramente o de uso, que não o de troca, e estimularia ações sonoras significantes, advindas da tensão e da reciprocidade das partes envolvidas, e não apenas daquilo que já está pronto, assimilado, ou aquilo que já está ouvido.

Seria esta a hipótese de, a partir de nosso lugar de escuta, poderemos falar e contactar com o *estrangeiro*, com a alteridade e com novas/velhas formas de cultura que não nos deixem ficar apenas entusiasmados com o já-estabelecido e que, por razões de força maior, nos permitam auscultar o que aí vem.

É isso que nos faz invocar a escuta migrante, aquela que tem dentro de si um desejo: partir do nosso lugar de escuta para um outro, um lugar múltiplo de escuta em busca da diversidade, pronto a dar azo à circunstância de, ao atendermos o outro, nos tornar-nos, a nós próprios, também outros.

Claro está que estamos conscientes de que, logo ao primeiro contacto, podemos pensar concetualmente essa escuta tal qual aquele ouvir vagueante, incerto e sem destino, o ouvir dos excluídos e dos errantes, mas, bem para lá desse drama, não é bem esse o nosso desígnio, por ora. Entendemos particularmente esta escuta, no nosso íntimo, mais como um movimento esperançoso e ao mesmo tempo selvagem, uma ação de dentro para fora de nós próprios, em busca de uma atmosfera inusitada, acolhedora, hospitaleira e não hostil, e que, por causa disso, nos ajude a reequilibrar a potência do nosso ouvir, facultando-nos viver num *continnum* apreciável de revelações sonoras com o outro e conosco próprios, num vai-e-vem dialógico inesgotável.

É este o nosso foco.

A escuta é migrante porque sabemos que todos os sons do mundo contêm em si um inacabamento tal, que este dá a todos os ouvintes a oportunidade e a força necessárias para continuarmos a desejar ouvir, mesmo sabendo-a enquanto manifestação efémera de um movimento inesgotável e infinito.

É esse movimento que desejamos sublinhar aqui quando o adjetivamos assim, e que agora se expõe, advindo do étimo *migrans*, traduzível enquanto “passagem de um lugar para um outro”, movimento esse apoiado na âncora substantivante da escuta, ela própria enquanto ação determinada e preparada para ouvir algo com muita atenção e cordialidade, e solta de compromissos parametrizadores.

Claro está que esse lugar de escuta se constitui histórica e socialmente, assunto esse que circunstancialmente nos determina, e cuja topologia tem horizontes que são o resultado de uma sedentarização insistente, mas que nos responsabiliza por sabermos que participamos na história do nosso tempo e na compreensão que temos sobre nós próprios. É neste momento que sentimos a importância de dar, ética e esteticamente, respostas sobre o que fazer com o mundo à nossa volta, quando o ouvimos.

Escutar é estar num outro lugar, num sítio onde os sons coabitam com o sensível que nos habita, que nos suscita divagações e nos leva a exílios não forçados, a arrebatamentos que ressoam no nosso corpo e pensamento e nos deixam discernir e optar, ou não, entre a rutura e o acolhimento, entre o óbvio e o obtuso.

Este lugar torna-se um espaço transacional, no sentido que Winnicott dá ao termo, momento esse em que todos nós, ainda *infans* mas afoitos, nos aventurámos e nos apropriámos das experiências culturais que não vão largar mais, e das quais pode ainda vir a germinar o fruto da nossa emancipação.

Bem vistas as coisas, a escuta sempre foi migrante por ser aquela artimanha por nós usada para nos abriremos radicalmente ao outro, mas muitas vezes numa atitude de sobreaviso e crescentemente defensiva. Mas é exatamente essa radicalidade, caracterizadora de qualquer escuta, que é obliterada, é interrompida, por ser exatamente aquela que perturba e relativiza as sedentarizações auditivas já estabelecidas, enfraquecendo os equilíbrios de poder existentes.

É a experiência de poderemos passar a conviver com a diversidade cultural que nos incendiaria o propósito e o desejo de, antes de tudo, procurarmos pistas de compreensão sobre nós próprios. Uma dessas pistas levamos, inevitavelmente, à descolonização do eu e dos sons que nos habitam.

É precisamente neste deslocamento que encontramos um dos fatores que mais podem vir a perturbar a globalização, essa onda imensa de cosmopolitismo que rapidamente se transformou numa espécie de capital simbólico, no sentido usado por Bourdieu, aquele que foi capaz de legitimar e dar prestígio a uns, mas também a marginalizar outros.

Assim, o lugar de escuta implica termos a consciência das conotações enviesadas e os diferentes estereótipos com que o outro é emoldurado, e criticando o reforço desse poder discriminatório com o séquito racional das legendas e da criação de hierarquias a ele dirigidas.

Um lugar de escuta, é certamente, uma categoria designadora de buscas nossas, adotando nessa pesquisa a necessária ação desconstrutora e desobediente, tornando assim possível os contactos a realizar *em aberto* com a alteridade sonora, numa atmosfera pós-estrutural e descolonizadora.

Sendo assim, e ficando estabelecido este importante articulador de sentido, podemos perguntar o que é que a escuta pode?

A escuta pode, sobretudo, deslocar-nos em direção ao estranhamento do mundo, pode exigir-nos experimentar problematizações sobre aquilo que nos constitui enquanto sujeitos, tal como Foucault o teria dito.

Esta escuta leva-nos a modos de desterritorialização e até de re-territorialização, numa ação de desconstrução dirigida às topografias sonoras que vivem em nós, aumentando assim a potência disruptiva necessária à análise sobre o estado das coisas em nós instituídas e naturalizadas.

Isso impedirá o

ouvir sem escutar,

prática muito comum nos dias que correm, e impossibilitará o progresso da surdez crescente que a máquina da verdade sonora tem vindo a projetar na nossa direção. Esse lugar onde não queremos estar, o do *ouvir sem escutar*, é aquele que reifica as evidências sonoras reduzindo, com aparato, a nossa coleta de experiências, e é aquele que é muitas vezes apresentado, tal e qual, como uma técnica apurada e perfeita para a celebração do pré-conceito, sendo a academia, mas não só, muitas vezes o palco perfeito e perpetuador dessa evidência.

Mas, ao contrário, aquilo de que necessitamos é, justamente, de um lugar de escuta que nos apoie na criação de mundos e que metaforize os ouvidos em ouvidos pensantes e críticos. Daí a necessidade de um deslocamento, de uma migração que promova a escuta enquanto produtora de conhecimento, sustentada na observação direta dos processos e na ação das forças que podem vir a desfragmentar o território sonoro instalado e “naturalizado”.

A escuta migrante é aquela que observa, num exercício íntimo e de proximidade, as particularidades do outro, numa ação de disponibilidade em afetarmos e em sermos afetados, num afã que nos predispõe a criar condições para o nosso lugar de fala, de implicação com o outro e num território que agora nos sai dos pés, mas que assegura o gesto implícito da inclusão, que não o de exclusão.

A migração da escuta, aquela que está sempre com as malas prontas para viajar, é verdadeiramente propositora de encontros livres com o diverso em ações iniciadas a partir da ideia da avalanche de adventos sonoros – um vir-a-ser feito de sons e de silêncios – que se espraiam numa infinidade de acontecimentos hápticos e que, ao serem mais tarde recolhidos, são colocados num espaço de memória auditiva que se tornará desse modo, o lugar diplomático da hospitalidade dos sons, de todos os sons perpetrados pelo engenho humano.

É essa ação que nos dá a autonomia necessária para não necessitarmos de guias de orientação dedicados ao som e que nos permita abandonarmos essa nossa condição de turistas para onde fomos relegados, e para predicarmos a nossa qualidade – ela sempre existiu em nós – de nómadas face ao diverso que constitui o mundo.

No entanto, na orientação e capacitação deste nosso percurso, é importante não esquecermos que para sobre nós uma política da escuta que nos é exposta e à qual somos sensíveis e permeáveis, por se tratar de um regime que excede o espaço e o tempo do escutar de cada um, e que nos persuade ao impor-nos comparações, identificações, classificações e até, muitas vezes, reificações da matéria sonora.

A música, enquanto atividade humana, não escapa a este cerco – ou ao tal arame farpado de D.H. Lawrence – mesmo quando ela é estranha à nossa mente, como nos disse Freud. Mesmo sabendo nós que a música não permite a paráfrase, deitando por terra os objetos que

vamos construindo em torna da sua interpretação – a música é o que é, ponto! – mesmo assim nós atrevemo-nos a estabelecer com ela pontes de contacto, permitindo que ela ressoe em nós através da significação, da comunicação, da relação, da arte, da cultura e, em particular da partilha, da partilha do sensível sonoro, aqui parafraseando Rancière.

A escuta, a ação mais inclusiva de todas as que podemos abordar quando nos aproximamos do fazer musical, torna-se a demonstração clara do jogo que passa a existir entre o objeto sonoro e o sujeito humano. É por isso que, em muitas línguas, o fazer e o saber da música se expressa a partir do conceito de jogo – *to play music, jouer de la musique, spielen mit musique*, etc ... – e é daí que sentimos que um qualquer objeto sonoro necessita sempre de nós para preenchermos a sua incompletude, e vice-versa. É isso que faz com que aquilo que fazemos com a música nos transforme, mas também a transforme.

O problema é que – aí está a decisão das políticas da escuta – no meio de tudo isto irrompe uma qualquer “verdade”, hostil aos preceitos da liberdade, que nos obriga a rever as nossas convicções e nos impõe, a maioria das vezes sem darmos conta, uma posição de preferência, de gosto e de apreciação. É nesta ação que nasce a nossa identidade auditiva que, muito pelo efeito da via policial, se torna imutável, sedentária e excludente.

Mesmo sabendo nós que a identidade de cada um é uma ficção que exige mudança permanente, o que nos é imposto é a sua sacralização, levando-nos muitas vezes a ficarmos expostos, em exclusivo, com formas explícitas de reducionismo no que respeita ao escutar. Isto é um dilema para nós porque, se observarmos bem a marcha da música e dos sons do mundo, não só estes se mantêm firmes na sua ação, como continuam a exigir de nós experiências estéticas propositoras de tensões dialógicas – não correm e nunca correram, por isso, em águas tranquilas – que acontecem das mais variadas formas, sejam elas síncronas ou assíncronas, mas promotoras eternas de excitações, de fascínios, mas também de resistências.

Apesar de todas as artimanhas usadas para enviar a música para o gulag da verdade sonora, instituída pelos top 40 que abundam por esse mundo fora, esta teima em se manifestar, digamos que diabolicamente e mesmo assim, enquanto a *celebração do enigmático que os sons contêm dentro de si*.

Tudo isto se torna ainda mais complicado porque, para lá das políticas da escuta, vivemos uma crise suscitada pela pós-modernidade, tempo esse dirigido à recusa da linearidade, à dissolução da história, à rutura da unidade e à profusão intensa de muitos instrumentos de análise que nos despojam e que nos dizem que já não é possível termos apenas uma única história dos sons para ser contada.

Antes pelo contrário, existem várias e, por isso mesmo, existem vários modos de as podermos constituir e, se for esse o caso, até de as reconstituir. Isso até não estaria nada mal, se não fosse paradoxal, ou tragicómico, o esforço empreendido pela escuta que quer imigrar, por se dar o caso de serem os seus próprios instrumentos de recolha de informação que tornam débil uma qualquer hermenêutica que queiramos usar para dar unidade aos eventos-chave da história que queremos contar.

Esse esforço empreendido pela escuta deverá, pois, apostar na multiplicidade de pequenas histórias para serem ouvidas – as micro-utopias sonoras que importa aqui reivindicar - não esquecendo o destaque a dar aos diferentes protagonistas subalternos que sempre criaram sons, numa ação potencial de arejamento do pensamento que inclua o próprio questionamento das nossas práticas.

Essa fluidez dinâmica com que são feitos os dias de hoje concorrem para uma porosidade que esbate as fronteiras físicas, sociais, políticas e culturais e que poderia até permitir uma maior experiência sobre os sons, mas não é bem isso que acontece.

A par das micro-narrativas sonoras que vão irradiando no espaço global, nos palcos e nas telas dos *smartphones*, cresce a insegurança e a fragmentação das subjetividades, modificando a organização e reconfigurando a própria administração das nossas vidas.

Isso faz com que os campos semânticos da pós-modernidade – o imediato e o inseguro - exijam a velocidade de compromissos a assumir por nós, tornando tudo visível e audível, em tempo real, e sem a possibilidade de podermos refrear esse ímpeto. Daí à hibridiz da escuta vai um passo muito curto – [de que som gostas? Um pouco de tudo, sou eclético...] - não encontrando esta motivos suficientes para se abeirar da alteridade, por estar já ferida pelo valor de troca que lhe é insuflada, mal esta apareça à superfície dos nossos tímpanos.

A alterosonoridade é deposta e esmagada pelo alterocídio e, escondida que está pelo véu da tecnologia,

é completamente encoberta pela produção maquinal da indústria que agasalha o novo com o manto do exótico e nos oferece um catálogo, ou um guia Michelin – eis o conceito de *world music* no seu esplendor – para nos deleitarmos com os sons que nos chegam advindos da mercadoria e da troca, do alinhamento produtivo de Hollywood ou de Bombaim, mas que nos afastam da possibilidade de podermos regressar aos sons em si mesmos e por nós próprios, aqueles sons que, *desinteressadamente* interessados, se predispõem a viver em liberdade e ao nosso lado.

A arqueologia poética de um qualquer lugar de escuta é, então, aquela que, em potência, expõe e evita na sua exposição que não renunciemos a nós próprios, dando força suficiente para uma escuta enquanto corpus amplo, fértil em capilaridades e que, ao contrário da escuta extrativa a que somos muitas vezes sujeitos, supõe a abertura a muitos tecidos sonoros, conjuntivos ou até disjuntivos, mas que problematizem as relações complexas existentes entre o *som-mundo* e o *som-cultura*, numa declaração que sublinhe o carácter eminentemente *poiético* e poético da vida dos sons.

A escuta migrante será, por isso, esse *corpus* cuja identidade só poderá existir na condição de estar sempre em movimento e em perpétua reinvenção. Tornar-se-á assim um dispositivo, uma máquina de guerra, um procedimento flexível, exigente, aberto a geometrias variáveis e a interações entre cada um de nós e o mundo, para que possamos dar azo à constituição de uma ecologia sonora com características, essas sim, assinalavelmente poéticas, estéticas e políticas.

Um lugar destes é, por isso mesmo, um *corpus* constituinte promotor de uma ação humana declarativa, em si mesmo esclarecedora, por exercitar em nós a força do *cuidar de si*, tal como uma matriz de criação e de atualização predisposta a novas produções geradoras de sementes sonoras plantadas no terreno próprio da audição, no palco exigente da interpretação e no labor da oficina de criação de futuros para os sons.

Importa, por isso, dar a esse lugar uma força tal, que o encoraje a ligar-se a muitas (in)disciplinas do saber e do fazer sonoro, daquelas que o desafiem para uma *metodologia de contrabando* que é muito característica de quem vai ensaiar um gesto, um som, uma palavra, uma ideia, mas que ainda não sabe muito bem o resultado que daí irá retirar.

A arte dos sons ir-lhe-á agradecer por ficar a saber que irá usufruir de questionamentos inabituais e, por isso, mediadores de algo que *aí vem*, acertando as contas com o tempo que vivemos e não permitindo o excesso de encómios a um passado que tarda em sê-lo, por viver ainda muito presente neste presente que temos.

Na verdade, o tempo histórico que vivemos impõe-nos um devir. Um devir entre o passado recente e o próximo futuro e que acione a potência de uma escuta que se aproxime, e até ultrapasse, a circunstância epocal da música e que exija das produções sonoras, caminhos para a compreensão de que o *som outro* não é ameaçador nem deve ser destruído pela sede do controlo ou do ressentimento.

Vivemos um tempo único que nos devia permitir interrogarmo-nos, nas nossas práticas sonoras, se ainda há lugar para a humilhação e para a coisificação dos sons, sobretudo, se ainda deveria haver lugar para aplaudirmos aquelas práticas que sustentam – veja-se o caso da criouliização sonora advinda do conceito estético de *world music* - os caminhos exoticamente frágeis, que não irreverentes, da fantasia conservadora da indústria da música. A *world music*, máquina sonora inventada pela indústria da música na 2ª metade do séc. XX, existe exatamente para amparar uma certa má consciência que pairava no seu seio, no que respeita a um certo tipo de “afinação” do mundo, mas cuja ação serviu para policiar o inominável sonoro e para disciplinar a indisciplina que o mundo dos sons contém em si mesmo.

Como resultado, vê-se isso muito bem hoje, tudo ficou na mesma, foram manietadas as disrupções sonoras e a indústria redobrou os seus lucros. Pior, aconteceu à *world music* aquilo que sempre acontece à música quando esta nos surge privada de corpo e de “alma”, quando se afasta da sua valorização simbólica.

Ora, a potência de um lugar de escuta deveria tornar claro que essa escalada sonora da *world music* espalhada pelos cantos do mundo não é nem diplomática, nem hospitaleira. Apenas converte o som-mundo da diversidade cultural existente, numa sonosfera amigável fabricada pelo culturalismo em formato múltiplo, por fazer do som a moeda de troca para tornar ainda mais global a produção da indiferença e, sobretudo, para que a codificação temporal e harmónica da mesmidade sonora seja exportada para todo o mundo, com o selo de garantia da unanimidade cultural.

Eis o perfume da colonização sonora.

E tudo isto nos soa muito estranho – vivemos hoje um mundo tão diverso, mas habitado por sons tão idênticos - por imaginarmos os seres humanos dotados da potência da escuta e da voz, não para ampliarem esse pedido piedoso do mercado, mas para perscrutarem as diferentes mutações de que os sons se servem para nos auxiliarem a “ler”, em aberto, o mundo.

Quer a escuta, quer a fala, situam-se exatamente numa zona imprecisa que nos coloca entre a natureza, a cultura e o tempo histórico.

Ora, é precisamente pela potência da escuta que passamos a palmilhar em segurança o mundo e até nos atrevemos a estabelecer ligações fortes com ele, dando origem a representações simbólicas - veja-se o caso particular da música – porque auscultamos, tacteamos e falamos.

A escuta, antecâmara fundacional da fala e da linguagem, propõe-nos a todos movermo-nos a partir, justamente, dessa zona cinzenta e imprecisa entre a natureza e a cultura, para uma experiência que, rapidamente, se torna elemento constituinte do que somos e daquilo que desejamos ser.

Ficamos, por isso, dotados de linguagem e de memória auditiva, elementos que estão na base do que constitui o que são os seres humanos e que tornam possível, a todos nós, engendrarmos os sentidos que queremos dar ao mundo, partindo para esse jogo infinito, contemplando um número incalculável de níveis a superar, entre sons e palavras. É essa experiência que nos torna ainda mais conscientes daquilo que somos, e daquilo que nos constitui enquanto sujeitos livres.

Ora, sendo essa experiência enriquecida pelo desejo, quer escuta, quer linguagem, podem vir a ser sujeitas a uma rigidez tal, advinda de interesses ocultos, que as impeça de fazer o jogo migrante de afinidades que lhes esteve sempre associado, mas que agora as reprime e aliena. Isso acontece quando a cultura é transformada em mercadoria, dando azo à disfunção e ao mascaramento ideológico que é empreendido pelas sociedades policiais e administrantes.

Sendo a escuta um dos primeiros exercícios realizados para favorecer a autonomia humana, tende a ser a primeira a ser sacrificada na sua liberdade, e prejudicada na sua autonomia e desejo. Esta é uma das razões pelas quais a escuta, em particular nos tempos que correm, só pode existir na sua condição de escuta

migrante. A essa condição adjectivante da escuta ficarão associadas histórias, identidades e memórias que se irão constituir como processos vitais para impedirem a disciplina do padrão e a asfixia do desejo.

A escuta migra porque deseja a liberdade.

Importa, pois, dar azo a que a escuta se exile, sendo este um exílio sem retorno, dado que já não é uma questão de escolha, mas sim a única saída possível para fugir à humilhação, ao abismo cavado entre culturas e que se assuma claramente contrária ao apartheid sonoro a que tem vindo a ser submetida e sujeita a políticas que só a colonizam e maltratam.

A sua migração, eis uma ideia benigna à causa da sua liberdade que será também a nossa, será um dos aspetos a ter em consideração por lhe permitir aumentar o seu raio de ação e de lhe proporcionar a força necessária para desenvolver uma ética e uma estética da alteridade. Isso é o empreendimento que urge fazer para que, geração atrás de geração, possamos fazer da escuta um ponto a partir do qual é possível dialogarmos, sem ressentimento e em pé de igualdade, com a diversidade do mundo e, sobretudo, evitarmos o aniquilamento do outro.

A escuta do lugar

Construída a partir da audição, a escuta, de um ponto de vista antropológico é o próprio sentido do espaço e do tempo, pela captação dos graus de afastamento e dos regressos regulares da excitação sonora. (...)

É sem dúvida a partir desta noção de território (ou de espaço apropriado, familiar, arrumado, caseiro), que nos apercebemos melhor da função da escuta, na medida em que o território pode definir-se essencialmente como o espaço de segurança (e, como tal, votado a ser defendido). Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, p. 236-7, Ed. 70, Lisboa, 2018

A escuta ocupa um lugar e um tempo. Esse lugar é um *corpus* poético expandido que funciona como uma caixa de ressonância disposta a ligar-nos ao mundo, e é num ambiente carregado de temporalidades várias

que este lugar nos concede a possibilidade de fazermos a desconstrução do existente sonoro e, daí, fazermos irradiar a potência de uma performatividade sonora singular, predisposta a atender-nos enquanto ouvintes, enquanto intérpretes e criadores.

Isso deveria fazer jus ao múltiplo, ao diverso, à alteridade e ao entrelaçamento do *som-memória* com o *som do real imaginado* com que procuramos dizer quem somos, mas não é bem isso a que assistimos, por vermos que esse espaço tem vindo a estar demasiadamente ocupado por um determinado tipo de poluição sonora que tem como principal ação, não só ocupar o éter, mas, sobretudo, neutralizar as nossas identidades.

Por ser tão natural à escuta ser fluida e livre, importa certificarmo-nos de que estas condições necessárias à sua e à nossa vida estejam, de facto, prontas para a abertura ao mundo, nas diferentes relações que estabelecemos e que nos permitam propor, mesmo que desordeiramente, as travessias e as travessuras fundamentais à sua operacionalização.

Este lugar, espaço não estático e sem fronteiras, é, sobretudo, um processo, um agenciamento que se predispõe perfurar as barreiras culturais que habitam os sons e que dá nota dos seus próprios conflitos internos. É essa denotação que nos anima, e é até dos seus fracassos que devemos fazer uso para evitarmos manipulações externas aos desígnios da liberdade dos sons, sendo ela aquela que nos pode fazer diminuir o atordoamento provindo da máquina sonora globalizadora.

Escutando o lugar que habitamos, numa apalpação direta ao outro lado do lugar de fala, damos conta que nele vão estando cada vez mais vincados os enunciados já produzidos pelo som-cultura e isso, devidamente impactado em nós, já se manifesta enquanto desafio para discutirmos acaloradamente o seu próprio alargamento conceptual, dando espaço – eis a anatomia poética dos sons a emergir – à presença do Outro e questionando as políticas da escuta que vão tentando, é esse o seu objetivo, subalternizá-lo.

O problema é que, se o próprio conceito de liberdade já estiver capturado, isso tornar-nos-á ainda mais voluntários da servidão e, não sendo bem isso que desejamos, é o que acabamos muitas vezes por sentir, na afirmação frouxa do nihilismo que declaramos, quando nos deslocamos em direção a uma retórica que fica apenas colada a pseudo-rebeldias.

É isso que muitas vezes nos acontece quando sentimos que estamos a cometer o crime involuntário de nos apaixonarmos apenas por afirmações críticas, e de nada fazermos para quebrar o argumento dessa servidão involuntária. Precisamos por isso de uma audácia crítica que ponha tudo isto na balança, que exponha as contradições do mundo em que vivemos e que trate de romper com o círculo vicioso, e tantas vezes cómodo, do dispositivo da resignação.

No caso particular dos sons, da música, o ambiente sonoro que vivemos, seja pelo pessimismo, seja pela ausência da crítica, ou até mesmo pela aparente despolitização a que os sons são muitas vezes votados, tendemos a ficar imóveis e capturados pela sociedade do signo, como tão bem Baudrillard referiu.

Se pensarmos nas estratégias comunicacionais emergentes à música – top 10, top 40, ... – esse aplauso à sociedade do signo permitiu o reforço da pós-verdade que hoje tão intensamente vivemos. Quando tudo pode ser dito e convertido em verdade irrefutável, importa – eis o corpus poético dos sons a querer vingar-se e a crescer – inverter tudo isso, e resgatar aos sons a sua materialidade primeira, aquela que, muito antes das comunicações e transferências, existiu para afirmar quem somos, e não apenas para aplaudir a verdade-sem-significado do, e sobre o, uso indevido que lhe foi associado.

Quando escutamos o lugar que habitamos, deixamos de nos ouvir a nós próprios, e deixamos de inquirir a qualidade da experiência humana que dela poderíamos retirar. O lugar que habitamos, quando dele fazemos uso sonoro, mais parece ser uma colónia auditiva, onde os condicionamentos de ordem vária gravitam em torno de cada um de nós numa espiral violenta, e numa lógica abrasiva de imposição cultural, impossibilitando a emergência do ouvir etnográfico e do ouvir indígena e selvagem que persiste em habitar-nos.

Importa afirmar que vivemos cada vez mais num contexto colonial da audição. Isso acontece porque perdemos o rito e o ritual do som por vivermos na continuidade sonora, numa onda imensa de sons provinda de todo o lado e que a torna o obstáculo desestruturante da ação simbólica dos sons em nós. Ficamos reféns de uma identidade cultural e sonora impostora, que só nos permite, e a uma determinada hora específica, substituir os eventos sonoros significantes por outros, mas que não dão lugar a ruturas epistemológicas,

e que fazem apenas acontecer, anúncios sonoros advindos da positividade e que se expressam nesse desfiar da comunicação feroz, mas sem comunidade.

Quando voltamos a escutar esse lugar, é quase sempre este ambiente sonoro que nos é endereçado, e daí o nosso enfado face ao peso excessivamente claustrofóbico dessa homogeneização e uniformização. Já nem nos lembramos sequer, eis uma das fragilidades da efemeridade constituinte dos sons, da rádio livre, ou da rádio Tomate de Guattari, já quase não temos exemplos desses entre nós.

Quando fazemos *play* nos aparatos sonoros à nossa disposição já partimos derrotados, por ser habitual ouvirmos apenas o mundo de uma forma inautêntica. Ora, “por já não haver mais o tempo em que o tempo não contava”, no dizer substantivo de Valery, a escuta que nos é proporcionada pelo lugar em que vivemos, deveria, isso sim, provocar a vontade de sermos capazes de transpor, mesmo que metaforicamente, o abismo que separa a passividade da ação.

É nessa transposição que nos encontramos e é isso que nos leva, atrevidamente, a expressar a ideia de que a vitalidade do lugar que ocupamos, só pode ser aquela que nos torne responsáveis em paralisar o gesto colonizador, aquele gesto que muito tem contribuído para enviesar o nosso conhecimento do mundo, e que tem apenas servido interesses estranhos à nossa condição, sobretudo por anestesiar o gesto livre da nossa desobediência.

É por escutarmos essas ressonâncias no lugar em que vivemos, que nos interessa sair, por ora, da nossa zona de conforto e de descolonizar em nós próprios aquilo que habilmente nos foi implantado. Isso é e por nós agora entendido como um regime de captura e de conservação da nossa relação com os sons e que, apesar do esforço, iremos continuar a sentir, visto estes estarem ainda envoltos em imperativos disciplinares – i.e. veja-se o caso da legenda intervalar e harmónica dos sons advinda dos cardápios escolares que não mais nos largam – e que distinguem quem somos, e do que somos capazes de fazer.

Cada vez que ouvimos, sabemos que não fazemos isso em exclusivo, por não existirem experiências percetuais isoladas, ou autónomas. Relacionamos o que ouvimos com um antes e com um depois, criando assim um vai-e-vem temporal e uma capilaridade de ideias que se dirigem, muitas vezes, para questionamentos

inusitados e não imaginados previamente.

Isso significa que também somos responsáveis pela ressonância que nos fica do passado e, nessa medida, devemos procurar retirar ilações desse ontem, mesmo que seja necessário pôr em risco o presente sonoro que vivemos. No entanto, se isso não acontecer é porque estamos distraídos, ou satisfeitos, ou até mesmo confortáveis com a heroicidade e positividade desses sons, preservando assim aquilo que agora temos, mesmo quando é chegada a hora de levantarmos a hipótese de que isso tudo até poderia vir a ser uma outra coisa.

Não raramente, é essa história que ganha e nós perdemos. Porquê? Por sabermos que não é o passado que nos impede a mudança, mas sim o presente cómodo que temos, por este nos oferecer uma estabilidade tal, que faz prolongar a convicção de que o melhor a fazer é não mudar nada, mesmo quando os nossos tímpanos assistem à injustiça flagrante que esconde a clausura e a asfixia dos sons, aquela que não permite sequer a migração destes em direção à pluralidade das suas experiências.

Estando nós muito interessados nesse viés empreendido pela estética migratória, designação advinda de Mieke Bal, e que até já tem acento próprio nos cânones referenciais da estética, damos assim força à ideia e à importância de que, ao refletirmos sobre os articuladores de sentido aqui expostos [*identidade, globalização, lugar de escuta e descolonização dos sons*], podemos potenciar ainda mais o campo epistemológico que atravessamos – a compreensão do que pode ser a escuta que migra - e até poder dar-se o caso de virmos a devolver à estética o significado da experiência do sensível sonoro.

Sendo o ouvido o lugar próprio para a receção acolhedora aos sons, estes, no seu primeiro movimento, resistem a um qualquer tipo de representação diplomática connosco e procuram viver naquilo a que poderíamos chamar de espaço-tempo de registo sonoro pré-imaginado e pré-simbólico, mas, logo de seguida, este passa a fazer parte de cada um de nós, de uma outra forma, particularmente quando o ajustamos aos nossos lugares de memória, não só o imaginando, como lhe dando força significativa. Daí que o lugar de onde ouvimos seja, como já terá sido pressentido, um corpus poético em vias de expansão, um lugar que pode até ser compreendido como uma extensão humana pronta a tocar no mundo.

O problema é que o poder da colonização é hoje expresso não só pelo poder da máquina industrial, mas sobretudo pela mediatização dos sons e essa é uma forma de submissão para a qual não há afastamento possível. Esse efeito colonizador tem o poder de ter sido engendrado nos laboratórios de produção áudio onde a arte dos sons perde autoridade, em detrimento do som útil. É aí, no usufruto dessa intensa hegemonia, que o espectro neoliberal determina o seu poder, esmagando emancipações possíveis e triturando a cidadania dos sons, ao evitar encontros possíveis com a alteridade sonora.

O alterocídio dos sons é o resultado de uma intensa campanha perpetrada pelo poder colonizador dos sons e do pensamento, deixando-nos muito próximos da esquizofonia, lugar esse onde o fracasso, que também passa a ser o das alternativas, nos deixa numa encruzilhada. Mas talvez seja essa consciência sobre o nosso próprio fracasso que nos dê pistas para passarmos a agir e a exigir uma discussão sobre outras possibilidades de vivermos com os sons.

A esperança pode estar exatamente nessa consciência que cresce em nós e que nos permita experimentar - na escola, na rua, no museu, em casa ...- o exercício da descolonização de nós próprios. Esse primeiro gesto, mesmo não sabendo o seu caminho certo, entendemos ser possível de realizar partindo da desconstrução do sonoro existente e de fazer irradiar em direção a, num prognóstico próximo da negatividade, entrelaçamentos outros entre o *e som-memória* o som do real imaginado.

Talvez assim, a escuta atenta, exercida sobre o lugar que ocupamos, seja aquela que devemos fazer, em primeiro lugar, procurando nos enunciados já produzidos pelo *som-cultura*, o desafio ligado a uma discussão sobre a expansão conceptual desse mesmo lugar – eis a emergência de pugnarmos por uma arqueologia poética dos sons – em direção à presença do Outro e, em segundo lugar, questionando as políticas da escuta que tendem, histórica e geograficamente, a subalternizá-lo.

Para que isso aconteça importa referir que hoje assistimos a um reforço das políticas da escuta evidenciado pelos meios de reprodução e difusão sonora – i.e. youtube, spotify, eSound... - que nos confronta com a repetição *ad nauseam* da mesmidade constatando-se isso, quer a sua ação nos repertórios em exibição, que nos modos de escuta postos em cena.

Este é um dos efeitos da indústria cultural, já amplamente descrita por Adorno e Horkheimer, que fez nascer grandes centros de produção sonora e visual, lugares esses que se tornaram o epicentro da atividade musical e onde podemos encontrar linhas de montagem de objetos sonoro-visuais idênticos aos produtos criados pelas cadeias de reprodução *fordistas* do passado recente, sem tirar nem pôr.

A Europa e a América do Norte tornaram possível levar até ao extremo os articuladores de sentido desta indústria e que agora expomos, resumindo-os a três, e que se encontram em muitos dos objetos sonoros expostos nos escaparates do mundo. A saber: *a regressão da escuta* a domesticação do estilo e do gosto e a fetichização dos objetos culturais.

Estas ações têm vindo a acompanhar a marcha avassaladora da política da escuta expressa contra a autonomia e a singularidade de cada um de nós.

No primeiro caso, ao contrário do que seria expectável e apesar da indústria fazer disso alarde, nós não escolhemos o que queremos ouvir. Somos é vítimas de seleções apuradas para ouvir enclausuradamente, fazendo regredir esse ato até à sua infantilização regressiva e fora de tempo. Parafraseando Foucault, diríamos que estamos perante um caso de biopolítica sonora. No fundo, em vez de aumentarmos o nosso repertório, diminuimo-lo.

No segundo caso, a oferta de produtos áudio provenientes da indústria transporta, já adicionada aos ditos, a suposta “cinta de segurança” de uma interpretação que, qual guia Michelin auditivo, nos facilita a tarefa de os impactar em nós, atrevido-se a dar-nos instruções tipificadas de como lhes devemos reagir. Isso faz com que fiquemos domesticados, tornando trágica a nossa condição, dado que a esperança de nos vermos envolvidos na resolução dos dramas da nossa própria existência, fica suspensa ou adiada, sobretudo pelo facto de uma determinada entidade anónima e paternal, não só querer tomar conta de nós, como também, ser capaz de eleger aquilo que deve ser ouvido/sentido por nós. Fica assim profundamente domesticado o nosso *sensorium* e danificado o nosso pensamento, por via de uma moral e uma teleologia administrante que é exposta nas *playlists*.

O terceiro e último articulador, por ora, a *fetichização dos objetos culturais*, é um abanão enorme em nós, por afastar a *finalidade sem fim* de que os sons sempre se serviram para nos tocar, transportando-os irreparavelmente em direção aos seus interesses próprios e aos determinados pelo próprio mercado, tornando apenas desejável e sedutor o que se dá a ouvir, mas por outro tipo de razões.

Estas políticas da escuta, instaladas no meio do lugar onde vivemos, ligam-nos ao presente a partir das capilaridades da máquina industrial e exibem, pelo lado menos perceptível, um mal que é conveniente assinalar: é que o que é exposto sonoramente, transporta consigo o halo do *status* e a presunção de uma afirmação. Os sons, são assim desviados para um lugar seguro, longe das singularidades de cada um de nós, onde definha a liberdade. No fundo o resultado exterior desta ação pode ser audível na expressão: diz-me o que ouves e dir-te-ei quem és!

É por isso que os sons, mesmo sem darmos conta, já trazem um certificado de garantia e de exibição de *status*.

Estes articuladores, entre outros possíveis a nomear, são aqueles que mereceram agora a nossa atenção, sobretudo por serem os elementos necessários à observação direta que podemos fazer à presença de uma forte colonização da escuta, do gosto e do desejo. Quer na fase analógica, quer na digital, a indústria da música calculou muito bem as suas tarefas colonizadoras, expandidas agora ainda mais pela globalização económica e cultural vigente, e que, ao lado da

inovadíssima e imparável matriz tecnológica em curso, tem vindo a produzir um poder que não pára de crescer.

Isso é perfeitamente audível e visível, quer na captação áudio, quer na geração e transmissão dos sons, quer pelo efeito digital agora em trânsito entre nós, e onde é manifestamente clara a intromissão biopolítica. O som privado torna-se público quase sem darmos conta, e a intimidade e o sussurro dos sons quase desapareceram, encobertos que estes ficam nessa trama fina da transparência sonora, que quase poderíamos apelidar de pornografia auditiva.

Assim, hoje, os centros do poder têm uma capacidade enorme em se intrometerem nas nossas vidas a tal ponto, que nos são oferecidas, a todo o momento, dezenas ou centenas de realidades sonoras virtuais – veja-se o caso atrás expresso da *world music* – compostas por sínteses sonoras e por perceções devidamente controladas, à distância, por esse poder instituído. É isso que faz com que seja valorizada, sobretudo, a espetacularidade – mais uma ação dedicada à sociedade do consumo – aquela que faz afastar a tragédia e a comédia de que é feita a nossa vida, e se transforma, por via da força da sua presença permanente, no elemento principal da catarse das massas, justificando assim a sua eternização nos lugares de escuta.

A catarse sonora, enquanto elemento purificador, torna-se um mecanismo de aperfeiçoamento muito desejado e é isso que leva esta artilharia do poder, a declarar o monopólio dos conteúdos áudio, e nos transporta perigosamente até ao abismo, pré-anunciado, do desaparecimento da diversidade sonora. Já não prensamos artesanalmente vinil, já quase não fazemos bricolage sonora, apenas nos limitamos a usar materiais sonoros pré-cozinhados.

Vivemos, por ora, junto ao IKEA dos sons.

Mas, apesar de tudo, também assistimos, nesta auscultação ao lugar que habitamos, a formas de segmentação e de resistência ao sonoro imposto, ações essas que podem dar azo a desvios tais como, já bem para lá da produção em larga escala, poder verificar a presença de objetos sonoros que cumprem os requisitos de uma procura auditiva atenta, qualificada e descolonizadora.

Na distinção operada por Roland Barthes entre o ouvir e o escutar, fica claro que, enquanto o primeiro verbo suscita e prepara a acomodação do corpo ao som, o segundo recorre a uma movimentação comportamental e psicológica nossa, exibindo um jogo entre a impressão e a expressão vívidas em nós pela chegada dos sons ao nosso corpo e pensamento.

Deste jogo de dupla face, a escuta ganha notoriedade e passa a ser evidenciada por três componentes precisos que se manifestam pela

- i) *deteção*, ou estado de alerta (a ideia de escuta enquanto *sonda do mundo*);
- ii) *pela descodificação* (a ideia de escuta enquanto *leitadora do mundo*);
- iii) e *pela operação* (a ideia de escuta enquanto órgão que fala a partir do entendimento que tem sobre os significantes que os sons transportam) que, no nosso caso, nos pode levar à afirmação de que música é um sistema de signos cuja semantividade urge cuidar em permanência.

Importa retirar daí que, no seu caminho pelo lugar que habita, a escuta está presente enquanto gesto intencional, e é esse gesto que dá azo às polissemias possíveis e que, não se deixando levar pela habitual linha reta da representação única, suscita diferentes irrupções do nosso pensar e que nos permite tomar a palavra. É dessa dispersão de que a escuta se pode servir para evitar aquela escuta de sentido único e partir para aquela que desconstrói e nos permite tornar livre o seu gesto e dar liberdade ao gesto singular das palavras. Esse esforço de liberdade é aquele que irá fazer cintilar o céu do lugar que habitamos e será nessas condições, afastados que ficamos das garras dos sintagmas sonoros, que nos poderemos abeirar da alterosonoridade.

Do nosso lugar de escuta damos conta da ignorância que temos face ao Outro e que se manifesta pelo pouquíssimo conhecimento que temos sobre ele.

Isso é muito estranho porque, ao dizermos que vivemos num mundo civilizado isso deveria significar termos um conhecimento amplo e em aberto. Mas não é isso que acontece quando nos abeiramos do som, nada sabemos, i.e. de que é feito o canto inuíte canadiano, ou donde vem o canto polifónico dos pigmeus africanos, ou o porquê do carácter íntimo do *oud* árabe, e o que é que isso significa. Será que isso se deve à efemeridade dos próprios sons, ou será outra coisa? Donde vem este véu gigantesco de ignorância, num mundo tão civilizado e global como o nosso?

Na verdade, ficamos sempre com uma enorme dificuldade perante estas circunstâncias, por sentirmos que a alteridade sonora não se enquadra no campo da audição da nossa conformidade. Porquê? Talvez porque ainda não tenhamos sido suficientemente hospitaleiros, talvez até mesmo mais ao contrário, tenhamos sido hostis à alteridade sonora, sobretudo, quando a globalização tende a transportar consigo os tiques da conformidade e da unidade, sustentados pelo desenho autocentrado, e não dialógico, que os modelos de pensamento das sociedades ditas avançadas, propõem.

A globalização, instalada que está no campo económico, não deveria fazer-nos supor que também existe uma globalização cultural, ou isso é mais difícil de realizar? Apesar de tudo o mundo financeiro não para de nos inquietar com essa demanda.

Ora, mesmo sabendo que todos nós somos diversos - Caetano Veloso até nos disse que, de perto, todos nós somos muito estranhos – por que motivo esperamos nós que, no tempo de síntese que hoje é advogado, venha daí algo que nos faça superar a nossa condição frágil?

O que sentimos é que, quando pensamos na escuta humana prevalece nela o paradigma da diversidade, o que a torna disponível para não se deixar arrastar pelos ventos globalizadores em direção a um lugar que não é o da sua pertença, ou identidade. Sentimos também que os efeitos desses ventos que chegam ao som e à música, não raras vezes travestidos pelo multiculturalismo – lugar que atende à multiplicidade dos costumes, mas que procede sempre a favor da obtenção de uma tolerância salvífica e protetora -, não se dirigem eficazmente para a verdadeira aceitação do Outro. Porque será que isto acontece?

Tomemos como referência o pensamento de Alan Badiou que, no seu *Ensaio sobre a consciência do mal*, nos avisa que a questão não está no Outro, a questão não

está naquele que é subtraído ou até mesmo eliminado. A questão está, claramente e apenas, bem mais centrada no reconhecimento do Mesmo. Acontece que, se tomarmos por certo que o Mesmo é aquilo que é verdadeiro, então o que somos convidados a fazer é dar-lhe força, e não postular, ou evidenciar esforços destinados a delinear estratégias sobre uma qualquer diferença cultural, assunto esse que não deverá sequer ganhar protagonismo, devendo ficar apenas “vivo” nas abstrações teorizadoras que vamos efabulando. O melhor que há a fazer, então, é o de procurarmos conquistar o verdadeiro,

o santo Graal sonoro

Presumimos então que é, se esta sustentação tiver pernas para andar, nos dias que correm, e apesar do conhecimento já produzido, demasiadamente audível o alargamento da distância entre o reconhecimento do Outro - nas suas práticas ética, estética e política - e a possibilidade em aceitar, de facto, outras possibilidades para a existência humana e sonora.

É isso, é essa separação que nos leva, no seio do Identidades, a tentar responder ao que significa reconhecer a alterosonoridade, e a questionar, aos que o habitam, o que é que nos impede de aceitarmos o som Outro?

O nosso embaraço face ao desconhecido – o pio da galinha do mato – fez-nos dar valor ao que ouvimos e à nossa particular e real condição de escuta. Demos conta que, ao tentarmos pensar a que se assemelharia o pio da galinha do mato em S. Nicolau (Cabo verde), estávamos apenas a fazer o esforço em compararmos, estávamos em busca de uma referência e de uma orientação prévia nossa - eis a presença ativa do pré-conceito auditivo - e não estávamos nada disponíveis para a abertura aos sons que tanto propagandéavamos. Tudo, menos liberdade.

Demos conta então que a nossa reação a uma pergunta tão simples nos levou, ainda hoje leva, à percepção de que a diversidade vai muito para lá das aparências sonoras porque, se é verdade que o ouvido capta, sabemos que cabe à escuta atribuir aos sons um valor a determinar.

Foi essa questão sobre esse ardid das políticas da escuta em nós, que não nos largou mais, e é com ele que vivemos no seio do Identidades. Foi ele que nos levou a pensar que um dos problemas que a escuta tem, é o de esta se radicar, vivemos isso intensamente na escola, na ideia de que o som diferente, ou inominável, é aquele que nós imaginamos previamente auscultando para isso o oráculo cultural que nos foi determinado culturalmente. Ponto final. Tudo isto feito, hoje, apenas para pensarmos na identidade dos sons como se estes estivessem prontos, acabados e já disponíveis para futura degustação. Relembramos aqui que a sua condição de existência fica, a maioria das vezes radicada apenas na sua cientificidade. Não é mau, mas não chega, há que lhe oferecer a demanda fenomenológica do seu estar-no-mundo.

Ora, não há nenhuma identidade pronta e acabada quando falamos em sons. Há sim tentativas nossas, umas mais intensas do que outras, em fixar-lhes, em criar-lhe limites – os ditos arames farpados na linguagem poética de D.H. Lawrence – apesar de sabermos que aquilo que os move é tudo menos isso. As identidades, as sonoras em particular, não estão definidas para sempre. O problema aparece só quando ficamos colados às nossas referências – eis um dos problemas do nosso lugar de escuta – e delas, muitas vezes não intencionalmente, nos deixamos conduzir em direção à ignorância do Outro ao excluí-lo em ações – veja-se o caso da *world music* – que só evidenciam a nossa incapacidade em lidar com a alteridade.

A presença da *world music* entre nós torna audível o nosso poder fáctico face ao Outro, e é esse poder que se transforma num fator de violência sonora tal, que acaba por ter como resultado a nossa inquietação e ressentimento.

Ora, dirigindo-nos agora ao Identidades, grupo de gente adulta e experimentada, perguntamos se será possível imaginarmos um qualquer ato sonoro – música, instalação de arte sonora... – que se constitua tal qual como um ato de não agressão face aos sons que habitam no mundo? Será possível imaginá-lo?

No nosso entender a resposta talvez esteja na concretização de paisagens sonoras constituídas pelo infinito da alterosonoridade, na sua condição adjetivamente migrante. Se a diversidade é o real concreto, resta-nos adicionar-lhe o tal gesto descolonizador, aquele que anuncia a nossa disposição hospitaleira, diplomática se assim for o caso, para acolhermos a alterosonoridade.

Claro está que isso demora a ser fazer feito, mas pode sê-lo, importando apenas, para que isso avance, que saibamos que não basta distinguir os objetos sonoros *per se* – isso a *world music* já o faz – importa poder darmos nota das suas diferenças, com o conhecimento que deles vamos tendo. Na verdade, uma coisa é distinguir, mas outra coisa é conhecer. Aí residirá a substância do trabalho que todos temos em mãos.

É isso que nos leva a questionarmo-nos sobre aquilo que constitui uma identidade sonora. No nosso caso, diríamos que as identidades sonoras – i.e. cante alentejano, canto polifónico corso, gagaku japonês... – são aquelas que contemplam várias representações possíveis do mesmo conceito, e não se deixam danificar quando são tratadas apenas como objetos. Quando isso acontece, não só limita o trabalho em aberto passível de ser realizado, como nos deixa reféns de um poder discriminador que não só não ajuda, como complica e unipolariza.

O que sentimos, no trabalho em que estamos envolvidos, é que a receção à alterosonoridade acaba por acontecer apenas em abstrato e na vagueza do pensamento, mas muda completamente de figura, deixa de ter lugar, aquando da sua aceitação concreta em ações em que esta seja requisitada.

Temos sentido que, quando é pedido uma abordagem concreta à alteridade sonora, o efeito da comparação, “naturalmente” inevitável, ainda lá está e exerce um poder tal, que se manifesta para lá do gesto arrogante e dando nota de um protagonismo que é merecedor de crítica face ao efeito de *imunidade ao outro*, e de um certo tipo de impunidade, que é endereçado aos nossos tímpanos. O que daí resulta é a representação sonora de algo que não faz denotar a ideia de pertença, ou de sã convivência com o Outro. É esse dispositivo imunitário que ouvimos em muitas das ações *world music* e que nos captura sem cessar.

Importa, por isso, inverter essas relações de poder instituído que sentimos demasiadas vezes quando escutamos o que nos rodeia. Importa desativar esse aparelho imenso de imunização dos nossos ouvidos, afastar as barreiras divisórias colocadas em redor dos sons do Outro, opondo-nos a esses intrincados processos de subjetivação, através de um precioso e fundamental cuidar-de-si, individual ou coletivo, que seja anunciador de uma cidadania alargada para os sons.

No entanto, na passagem dos sons pelo mundo, entre a *arché* e o *telos*, entre a sua origem e o seu fim, e apesar dos acidentes de percurso, os sons sempre deram um sinal de vitalidade quando confrontados com a clausura a que não raras vezes foram submetidos.

Bastar-nos-á então ouvir as histórias desses percursos, numa ação arqueológica, para nos atrevermos a reconstruir a poética dos sons, sítio esse indefinido, por ora, mas se o escavarmos bem, iremos senti-lo bem próximo e solidário da condição máxima de abertura dos nossos ouvidos. Isso acalenta-nos muito, porque essa disponibilidade, sabemos isso por experiência própria, manter-se-á sempre acesa e aberta para nosso alívio, mesmo em momentos de captura.

Essa potência ilimitada da escuta deveria agora colocar-nos numa zona agonística de confronto com a sedentarização do escutar, e propor-nos uma experimentação sem limites, e profundamente descolonizadora, seja ela dedicada ao seu presente, ou ao seu futuro.

Foi essa experimentação que saboreamos, e ainda saboreamos, quando tentámos dar resposta à questão da existência, ou não, de som nas galinhas do mato, em Cabo Verde. Ficámos lá, ainda lá estamos hoje, entre o que imaginávamos ser nosso lugar de escuta e aquilo que procurámos tactear com os nossos ouvidos na auscultação daquele lugar. Foi isso que permitiu darmos conta da nossa “universalidade” cultural, tão epistemicamente eurocêntrica e tão unipolar. E isso só aconteceu, algo que nos incentivou a pensar que é mesmo possível avançarmos em direção a um exercício de descolonização de nós próprios, porque o Identidades é um lugar intercultural amigo, de ação e de investigação.

Para ver *muitas coisas* precisamos aprender a olhar para *longe* de nós; é a dureza necessária a qualquer um que escala montanhas.

Referências Bibliográficas

F. Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, p.181, Guimarães Editores, Viseu, 2004

Neste escrito, ouvem-se muitas vozes. Entrelaçadas entre si, relembramos algumas que se suspendem agora mesmo, por ficarem retidas na teia dos seus conceitos operativos e nos nossos ouvidos: R. Murray Schafer (Paisagem sonora), Deleuze e Guattari (Capitalismo e Esquizofrenia); John Cage (Alterosonoridade, lugar de escuta); Pierre Schaeffer (Objeto sonoro e escuta reduzida); Roland Barthes (escuta); J. Jacques-Nattiez e Jean Molino (Semiologia da Música); Achille Mbembe e Frantz Fanon (Descolonização e Identidade); Mieke Bal

(Estética Migrante); Michel Foucault (Cuidar-de-si, Liberdade, Lugar de fala); José Miguel Wisnik (Som e sentido); David Harvey (Lugar e Geografia Humana); Djamila Ribeiro e Judith Butler (Lugar de fala); Stuart Hall e Homi Bhabha (Identidade e estudos Culturais); Hamid Dabashi e Walter Dignolo (Pós-colonial); Adorno e Horkheimer (Indústria Cultural, Regressão da escuta e Teoria Estética); Philip Bohlman (Músicas do Mundo).

FRAN PÉREZ EM MOÇAMBIQUE: EXALTAÇÃO E RESPEITO PELAS IDENTIDADES CULTURAIS

Matteo Angius

Provavelmente o que distingue o Homem dos outros seres é a socialidade que tem para com os seus pares, ainda que esta seja muitas vezes manifestada através das guerras.

Felizmente, existem exemplos de comunicação ao estado puro que injectam em nós a esperança de uma saudável troca recíproca de experiências de vida. Fran Pérez foi um destes milagres, tão raro quanto incandescente.

Também conhecido como “Narf”, Fran Pérez era natural da Galícia (Silleda, 1968 – Santiago de Compostela, 2016) e foi um compositor e intérprete que repartiu a sua actividade entre a canção, a composição e o teatro. Evidenciou-se como compositor de bandas sonoras para o teatro e as artes cénicas e também foi actor, tendo colaborado com diferentes artistas e levado a sua música ao redor do mundo, destacando o seu compromisso com a cultura galega e protagonizando ao mesmo tempo uma profunda afinidade com a cultura africana. A sua formação musical era baseada no rock, por vezes melódico por vezes *hard*, no punk e hip pop, mas apesar destas e doutras influências, desde o início

pesou o legado da música negra, da qual tinha como referências James Brown e Curtis Mayfield. Com estes ingredientes Fran Pérez criou inicialmente um estilo de

rock galego *underground*, que se identificava com os seus ídolos culturais, *in primis* com a grande poetisa Rosalía de Castro.

Ao longo da sua carreira, Fran Pérez pisou os palcos de meio mundo: para além de Galícia e Espanha, actuou em Portugal, Brasil, Moçambique, Chile, Argentina, Uruguai, Reino Unido, Cuba, Alemanha, Polónia, Suécia. Em 1998 começa um intenso trabalho como compositor em Portugal

com base numa sua participação na Expo 98 de Lisboa, a convite do grupo ‘Trigo Limpo-Teatro Acert’ de Tondela. E foi a partir desse encontro que se abriram as portas para Moçambique. Foram as afinidades entre a história dos países africanos e a Galícia que levaram Fran a aproximar-se do guineense Manecas Costa e dos moçambicanos Timbila Muzimba, músicos com quem veio a protagonizar uma sedimentada colaboração: ‘Aló Irmão’, gravado em 2010 com o Manecas Costa, ficou



1 El Mundo, 26/03/2011, In: <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/03/26/galicia/1301162021.html>

em 1º lugar no Top Tem da RTV Africa, um trabalho que recebeu excelentes elogios no âmbito da world music e que foi um dos espectáculos mais aclamados no Womex 2009. Fran comentou com pragmatismo: “Este disco reflete o respeito intercultural: nem eu me torno africano nem o Manecas se torna europeu. Não se trata de fusão, cada um continua a ser o que é. Não pretendemos ser exemplo de nada, somos apenas dois músicos que se dão bem. Mas a nossa proposta é acompanhada do modelo de encontro que os guineenses querem: respeito, interesse... As pessoas mandam-nos parar na rua...”² E ainda: “A África devolve-nos um tempo que nos pertenceu, porque aqui na Galícia nós vivemos uma situação de submissão político-cultural muito parecida”².

De modo que, forte da sua identidade galega, Fran chega a um porto onde a consciência da identidade é um diamante por lapidar: “A parte emocional da identidade é a que me interessa. Não posso conceber que existam pessoas que não se sentem próximas do que são, que não têm orgulho do que são, não com vaidade mas com amor. Amor por aquilo que somos, pela terra, pela palavra, pelo que viveram, pelo que chuparam e pelo que não puderam chupar porque lhes foi roubado. Sinto falta, por exemplo, do facto que na minha infância todas as pessoas não falassem o galego, sendo orgulhosos da sua própria língua. Tudo isto, a meu ver, não é mais do que um ponto comum que deveria estar acima das ideologias e das cores políticas”³

O músico multifacetado apresenta um projecto com o qual pretende converter as barreiras numa aventura sem precedentes, investigando o ritmo e a harmonia numa entrega total com os artistas. É o tempo dos intercâmbios e Narf convida os músicos africanos a conhecer outros horizontes culturais. E eis que se cumpre a magia: o rock convive magistralmente ao lado dos ritmos africanos tradicionais. Assistimos ao casamento entre a guitarra eléctrica com a timbila, com a mbira, com o tambor e com a xigovia. Chegado a Moçambique, Fran Pérez abre um capítulo de fecunda parceria com os Timbila Muzimba e com todos os músicos que norteiam este grupo. Estas são as etapas mais significativas:

2003 Participa no Festival de Agosto em Maputo
Composição conjunta das bandas sonoras dos espectáculos: “Queima do judas” e “Num abrir e fechar de olhos”, da Companhia Trigo Limpo (Portugal)

2004 Composição conjunta da banda sonora do espectáculo teatral “Chovem amores na Rua do Matador”, com textos de Mia Couto

2006 Residência artística de criação do espectáculo “Bumba”, Bairro do Jardim, em Maputo; documentário “De Zigala a Zemambiquo” (da Galiza a Moçambique); concerto no Gil Vicente; compõe a música de “Quero Ser Tambor”, com base no poema de José Craveirinha

2007 Tour “Bumba”, com os Timbila Muzimba; gravação do espectáculo na RTP; apresentação da TVG; workshops escolares apresentando a cultura musical chope

2008 Espectáculo “Alô Irmão”, com Manecas Costa e Timbila Muzimba, no Teatro Avenida em Maputo, onde é também apresentado o poema “As palavras”, de Sónia Sultuane, musicado e interpretado pelo Narf

2009 Participação no Festival Ahoje é Ahoje com o espectáculo “Bumba”, no Centro Cultural Franco-Moçambicano em Maputo

2010 Gravação ao vido do cd “Alô Irmão”, com Manecas Costa e a participação especial de elementos do Timbila Muzimba

2012 Residência artística e concerto em Mwadjahane (Moçambique) “Há um Lugar”, música e voz de Chude Mondlane, letra de Chude Mondlane e Marcelo Panguana; workshop EncontrARTE, com Cheny Wa Gune, Amoch, Xixel e Grupo Xingomane de Nwadjahane; concerto celebração dos 15 anos dos Timbila Muzimba

2013 Com os Timbila Muzimba na TVGaliza; com Cheny Wa Gune no programa cultural Eirado, da TVG; concerto em Santiago de Compostela

2016 Apresentação oficial do Projecto “De Zigala a Zemambiquo” no Festival Womex, em Santiago

O resumo da sua passagem por Moçambique é apenas uma parte da sua incessante procura na criação de afectos e de novas sonoridades. A sublimação desta intensa entrega poderá ser resumida na sua excelente autoria musical e interpretação do poema “Quero Ser Tambor”, de José Craveirinha, cuja última representação em Maputo, no Teatro Avenida, arrepiou o público presente. O teatro e o palco tinham-se desmaterializado, as paredes tinham-se convertido na noite estrelada da savana, onde se erguia a canção de um povo que invocava assumir as suas origens, uma das quais vozes, a do Narf, cantava também em chope e xichangana.

Fran conseguiu exaltar o poder dos instrumentos tradicionais africanos forjados a partir de elementos naturais pelos próprios músicos, cantores, bailarinos que, com eles, exprimem os seus sentimentos, o fogo da vida, oferecendo a sua mensagem indistinta e gratuitamente. “Na nossa sociedade és considerado mais criativo se produzes lixo.”⁴ Mas não pode ser considerado desperdício o fruto de um trabalho onde o artista procura assumir as suas origens culturais. É testemunho disto o Premio Ari[t]mar da Amizade Galego-Lusófona, atribuído a Narf, a título póstumo, a 24 de Abril de 2017, por ter dedicado o seu trabalho na construção de pontes de colaboração e de afecto no âmbito da lusofonia.⁵

A cantora galega Uxía Senlle produziu em 2014 um trabalho de grande intensidade sonora e emocional com Narf, o cd “Baladas da Galiza Imaxiaria”. “Fran dizia que quem sabe cantar a tristeza sabe captar a essência da alegria. [...] Mas talvez o mais interessante sobre essa irmandade com Narf seja o que ele nos propõe como ideia de identidade que o conecta com pessoas aqui ou ali que são orgulhosas do que são [...]. A nossa

identidade, como galegos ou africanos, é um património de valor incalculável e faz-nos habitantes daquela Galícia imaginária que está em qualquer coração que a sinta, desde a ilha de Arousa a Maputo.”⁶

Em Novembro de 2019, por ocasião do Festival “Ahoje É Ahoje”, a banda Timbila Muzimba e o Music’ACERT de Portugal prestaram uma homenagem ao músico Fran Pérez em Maputo, na qual participaram a cantora galega Uxia e os artistas moçambicanos Xixel Langa, Onésia Muholove, Stewart Sukuma, Daniel Tapadinhas, Luís Pedro Madeira, bem como o grupo de teatro Mutumbela Gogo. Múltiplas sonoridades para um merecido e emocionante tributo ao habitante da Galícia imaginária.



2 Faro de Vigo, 15/11/2016, In: <https://galego.farodevigo.es/sociedad/2016/11/15/fallece-compositor-cantante-gallego-narf/1570518.html>

3 Em Mundo, 26/03/2011, ibidem

4 Faro de Vigo, 15/11/2016, ibidem

5 Nós Diário, 25/04/2017, In: <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/premio-ari-t-mar-da-amizade-galego-lusofona-narf/20170425203551056906.html>

6 La Voz de Galicia, 20/11/2016, In: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2016/11/20/span-langglnarf-alma-xemelga-viaxeiraspan/0003_201611G20P40993.htm

MANIFESTO DA IMPOSSIBILIDADE DA DESISTÊNCIA PASSOU A RESISTÊNCIA DE MODA?

Miguel Torres

....Continuo a resistir, como consigo aprendi...
Continuarei a sonhar, como consigo partilhei...
Continuo a partilhar, como consigo sonhei.
Excerto de carta a Rui D’Espiney

Divagações globais em contexto local

Tondela, Quinta das Carriças, estou sentado em frente ao meu computador Macintosh, a ouvir um CD do compositor grego Mikis Theodorakis, que orquestrou “Canto General” livro de poemas do chileno Pablo Neruda, e a ler um texto que descarreguei de uma página da internet. O texto tem como título “O mundo está a encolher”. É sobre a globalização e os seus efeitos a nível global e local num mundo, que como referido no texto, está cada vez mais interligado.

Faço uma busca por palavras chave na Wikipédia.

“*glo.ba.li.za.ção*” feminino

Substantivo

“*Lo.cal*” masculino

Substantivo

Fiquei a saber que na relação entre a globalização e o local, a primeira é feminina e o segundo masculino, interessante! Será que têm capacidade reprodutora? Será que globalização há só uma e locais muitos? Provavelmente por existir esta noção de que “*locais há muitos...*” é que se torna pouco relevante a perda de alguns.

Fiquei também a saber que a primeira é um fenómeno e o segundo é um lugar, localidade ou sítio. Ou seja: o local existe, se nós quisermos ver onde é vamos até lá, a globalização é onde? Existe alguma toponímia? Se perguntarmos indicações na rua para onde nos mandam? Há algum mapa de fenómenos?

A globalização resulta “*do surgimento de novas tecnologias de comunicação e transporte*”, a nossa permanente mobilidade e comunicação, dão-nos de facto uma percepção de que podemos estar em qualquer lado em qualquer momento, acompanhados por fluxos permanentes de informação e capitais. O espaço deixou de ser importante em função de um tempo de execução mais e mais reduzido. O imediatismo da resposta sobrepõe-se à identidade do local ou do meio, o que não nos deixa espaço para a nossa identidade. Ou seja, o cidadão global para o ser tem de perder em parte a sua identidade, ou pelo menos admitir a sobreposição de outras mais fortes à sua. O espaço da sociabilidade local foi substituído pelo individualismo supostamente anónimo, insensível, sensaborão e inodoro. Isto, por oposição a um tempo e espaço local de conversas à janela com os vizinhos sobre tudo e coisa nenhuma, em que o tempo não tinha importância, a não ser que falemos de meteorologia.

A globalização “*...permitiu uma integração mais rápida entre os povos...*”. Entre, ou de uns sobre os outros? Não são os gostos/modelos de uns que se impõem a todos, no que diz respeito às modas, os desportos, a música, e até á própria história, como defende Featherstone?

Que integração é esta que só nos faz pensar em resistir “Assim, contra o “poder total” de sujeitos sem rosto ou de novos “espíritos absolutos” que se querem onnipotentes e omnividentes, afirmamos o direito à liberdade, à resistência cívica e à desobediência cultural, o direito à diferença e à sua expressão artística criadora, optando pelo caminho do encontro e da mestiçagem dialógica entre culturas como forma de contrariar esses fundamentalismos e universalismos homogeneizantes que os “senhores do ar” e das “novas telépolis” transportam nas asas de um futuro cuja fatalidade recusamos.”¹

A globalização é também um “...processo que contribui para a ampla democratização e multiculturalização do mundo”, este multiculturalismo, ou como alguns autores preferem chamar mestiçagem² é resultado da coexistência da diversidade e pluralidade, sejam elas de nacionalidade, religião, ou modos de vida. Mais fluxos de pessoas e ideias fazem aumentar a exigência de participação igualitária, direitos de cidadania e autonomia. Mas esta imposição de um modelo global por oposição ao local, leva em muitos casos ao surgimento de uma terceira via (não, não me refiro à de Blair) que entre as raízes locais e a imposição de um modelo global surge como modelo salvador e, que não por acaso, cai muitas vezes em versões xenóforas, baseadas numa suposta identidade social, cultural, étnica ou política.

Uma consideração interessante é a de que a globalização “... através da internet, acaba por ser uma sombra sobre os regimes totalitários e ditatoriais ainda existentes nos dias de hoje.” É interessante, verificar quando falamos da internet, como ela serve para que nós, os ocidentais “evoluídos” do mundo, a utilizemos como grande veículo de transmissão da liberdade para os outros, os do terceiro mundo.

E será que este “confronto” local global não é entre “nós e os outros”?

1 João Maria André “Diálogo Intercultural, Utopia e Mestiçagens em tempos de globalização” coimbra, ariadne editora, 2005, pp 11-12

2 Idem, *ibidem*.

O mundo está de facto a encolher?

Esta ideia de “encolhimento planetário” é também resultado de novas imagens de um planeta único trazidas pelas viagens lunares (Featherstone), pela primeira vez tivemos noção de uma dimensão reduzida no contexto universal. As nossas raízes locais têm um papel importante na definição do nosso mundo global, mas num tempo, sem tempo, em que o importante é a nossa forma de estar numa plataforma global. Enquanto seres cosmopolitas, ligados, independentes, há uma sobreposição das várias camadas de informação que vamos absorvendo, o que faz com que, num determinado momento, sejamos os mais acérrimos defensores de uma lógica global, como no momento seguinte nos definamos como “localistas” convictos das nossas razões.

Num mundo global haverá ainda espaço para as nossas identidades e culturas locais, ou seremos obrigados a substituí-las?

Pode o espaço global prescindir do local? Claro que não. No local reside o mercado, objectivo máximo do global seja na informação, comércio ou capital. Como diz Miguel Torga “o global é o local menos as paredes” e são completamente interdependentes, com paredes de barro ou telhados de vidro.

Acabou o Theodorakis, desta vez é “World Music”. Agora sim, ao som das Timbilas de Moçambique posso começar a pensar o que será isto da relação entre o local e o global.

E nada melhor que estar a ler um belo poema de um poeta beirão, português, moçambicano, o mesmo que um dia disse “Vivo-me provável. Sonho-me plausível.”

Há ervas daninhas? Bote-lhe-se herbicida.

Há pulgão predador? Bote-lhe-se insecticida.

Há fraca produção? Bote-lhe-se química.

Mas o que é Produção? São números crescentes?

E as mãos e as cabeças das pessoas o que são?

Lá porque um dia as contas estiveram mais certas

na relação: mais técnica = mais produção = menos gente

estabelecida num campo de trigo com cavalos entrando

disciplinadamente para dentro de uma caixa de ferro

3 http://pt.wikipedia.org/wiki/Rede_social

bebendo petróleo e expelindo fumo por ventas traseiras estaria descoberta a fórmula permanente de crescimento...

Portanto chegará um dia o dia tão almejado pelos sacerdotes de bata branca e microscópio portátil em que: técnica total = produção máxima = gente nenhuma!

... Pela lei da lógica da batata, naturalmente.

Enquanto isto toda a gente fora da classe sacerdotal exercerá a sua criatividade aprendendo a morrer sem mãos...

In Sagapress

João Pedro Grabato Dias

É urgente deixarmos de trabalhar em rede e começarmos a trabalhar juntos!

Dizemos trabalhar em rede como pretexto para encontrar dinheiro para financiar projectos. Usamos o termo não como metodologia de trabalho mas como uma obrigação de inclusão nos textos que produzimos na busca incessante dos recursos para a intervenção uma espécie de novilíngua em que os mais modernos conceitos são referidos para dar um ar de modernidade. Por isso não conversamos com parceiros fundamentais mas sim temos “reuniões com players”; não falamos na capacitação das comunidades mas sim no “empowerment”; não existem possibilidades mas sim “janelas de oportunidades”. Uma espécie de “franciscoempreendedorismo” como lhe chama João Luís Oliva por oposição ao xico espertismo clássico.

Não existe nenhum programa de financiamento que não valorize o conceito de “Trabalho em Rede”, e como tal organizamo-nos nesta lógica não porque o nosso projecto nos impele a isso, mas porque criando estas redes, mesmo que fictícias, candidatamo-nos aos fundos muitas vezes imprescindíveis ao nosso funcionamento. Esta lógica que se impôs tornando esta palavra (Rede) no paradigma de toda e qualquer intervenção, transformou a nossa acção numa lógica de cumprimento de parâmetros que originam o financiamento mas que de rede só têm a palavra.

Abandonámos conceitos como solidariedade, transparência, cooperação porque deixaram de estar na moda, ou porque não estão nas “Key Words” dos projectos através dos quais todos sobrevivemos.

– E todos somos empurrados para a sobrevivência dos nossos projectos, mais do que dos nossos territórios;

– Todos somos empurrados para o empowerment, mesmo que não saibamos o que significa;

– Todos somos empurrados para trabalhar conceitos e práticas, standard e não para trabalhar as especificidades das pessoas e dos territórios onde intervimos;

– Todos somos empurrados para trabalhar com uma extraordinária associação/organização da Lapónia, não valorizando o nosso companheiro do lado, porque a UE não considera essa troca de experiências;

“Rede é uma estrutura social composta por pessoas ou organizações, conectadas por um ou vários tipos de relações, que partilham valores e objectivos comuns. Uma das características fundamentais na definição das redes é a sua abertura e porosidade, possibilitando relacionamentos horizontais e não hierárquicos entre os participantes. “Redes não são, portanto, apenas uma outra forma de estrutura, mas quase uma não estrutura, no sentido de que parte de sua força está na habilidade de se fazer e desfazer rapidamente.”³

E entretanto transformamos o controlo das redes numa nova forma de poder. E o poder é chave na maior parte das relações.

Trabalhamos em cooperação:

– Mesmo sem dinheiro numa lógica de solidariedade;

– Com quem nos identificamos e partilhamos objectivos;

– Não como forma de fugir a conceitos “fantasma” como geração de riqueza ou mais valias, mas como mais valia de conhecimento (não tenhamos ilusões os territórios onde trabalhamos vivem da capacidade de gerar alguma riqueza);

“Cooperação, no contexto da economia e sociologia é uma relação baseada na colaboração entre indivíduos ou organizações, no sentido de alcançar objectivos comuns, utilizando métodos mais ou menos consensuais. A cooperação opõe-se, de certa forma, à competição. Contudo, o desejo de competir com outros do mesmo grupo no sentido de obter um estatuto mais elevado é, por vezes, considerado como catalisador da acção cooperativa. Da mesma forma, os indivíduos podem organizar-se em grupos que cooperam internamente e, ao mesmo tempo, competem com outros grupos. A cooperação é ainda vista por muitos indivíduos como a forma ideal de gestão das interacções humanas, pondo a tónica na obtenção e distribuição de bens e serviços em detrimento da sua confiscação ou usurpação. Para esse fim, coopera-se através da troca ou pela partilha altruística.”⁴

É urgente deixarmos de trabalhar em rede e começarmos a cooperar!

“Cooperar é partilhar coisas.

Ao partilhar, os homens aprendem a conhecer-se, a viver como seu o problema do seu semelhante.

Ao partilhar, o homem aprende a respeitar, aprende a amar o seu semelhante.

Cooperar é dar e receber.

Dar e receber é a essência do homem.”⁵

A verdade é que muito pouca gente contribuiu tanto para o desenvolvimento do trabalho em rede como as associações ou organizações da economia social e solidária. A verdade porém, é que o deixámos subverter em algo que não corresponde, verdadeiramente, ao que acreditamos e defendemos.

Sabemos fazer melhor, sabemos trabalhar em conjunto, sabemos usar ferramentas de cooperação e trabalho em equipa que permitem que os nossos concidadãos, territórios e organizações beneficiem.

“Será melhor pensarmos numa cidade sem cidadãos?”⁶

A questão da participação é central à nossa sociedade. Não é possível construir uma sociedade mais democrática, justa, solidária, e por consequência mais forte sem a participação do conjunto dos cidadãos que a compõem. Muito discursos vão no sentido de que vivemos num tempo de individualismos, de desconfianças que nos impedem a disponibilidade para os outros e consequentemente para a participação em acções em comum.

Alguns movimentos vão surgindo na sociedade que têm como objectivo a necessidade de afirmação das condições para a promoção dos cidadãos baseadas sobretudo na capacidade do movimento associativo de base local, ou seja, ser ele mesmo promotor da participação. Como é referido num documento inicial do Congresso da Democracia Participativa “A Constituição da Republica Portuguesa contempla, quase diríamos com igual dignidade, a Democracia Representativa e a Democracia Participativa. Dela ressalta com clareza que uma e outra são estruturantes do funcionamento da nossa sociedade.”⁷

Mas de facto não criamos na sociedade condições para o exercício dessa democracia participativa que é referida. O estado financia a democracia representativa, mas não o faz relativamente à participativa.

Portanto quando nos “queixamos” da falta de participação dos cidadãos não referimos que na maior parte das vezes não criamos condições para que essa participação se verifique.

No entender de muitos, a resposta a esta carência verifica-se no seio da intervenção das associações. Estas ao funcionarem com princípios de igualdade e democracia, ao estarem junto dos cidadãos e dos seus problemas, têm a capacidade de chamar à acção estas questões envolvendo os directamente beneficiários. A capacidade de mobilização das comunidades está muito ligada a um movimento associativo forte.

Como resultado desta falta de participação cidadã assistimos a uma crise na nossa sociedade democrática.

Uma crise que tem uma das suas géneses no facto dos cidadãos não reconhecerem utilidade na sua participação e, simultaneamente não reconhecerem aos actores políticos qualidade/legitimidade para o exercício de cargos públicos. Vivemos um momento em que o individualismo se sobrepõe ao interesse colectivo, particularmente nunca soubemos partilhar com os mais novos os benefícios da criação colectiva. Nunca fomos capazes de partilhar o que melhor conseguimos colectivamente e, por oposição, mostramos os progressos individuais de alguns “iluminados” que estão neste momento a servir de exemplo a toda uma geração. Criamos uma sociedade cheia de cinismo e hipocrisia, uma sociedade democrática à qual falta uma parte fundamental para que se cumpra.

E importa também reflectir sobre o que falamos quando nos referimos à participação. O que é o cidadão participante?

“Ser cidadão pressupõe hoje, como nunca, ser sujeito do seu próprio desenvolvimento. Aprende-se exercendo o “direito de”, em interacção, num processo colectivo, numa rede de solidariedades onde, a partir dos nossos espaços quotidianos, nos conscientizamos e intervimos como seres sociais”⁸

Uma sociedade profundamente desigual⁹, estupidificada com a ilusão do acesso livre à informação e à comunicação e ao lazer que permitem. Uma sociedade de consumo que, como dizia Marcel Hicter (responsável pelas políticas de juventude e educação na Bélgica), num discurso já nos idos de 1974 “...na sociedade de consumo onde quem tem o poder de produzir tudo são os mesmos que detêm o poder de o fazer consumir, o lazer não liberta. Aliena tanto como o trabalho. São os tempos do consumo dos produtos culturais produzidos pelos produtores de “hardware” para fins de lucro.”¹⁰

“É na digestão da angústia e na narrativa da indignação que me posiciono dentro do tecido cosmopolita desfronterealizado, complexo, desorientado, desunido, desiludido, irreverente, onde se procura um outro futuro, um destino utópico, novas formas de participação democrática, outros modos de democratizar o exercício do político, de igualdade radical de direitos, de relacionamento humano

solidário, de respeito cívico, de respeito pela natureza, ... O sentido crítico da análise pessoal do mundo em que vivemos transporta essa consciência para a intervenção política, estabelecida na cumplicidade com que se constrói a relação com as diversas comunidades a que se pertence.”¹¹

É nesta “digestão da angústia” como refere José Paiva em que procuramos outros rumos, outros futuros, que não os que se adivinham.

É o momento de, mais que referirmos as virtualidades da participação, passarmos a uma experimentação que nos leve a uma “Escola de Participação”.

– Uma experimentação que possibilite demonstrar às crianças e jovens que têm um papel a desempenhar no seu largo, rua ou jardim e por consequência na sua comunidade;

– Uma experimentação que valorize o conhecimento local, a imaginação, a criatividade;

– Uma experimentação que permita demonstrar à escola que existem outras formas de educação, que fugindo aos cânones habituais, podem ajudar a recentrar a importância da escola na comunidade;

– Uma experimentação que permita aos decisores políticos ganhar uma renovada legitimidade nas políticas locais;

– Uma experimentação que permita às nossas comunidades valorizarem o seu recurso endógeno mais importante, as pessoas;

– Em suma, uma experimentação que enquanto cidadãos nos transforme em activos de um capital social fundamental para a construção conjunta de melhores futuros.

4 In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cooperação>

5 In “A aventura da Cooperação” – Rompan Fila Ediciones, Argentina – direitos para Português – Centelha promoção do livro, S.A.R.L

6 É a frase proferida pelo na altura Presidente da Republica Portuguesa, Dr Jorge Sampaio na abertura do Fórum “Cidadania Activa Mais e Melhor Democracia”, de dia 5 de Abril de 2003, em Coimbra.

7 Dar corpo a um movimento social – Rui D’Espiney texto de enquadramento de Congresso do associativismo e da democracia participativa 2010.

8 in CARTA DO CONGRESSO DO ASSOCIATIVISMO E DA DEMOCRACIA PARTICIPATIVA 2010

9 Como mudar um mundo onde os quinhentos indivíduos mais ricos têm tanto rendimento quanto o dos 40 países mais pobres ou o de 416 milhões de pessoas e onde o colapso ecológico é uma possibilidade cada vez menos remota? SANTOS, Boaventura Sousa. O Estado do

Mundo Segundo Três Interrogações, in Inquérito Jornal de Letras, 30 de Maio de 2007

10 Pour une democratie culturelle – Marcel Hicter – Fondation Marcel Hicter Bruxelas 1980 pag 290

11 ARTE/desENVOLVIMENTO tese de doutoramento de JOSÉ CARLOS DE PAIVA E SILVA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

“Incluir no conceito de participação o de cidadania, pressupõe reconhecer a participação como um direito e, não só um convite feito aos beneficiários do desenvolvimento.”¹²

Participação e democracia

A participação democrática dos cidadãos é um elemento chave da construção das alternativas, ou continuidades, necessárias à afirmação dos territórios e do seu futuro.

Vivemos um momento particularmente difícil da nossa vida colectiva. A pandemia veio colocar a nu, ou até exacerbar, os efeitos dum alheamento da comunidade sobre assuntos fundamentais. Momento em que nos é dito que a forma de salvar a nossa comunidade é apartarmos dela, em que o hiperindividualismo é parte integrante do discurso institucional, face a uma necessidade de isolamento. “Fique em casa”, como defesa de uma comunidade que, a ser assim, se fragiliza enquanto tal.

Por outro lado, a apropriação que está a ser feita por formas políticas extremas, usando a comunicação, tentando transmitir um discurso de liberdade, que mais não é do que uma tentativa de limitação da mesma, sobretudo da liberdade dos outros...

Ou seja, a situação causada pela pandemia veio reforçar, do ponto de vista formal, um dos problemas que muitos identificavam como sendo um dos problemas de base da nossa comunidade, a falta de participação dos cidadãos na sua vida colectiva.

É necessário encontrar as formas e os temas de mobilização da comunidade. Sem ela não existe nem recuperação nem resistência.

Não basta ter estratégias de industrialização, digitalização e tecnologias. É necessário, em paralelo, ter estratégias de informação e codecisão com os diferentes níveis da comunidade, de forma a que esta se sinta parte das soluções e não meramente etapas do problema.

Os desafios do desenvolvimento sustentável nos seus diferentes níveis, económico, social e ambiental são

absolutamente centrais no envolvimento dos cidadãos e na partilha de estratégias comuns. A sustentabilidade existe se for para o território todo, e não somente numa parte.

Em suma, é necessário que cada território tenha no centro da sua visão, as pessoas e os espaços onde estão. Não somente as pessoas como um fim, mas sim como participantes activos na construção dessa mesma visão.

Todos nós sabemos que um cidadão envolvido defende, sempre, a visão que ajudou a construir.

A arte e a participação?

Todos reconhecem hoje o papel que a arte e a cultura têm tido no desenvolvimento urbano nos últimos anos. Não faltam exemplos de cidades ou regiões que têm utilizado a cultura como uma forma de promoção local, regional, nacional ou internacional dependendo a escala em que estão envolvidas. Essa mesma utilização da cultura manifesta-se também em diferentes escalas. Da organização de um festival de folclore a um grande evento internacional ou à criação de um “cluster” de indústrias culturais.

A arte e cultura podem ter um papel determinante na mobilização de uma determinada comunidade para a resolução dos seus próprios problemas. Algumas formas de arte, como o teatro por exemplo, têm desempenhado um papel fundamental em algumas comunidades para o encontro de soluções, valorizando os seus próprios recursos endógenos. A técnica do teatro do oprimido de Augusto Boal é uma demonstração disso mesmo. Utilizando uma das mais antigas formas de expressão pública, colocar a própria comunidade como agente/actor desempenhando um determinado papel importante para a resolução de um problema. Ou seja, passar da perspectiva de espectador (aquele que espera, sentado, pelo fim da estória) para a de espectador (aquele que assistindo não espera, age).

Segundo François Matarrasso, e segundo um estudo realizado no Reino Unido, a participação em

projectos artísticos é o caminho para a elevação da auto-estima, crescimento pessoal, aumento das capacidades individuais, contribuindo para uma mais efectiva coesão social, promovendo a criação de redes de contactos reforçando capacidades locais.

O impacto económico da arte é também relevante levando a que os decisores políticos olhem para esta área com mais atenção. A capacidade de promover a participação por parte dos projectos artísticos e os resultados atingidos, sobretudo com impacto a nível social e comunitário, interessa também debater uma vez que na maior parte das vezes, os resultados não são medidos devido à dificuldade de criação de mecanismos que o permitam aferir.

Indicam-se como principais resultados da pesquisa que a participação em projectos artísticos tem um impacto significativo na auto estima, contribui de forma decisiva para a coesão social, é uma forma de se envolver nas actividades comunitárias, tem um papel importante na preservação e celebração das culturas locais, desenvolve a criatividade, etc.

Defende ainda que o trabalho de promover a participação em projectos artísticos é essencial para o sucesso de políticas sociais ajudando a “transformar casas em lares”. A arte introduz a comunicação, criatividade e sentido numa equação em que estão envolvidas pessoas que normalmente são “esquecidas” por outras iniciativas.

Mas nem tudo é positivo, nomeadamente se os projectos não são devidamente sustentados nem com continuidade, correndo o risco de ter efeitos contrários na capacidade de mobilização. Pois, ao defraudar expectativas, dificilmente consegue recuperá-las. Uma comunidade que aposta num determinado projecto e que sai defraudada, olha para novas propostas com natural desconfiança.

Se olharmos para uma diferente realidade, neste caso ao nível de uma região da Europa, Chris Keulemans diz a respeito dos Balcãs: “*eu acredito muito firmemente que a as artes são o centro da questão no Balcãs. ... eu vi como os novos artistas estão a reinventar o seu trabalho, o seu ambiente e identidade. Eu vi-os abraçados no Centro para a Descontaminação Cultural em Belgrado discutindo a responsabilidade de confrontar a sua sociedade com*

a questão da culpa durante os dias em que o regime de Milosevic parecia nunca mais acabar.”¹³

São a arte e a cultura a renovação da cidadania, entendendo-se esta como um empenhamento na participação?

E esta participação o que é? Quando falamos em projectos artísticos estaremos a confundir participação com “expectação”, entendendo que o mero espectador é um participante?

Será possível promover esta participação sem a arte?

Todas estas questões são fulcrais para quem tem centrado a sua acção na demonstração da cultura como uma ferramenta imprescindível de desenvolvimento. São-no sobretudo pela necessidade, como se refere, de encontrar mecanismos de verificação e prova daquilo que vimos insistentemente afirmando.

A arte e a cultura têm de facto, como fica claro no texto de Chris Keulemans, o poder de unir/desunir uma determinada comunidade em torno de um objectivo específico, com a capacidade e qualidade de entrega de quem a promove, como afirma Matarrasso.

A construção da cidadania activa faz-se através do envolvimento da comunidade na resolução dos seus próprios problemas. Faz-se também pelo reconhecimento por parte dos decisores políticos locais, nacionais ou internacionais de que a comunidade em que estão envolvidos tem uma mais valia para dar, assim lhe dêem essa oportunidade. Tem também a ver com a capacidade de trabalho em proximidade que pode fortalecer as capacidades dos que não as tendo, contam.

As metodologias participativas que são utilizadas para a mobilização das comunidades são pois uma ferramenta imprescindível para promover uma comunidade mais inclusiva, justa e solidária. A arte enquanto elemento despoletador tem aqui um papel fundamental.

12 John Gaventa, Towards Participatory Governance

13 Discurso proferido por Chris Keulemans, durante a conferência “The Heart of the Mater – the role of the arts and culture in the Balkans European integration” Organizada pela Fundação Cultural Europeia em Haia em Dezembro de 2005

E tudo isto e o IDENTIDADES?

O motivo da escrita deste texto foi o convite do projecto IDENTIDADES a propósito dos seus 25 anos. Esse desafio levou à revisitação de uma série de notas e escritos, que a outros propósitos escrevi.

É que o IDENTIDADES é de facto tudo isto. Democracia, partilha, cooperação, aprendizagem, respeito, identidade, multiculturalidade. É pensar a intervenção no sentido mais clássico da Animação Cultural, de baixo para cima. Enquanto ferramenta, não da descoberta de novas necessidades, mas da demonstração da força das comunidades em encontrar resposta aos seus velhos problemas, assim lho permitam. O IDENTIDADES é a demonstração da importância da educação não formal, da partilha de soluções entre cooperadores, para os mesmos problemas em origens geográficas muito diferentes.

O IDENTIDADES é em suma a percepção que muito antes de qualquer globalização, há um facto indesmentível, Vivemos Juntos. Esse facto não é um problema como alguns querem fazer crer, mas sim uma enorme oportunidade.

O IDENTIDADES é o nosso momento de partilha com o outro, sabendo que o outro somos todos nós!

Pela partilha, conhecimento e posta em prática do que fomos todos aprendendo com as insidências de conhecimento que fomos trocando.

Voltado ao início, mais particularmente ao título deste texto **“Manifesto para a impossibilidade da desistência”**. É isto mesmo o IDENTIDADES e a prática deste 25 anos.

É a impossibilidade de desistir de sermos todos um pouco melhores, sempre indiferentes às modas!

Nota: este texto inclui partes de textos produzidos no quadro da ACERT, do mestrado em Cidades e Culturas Urbanas da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, na Animar, e reflexões

várias ao longo dos últimos anos enquanto animador cultural.

Bibliografia

- “A aventura da Cooperação” – Rompan Fila Ediciones, Argentina – direitos para Português Centelha promoção do livro, S.A.R.L.
- CARTA DO CONGRESSO DO ASSOCIATIVISMO E DA DEMOCRACIA PARTICIPATIVA 2010.
- Charles Landry, Lesley Greene, François Matarrasso, Franco Bianchini – “The art of regeneratio. Urban renewal thought cultural activity, Struod: Comedia.
- “Coimbra 2003 e depois da Festa?” edição do Conselho da Cidade de Coimbra 2005.
- Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, in Roots sound traks into worldmusic, piranha dicionário Wikipedia.
- François Matarrasso – “Use or Ornament? The social impact of participation in the arts, Comedia 1997.
- “The Heart of the Mater – the role of the arts and culture in the Balkans European integration” The Hague December 2005 – www.eurocult.org.
- João Maria André, Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização, ariadne editora.
- João Pedro Gabato Dias, Sagapress, edições pouco, 1992.
- John Gaventa, Towards Participatory Governance.
- José Carlos Albino, Contributo para a história do desenvolvimento local em Portugal, ANIMAR 2004.
- José Carlos de Paiva e Silva - ARTE/desENVOLVIMENTO tese de doutoramento FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO.
- Malcolm Waters, Globalização.
- Marcel Hicter - Pour une democratie culturelle --- Fondation Marcel Hicter Bruxelas 1980 .
- Mike Featherstone, Culturas globais e culturas locais, in Cidade, cultura e globalização, org. Carlos Fortuna, Celta editora.
- Mikis Theodorakis e Pablo Neruda, Canto General, gravação ao vivo no Olympia Halle, Munique.
- Milena Dragicevic Sestic/Sanjin Dragojevic – “Arts mnagement in tubulent times” ECF/ Boekmanstudies, 2005.
- Pieterse, Jan, in Featherstone et al, Global Modernities.
- Rosabeth Moss Kanter, World Class, (FEUC: 658 KAN).

ID_25: DE CERTO COMÉRCIO E DE OUTRAS MERCADORIAS

Pedro Américo de Farias

...

*Mi paso retrocedido
cuando el de ustedes avanza
El arco de las alianzas
ha penetrado en mi nido
Con todo su colorido
se ha paseado por mis venas
Y hasta la dura cadena
con que nos ata el destino
Es como un diamante fino
que alumbra mi alma serena*

...

[<https://www.letras.mus.br/mercedes-sosa/63330/>]

Quando recebi o convite, imediatamente, me ocorreu esta estrofe do belo poema-canção de Violeta Parra: “Volver a los diecisiete”. E sei o porquê.

E laboro
conceitos de uma
co labor ação

Pensamento orgânico
Ação organizada de artistas professores escritores
estudantes
Estive entre tantos tantas vezes estaria estarei

ID:
Ide! Deslocai!
não pelo seccionamento do típico, mas pelo tópico da
aproximação entre as diferenças – pela alteridade

Intercâmbio: houve um tempo em que se podia dizer mesmo “comércio” de ideias palavras técnicas artes entre pessoas nações

Comércio que muito praticavam antigos de quem tanto falava um Aquilino Ribeiro, que teve bom comércio com escritores/as brasileiros/as, vide João Guimarães Rosa e Cecília Meireles, quem o saudou no Brasil de 1952, em nome de uns cinquenta escritores brasileiros que o receberam no Rio. Fotos da época mostram um simpático e afetivo comércio entre Aquilino e umas belas baianas vendedoras de acarajé na cidade da Bahia de

tão múltiplos comércios de povos, culturas, mercadorias, escravarias

Aquilino foi, entre outras pessoas ideias formas sensações descobertas, efeito de grande lucro, entre vários outros, do meu comércio com artistas professores escritores estudantes do Porto de Moçambique Cabo Verde e que muito me rende conhecimentos emoções prazeres de leitura de que resulta outro sequencial comércio aqui pelo Brasil em palestras textos e risadas

“criado em 1996 por artistas, professores e estudantes O meio da semana, as quartas feiras, marcam a assiduidade do nosso ritmo, mas não o temperamento desobediente da nossa ideologia”.

Embora sinta falta desse aconchego, mantenho a minha velha desobediência: “sensação que me põe em sintonia/ com o mundo que se move/ ao calor da luta pela expressão” – Solo para Solano, in *Coisas: poemas* etc, 2015

“Os movimentos realizados e outros são aqueles que se dão dentro de cada um dos que os integraram.

E nesse terreno já pouco importa o que aconteceu, Mas o que dele nasceu”.

Nascem coisas imprevisíveis. Na trilha do Aquilino Ribeiro, fui de Tondela a Viseu levado de carona pela médica Rosa, esposa do Zé Rui, na companhia do seu filho Miguel Simão Martins Henrique, de 8 anos. Numa cidade calma com museus fechados, não restava muito o que fazer a mim e ao Miguel enquanto sua mãe prestava o seu plantão de médica. Nasceu, então o que segue:

— Mia, conheces Mia Couto?
— Conheço-o em pessoa. É amigo do meu pai, é amigo da minha mãe.
— És muito grande, Mia, pensava que eras mais pequeno.
— Pedro Américo é amigo do meu pai e é brasileiro, mas percebe muito bem o português.
— Já li dois livros de Mia Couto: um é Histórias abensonhadas, o outro não lembro o nome. Mia, quantos livros do outro Mia leste?
— Dois e não foi nenhum desses.
— Quais foram?
— Não me puxes pela língua (hahahaha).
— Está bem. Mas acho que a gente pode escrever um conto, nós dois!
— Ya, pode ser; começa.
— Precisamos encontrar uma personagem e lhe dar um nome...
— Era uma vez um menino chamado Chinês...
— Chinês nasceu na China mas veio cedo para Portugal...
— Um dia disseram-lhe: É chinês. Ele não tinha percebido patavina do que eles estavam para ali a falar...
— Mas, então, Chinês começou a estudar o Português, tanto na escola quanto com os amigos. Um destes se chamava Mia...
— Esse “Chinês” em nome era só uma alcunha. Ele chamava-se Pedro...
— Então, Pedro acabou confessando que, na verdade, não havia nascido na China, mas no Brasil...
— Aí acharam-no um mau amigo, só que o Mia não...
— Mas Pedro gosta de escrever, apesar de ter apenas 10 anos...
— Ele tirava muitos 5 e era o melhor aluno da escola...
— Então, ele um dia visitou um amigo na cidade de Tondela e combinaram de ir juntos à cidade de Viseu...
— E andaram pelas ruas, foram ao adro da Sé e lá entraram...
— Mas não puderam visitar o Museu do Grão Vasco, que estava fechado...

E aí os escritores, cansados, foram tomar uma água das pedras e comer uma guloseima. Foi mais ou menos assim... ou não?

FIM

Conversa entre Mia e Pedro Américo de Farias, passada na cidade de Viseu no dia 16 de setembro de 2011.

A VIBRAÇÃO QUE IMPLICA FIO NO ENTRE *DJALÁ*¹

Rodrigo Cordeiro

“A condição de coerência, força da qual se exige que as hipóteses novas se juntam a teorias aceitas, é desarrazoada, pois preserva a teoria mais antiga e não a melhor. Hipóteses que contradizem teorias bem assentada proporcionam-nos evidência impossível de obter outra forma. A proliferação de teorias é benéfica para a ciência, ao passo que a uniformidade lhe debilita o poder crítico. A uniformidade, além disso, ameaça o livre desenvolvimento do indivíduo. (Feyeraband, 1977)

A condição de coerência, força da qual se exige que as hipóteses novas se juntam a teorias aceitas, é desarrazoada, pois preserva a teoria mais antiga e não a melhor. Hipóteses que contradizem teorias bem assentada proporcionam-nos evidência impossível de obter outra forma. A proliferação de teorias é benéfica para a ciência, ao passo que a uniformidade lhe debilita o poder crítico. A uniformidade, além disso, ameaça o livre desenvolvimento do indivíduo. (Feyeraband, 1977)

Este presente artigo é feito pela acoplação de um fio que interlaça a mono-escrita e trespassa a sonoridade que existe nas palavras e signos realçando os autores, a partir de um corpo vivido, o tremor da escrita científica autoral, e posteriormente, uma escrita-sonora que reproduz sons através da escrita. Realçando a presença dos autores da arte africana em comparação com os autores de escrita científica com recursos a imagens² e vídeos³ – através da memória remontamos à utopia sonora. Através dos ruídos e interferências harmoniza-se a inter-invenção do *Ouvir o Outro*⁴.

1 Djala é madeira sagrada na visão do povo Mandinga. Normalmente é usada para construir instrumentos, nomeadamente balafons e djembés.	gravações e edições (caseiras) dos temas musicais gravados e da entrevista ao tio Mbaye.
2 As imagens utilizadas são registos da estadia por vários locais da Gâmbia e um apontamento no sul do Senegal.	4 No primeiro tópico enumerado do texto, encontramos a explicação complexa e profunda do processo de Ouvir o Outro.
3 Podemos encontrar na Audiografia os links relacionados com as	5 Referente às universidades e aos saberes nela produzidos.

Sem aparência metodológica, podemos reconhecer a consistência de um pensamento dependente da memória – uma constante aprendizagem.

Trabalhar no *entre* (academia⁵ e vadiagem⁶; música ocidental⁷ e música africana⁸; escrita científica⁹ e escrita sonora¹⁰), uma reflexão crítica, no acesso a pensadores e críticos da atualidade, num respetivo plano equivalente dos *griotos*/bibliotecas ativas¹¹ do Sul, evidenciando e refletindo a relação entre elas sobre o som livre e de que forma se apresentaria como uma nova nave diplomática.

O presente artigo tem como escopo principal compreender a alteridade musical no pensamento pós-colonial: Partindo da perspetiva de uma reestruturação das relações culturais, tanto no âmbito do colonizador como do colonizado - através do diálogo com o *Outro*. Desta forma, este texto pautou-se da minha condição singular e experiência de músico aberto na experiência de terreno, no contacto com muitas realidades distintas, num exercício de (des)obediência e de (des)aprendizagem das nossas matrizes.

A primeira parte está centrada no processo íngreme de *Ouvir o Outro* – um espaço onde a alteridade

6 Uma forma reflexiva dos saberes e sabores com os outros, fora da academia, que na atualidade ganham forma informal e subjetiva.	9 Texto produzido com sustentação bibliográfica de autores.
7 A música ocidental centra-se na notação musical, da contínua e resiliente persistência de organizar sons já pré-definidos, seguido de interpretação (única) da mesma.	10 Tentativa de produzir interiormente no leitor uma aproximação à utopia sonora.
8 Na esfera vasta da música africana, concentro-me na cultura Mandinga e Mballax.	11 As bibliotecas ativas são o correspondente ao griot, ou seja, o portador da história do conhecimento, aquele que através da expressão oral partilha e constrói saberes.

musical e o reconhecimento social sonoro-sociocultural preenchem/ ultrapassam barreiras através de um exercício de escuta de intersubjetividade com o *Outro em Si*.

Numa segunda parte, o desenlace de uma viagem adensada de sons sentidos, de *desgramatização* e uma ecologia de saberes e sabores que nos guia através de uma exposição de imagens e palavras a um devir comum.

1. Alteridade Vibrante

Para falar dos outros, deambulo com a alteridade, junto do conceito de Levinas¹², no compromisso com o *Outro*. Uma clarividência, de um filtro de percepções adensado de um conjunto de vivências e perspetivas, por vezes ocultas e não audíveis, na sensação do abismo que o ruído representa (ou a falta dele), no limite e na pulsão perpétua de constante alternância de forças. Uma ética em que o princípio da moralidade fosse o outro, uma continuidade pelo terreno fértil, onde as cadências se traduzam em criativas relações de questionamento de caráter moral, de proximidade e responsabilidade, portanto, a consciência do *Outro*. Não se trata delimitar a termos de reciprocidade gratuita ou regras contratuais, passa antes pela sensibilidade, pela *escuta* antes da razão, tendo a premissa de um comportamento agonístico na construção e compreensão do desconhecido e indeterminado.

Se o próximo se torna distante e o *Outro* que sou *Eu*, como transponho a alteridade para a esfera acústica?

Não seria oportuno trazer as origens do som como foco, caso contrário teríamos alguma dificuldade em prosseguir no pensamento. Façamos um exercício mais direcionado em reconhecer memória ao *som-sentido*. Isto é, uma viagem espaço-tempo de uma máquina heterotópica; umas lentes sóbrias do que se alapa ao nosso corpo, e do que de fusco sentido atravessa culturas e nos habita em sociedade. Heterotopias¹³ que nos permitam divagar pelo que foi a representação sonora

como meio diplomático em sonoridades ouvidas e não ouvidas, de forma a potencializar a sua contribuição para a atualidade e mais impulso ainda para projetar o lugar utópico da força sonora.

A estrutura e organização do conhecimento sobre demandas geopolíticas e de forças advindas do Norte, define uma hierarquia heterogénea na esfera social, económica e cultural.

O isolamento do conhecimento e capacidades produzidas nas universidades artísticas, estão sujeitas a mercados e a mercadores neoliberais, que por sua vez reforçam a discrepância entre o Norte e o Sul assim como entre a escrita e oralidade (por eles carimbado). Aquela sobrevivente música - de fora, esquecida, nova, diferente, fora-de-si - que hoje requeremos para o meio de nós e que se mostra incontornável para um novo e possível diálogo.

Fazemos com práticas e teorias pós-coloniais, músicas, polifonias e antifonias por todo o mundo, um instrumento de análise de relações hegemónicas da colonialidade, assinalando a ecologia do conhecimento como uma estratégia de resistência - a sistemas de conformação da tendência hierarquizante da diferença.

O diálogo intercultural e musical pleiteia que estejamos preparados para deixar que ele mesmo nos conduza, desafie as nossas sombras e nos faça olhar para nós próprios e para o *Outro* com novos ouvidos. Um ouvido deslocado da mono-escrita, do mono-corde ou da mono-história, uma nova perspetiva - um estímulo dos nossos sons, dos *outros* sons - os que implicam e oferecem resistência à definição, à (de)limitação, do *Outro* pelo mesmo.

Presenteando no texto a esfera sonora que lima arestas com as premissas referidas, temos o cunho do ocidente pelas gramáticas enraizadas. Posto isto, abraçar as mesmas para o processo de desterritorialização e seguir o anti-pensamento esbranquiçado, engloba a consciência complexa na passagem para um outro desejável sob dependências subjetivas - a memória transpõe sentimentos que não são imparciais, mas que, no entanto, sem base contextual recaí sob o montó colonial. Ou seja, para poder falar de um momento comum através de um sentimento passado, requer a multiplicação da alteridade,

13 Segundo Foucault, as heterotopias são um pensamento da geografia humana de espaços e lugares que funcionam de forma não hegemónica; uma esfera de alteridades que são ou podem ser

formas físicas ou mentais, dando o exemplo do espelho.

pois quando falo de um fio da meada, quero referir o entre o que habita e o passado que não quero negar, não me designo ao que me move, mas a um devir comum.

Uma mixórdia musical abundosa de alteridade, capaz de oferecer possibilidades a alternativas criadoras do mundo na música e de novos mundos de músicas, que se ouçam ao espelho e sintam as inaudíveis e as marcadas a ferro quente.

Para que serve uma sonoridade? E um corpo ressoante? E uma música diplomata?

Vivemos da experiência da possibilidade de comunicar, encontrando na arte um lugar que se distancie da política (assim que possível), dê espaço à criação artística, aos signos e aos significados e que atirem linguagens que nos consigam dar ferramentas para trabalhar o *entre* e do que dali sai.

A oportunidade de (re)direcionar e (re)montar as camadas sonoras existentes para um entrelaçamento híbrido, reside na possibilidade de os músicos tocarem juntos.

2. Implica(Re)conhecimento¹⁴

Somos cúmplices do tempo de rigor e de cobrança do reconhecimento dos meios académicos e dos corpos vividos que transportam experiências das suas raízes para um espaço de diálogo com o *Outro*. A sociedade ocidental como bem conhecemos, tem vindo a zelar pelo *eu* e pelo que de subjetivo nos propomos. Olhando para a relação de mestre/discípulo, que persiste e resiste no seio da educação académica, reconhecemos a necessidade de uma desobediência dos conteúdos envolvidos nas práticas e nas teorias. De um escavar do conhecimento, uma arqueologia profunda da matéria que os interceta e de interferências que sejam detetadas na comunicação, ou falta dela, surja a oportunidade de diálogo intersubjetivo de saberes.

Ao apresentar um som, apresenta-se uma memória, uma respiração comum retratada em movimentos

14 A abordagem ao termo *Reconhecimento* traz para o texto a teoria de Axel Honneth da *Teoria do Reconhecimento* - A gramática moral dos conflitos sociais.

15 Em Agamben e Eco encontramos o *Aberto* e aqui tomado como chave pela sua potencialidade e incompletude.

16 Com um pé dentro e outro fora da política, reforçar a necessidade de medidas como a *Patcha Mama* no Perú, para um cuidado mais próximo da Natureza.

e formas de expressão carregada de significados. Degustamos o seu final, deixando no esquecimento ou não, o que implicou para resultar naquela sonoridade.

Queremos realmente perceber os sons que nos rodeiam ou deixamos que o botão sensorial decida? O que dizem os nossos botões? Temos a opção de virar o disco?

A porosidade da *obra aberta*¹⁵ é de uma realidade e extrema complexidade que não me atreveria a prolongar com palavras ou com gestos sonoros o que significa. A sua qualidade parte dessa condição, da sua presença que fala por si. Não se propõe um altar para a música, tão pouco um bunker para ser beatificada, mas sim, reconhecer na sua força uma importância capital ainda em estado intermitente.

A terra mãe¹⁶ retrata factos da *colonização* que, todavia, seguem em estado suspenso e conseqüentemente dificultam na viragem definitiva para uma nova página. Um novo ciclo a ser permitido pelos que querem a escrita, mas também pelos que reclamam pela oralidade e pelo equilíbrio que as emergências climáticas nos alertam. É precisamente neste ponto em que ambas qualidades devem ser reconhecidas e tratadas no meio socio-cultural.

Descortinar o que atualmente é o *CO2 Musical*¹⁷ no mundo, envolveria a questão ética da alteridade em torno do reconhecimento sociocultural. O artista¹⁸ da atualidade teria aqui um lugar de máscara orelhuda, em que o topo do iceberg teria de base um refinamento do que seria o som-livre.

Como falar com pessoas que não querem ouvir? A pessoa que não se assemelha a ti és tu mesmo?

As regras linguísticas e teorias da linguagem não podem ser a normativa da interação social. Segundo Axel, os estudos defendem que as manifestações em minorias, acontecem pela experiência da intuição do conceito de justiça que tem vindo a ser violado. O testemunho normativo de noções como a justiça, é sempre constituída por especulações de respeito pela própria dignidade, honra e integridade.

Se generalizarmos estes resultados, de fundamentações dos contextos de pesquisa particular, chegamos à conclusão de que as proposições normativas de todas as ações de comunicação, visam a aquisição do

17 O CO2 Musical representa a deterioração da ética sonora e da fruição da arte no meio industrial e global. Podemos encontrar em Adorno a crítica da indústria cultural e da sociedade.

18 O artista aqui referenciado, não é só aquele de boas práticas musicais e sonoras, mas também o que o precede e com ele caminha como humano num meio cultural.

reconhecimento social intrínsecas aos parâmetros de especulação recíproca, que se destinam a reconhecer as pessoas morais e as suas conquistas sociais.

Honneth fala-nos que as relações são reconhecidas: refere-se a relacionamentos primários, na medida em que eles no modelo de amizades (relacionamentos pais-filhos, bem como relacionamentos eróticos entre amantes) são constituídos pelo forte apego emocional entre um pequeno número de pessoas. A primeira etapa dos reconhecimentos recíprocos é o *amor*, porque nele os sujeitos se confirmam mutuamente com relação à natureza concreta das suas necessidades.

O reconhecimento do *direitos* é uma autoridade num meio comunitário e social. Uma autonomia pessoal dos sujeitos livres que (supostamente) são protegidos pela lei e são moralmente responsabilizados pelas suas/nossas ações. Portanto, o respeito é uma condição pelos outros como pessoas e não como objetos.

O que é necessário para o outro ser respeitado?

Cada pessoa merece respeito porque cada um possui qualidades únicas. Somos pessoas livres capazes de exercer a nossa própria liberdade, no entanto, quando falamos sobre respeito moral (em contexto como o mero respeito), a observação de Honneth não é clara se o respeito é devido às pessoas enquanto pessoas, ou a cada um de seus traços e habilidades particulares. A esfera dos direitos amadurece e desenvolve-se por meio da meditação comunicativa (Habermas), assim como a estrutura tripartida dos direitos individuais: Direitos Civis (garantir a liberdade); Direitos Políticos (garantir a participação); e Direitos Sociais (garantir a (mínima) base saudável dos indivíduos.

A negação do reconhecimento social coagia ao desrespeito, ou seja, a experiência de ser desrespeitado traz consigo o perigo de uma lesão que pode levar a ponto de colapso. É também parte integrante deste processo o reconhecimento da *solidariedade* - uma relação de intersubjetividade, onde as pessoas criem empatias de vários modos de vida porque, entre si, se estimam simetricamente.

Esta conjuntura converge na tese de que esforços multifacetados de uma luta pelo reconhecimento, permite

à *teoria crítica* justificar as suas reivindicações normativas. As experiências morais vividas pelos sujeitos, emergem reivindicações identitárias que foram desrespeitadas e constituem um recurso pré-teórico que apresenta a crítica das relações sociais de comunicação, logo, não é inteiramente sem fundamento na realidade social.

Temos direitos sonoros? Existem critérios comuns? Quais os seus fundamentos?

3. Implica *Ouvir o Outro*

Parto da minha condição de corpo vivido, uma tentativa ensaística de uma sincera contribuição da ética da alteridade para inter-relações culturais e musicais de carácter híbrido¹⁹ Um diálogo que se inicia antes de que qualquer palavra seja proferida ou escrita, dando espaço para o manifesto do *Outro* - do olhar, do cheiro, da respiração, da pele vibrante. Para isso, intensificamos o *Ouvir o Outro*, de forma a enaltecer a alteridade e o reconhecimento da diversidade sonora e dar recurso de uma instância diplomata anti-colonial²⁰ - identificando algumas linguagens culturais e musicais, para promoção de um devir comum. A cumplicidade com os outros músicos, do mundo, trespassa distâncias e aproximações subjetivas e culturais com silêncios gritantes, comportando junto delas um estado da *escuta* dificultado pelas gramáticas e interferências impostas pelo *Norte*²¹, aqui tomadas como reflexão crítica.

Inserido no Doutorado em Educação Artística, esta proposta afere à utopia da academia e da vadiagem influenciada pelo pensamento ocidental, e por isso mesmo, a emergência de uma *desaprendizagem* musical, da zona de (des)conforto - um processo de romper barreiras, de desafiadoras reflexões e discussões sobre possibilidades de alternativas.

Ouvir o Outro é um ensaio perante a complexidade epistemológica de um deslocamento musical, que por outras palavras, é uma tentativa de aprofundar terreno

¹⁹ O Norte e o Sul neste texto não estão literalmente relacionados com posições geográficas, mas sim com diferenças aguçadas de ordem neoliberal.

na etimologia da palavra música, como um silêncio ou uma pequena atenção interior.

Posso ter consciência do *Outro* com a mesma intensidade que tenho de mim? Porque tenho de constituir o significado do *Ouvir o Outro*? Somos responsáveis por uma ecologia onde a esfera sonora é tratada, refinada e harmonizada como um novo processo de reconhecimento intercultural descolonizador das qualidades aferidas às músicas existentes no mundo? Como é que o *Outro* se constituiu através das músicas pelo mundo?

3.1. Escuta

A escuta pode tomar diversas formas, e neste contexto pautamos um processo de transição da escrita para uma utopia sonora. Atravessado no *Ouvir o Outro*, a escuta necessita de uma *desgramatização* - um reconhecimento da fissura entre a força da escrita e da força oral - mergulhando numa oportunidade de prolongar a mono-escrita. A etnomusicologia de uma forma genérica, está associada ao estudo dos diversos sistemas musicais no mundo, no entanto, este exercício que proponho de seguida, não requer um estudo profundo do fundamento que levou a estruturar um pensamento. Destronar a mono-escrita como a notação musical pode ser caminho para reequilibrar um mundo carregado de linguagens e expressões musicais, de forma a proporcionar espaço para os submissos e dependentes de políticas e regras universais. Não se trata de renegar um tipo de forma de expressão ou linguagem musical em específico, trata sim, de dar oportunidade de harmonizar através de movimentos como *Black Live Matters* a necessidade de tratamento e refinamento das patologias sociais emergentes na atualidade e que comportam em si uma esfera sonora a necessitar de *escuta*.

Nesta leitura da escrita-sonora, proponho ao leitor uma certa dinamização rítmica, ou seja, ao ler uma palavra **repetidamente** e de forma **contínua**, é audível

²² O Konnakol é uma técnica milenar que usa sílabas para reproduzir a percussão dos tambores indianos.

²³ A forma de anti-extratativismo dialoga com a elaboração do Imperio dos Sentidos de Boaventura de Sousa Santos.

um signo de uma cultura, através de uma pulsação que remete ao samba de enredo do Rio de Janeiro no Brasil.

Exemplo: TÁKATXIKÁ (4x)

Podemos também ver no exemplo do Konnakol²² (ainda mais complexo), uma associação feita à linguagem musical indiana – para aqueles que de alguma forma convivem ou tiverem contacto, olham nesta escrita um som sentido interiormente que projeta a sonoridade das tablas do sul da Índia. (**continuamente** e de forma **repetida**; o (–) exige uma pequena respiração)

Exemplo: TA-TAKITÉ (3x)

Num pensamento ensaístico da escrita-sonora, partimos em barcos diferentes com uma só âncora em direção a um caminho de alteridade, onde num texto de imagens se ouçam as palavras e se sintam cheiros comuns. Portanto, à medida que prosseguimos no pensamento do ensaio da escrita-sonora, reforçamos o devir do anti-*extrativismo*²³ dos sentidos.

Viagemetofonia²⁴

Quando descobrimos que há várias culturas em vez de apenas uma, consequente, quando reconhecemos o fim de uma espécie de monopólio cultural, seja ele ilusório ou real, somos ameaçados de destruição pela nossa própria descoberta. Depois do significado e do objetivo desaparecerem, torna-se possível vaguear pelas civilizações como se fossem vestígios e ruínas. Toda a humanidade se torna uma espécie de museu imaginário: onde devemos ir este fim-de-semana – visitar as ruínas Angkor ou passear no Tivoli de Copenhaga? (Ricoeur, 1965, p.278)

Por outras palavras, imagens²⁵ e sons audíveis e não-audíveis, uma história verídica da capacidade da música de gerar relações intersubjetivas além-fronteiras, sons, métodos ou teorias. (Talvez demasiado (im)peçoal).

²⁴ Viagem + Meta + Fonia – Viagemetofonia é concentrado na experiência de viajar para um outro lugar que visa partilhar e criar novos modos de ouvir e criar sons.

²⁵ As imagens apresentadas foram recolhidas e selecionadas do meu telemóvel de percursos e jornadas musicais experienciadas e vividas, de forma a dar força ao contexto através da referência visual.

Do impulso pela partilha sonora surge a oportunidade de partilhar num outro lugar uma forma de diplomacia sono-cultural.

Partindo do espaço europeu, uma nova conexão surge da empatia sonora prolongada da hibridação socio-cultural com o desconhecido – a esfera utópica audível e inteligível não concretizada pelas teorias musicais absorvidas até então, dão força à criatividade e à possibilidade de dialogar.

Começa a existir interiormente um distanciamento dos objetivos musicais trazidos para a viagem²⁶. A aproximação à forma de estar, remonta ao progenitor meio rural que provenho, portanto, existe um reconhecimento - uma memória do que especial tinham os cheiros, os sabores e os sons quando criança,

e desse estado, deixar levar pela curiosidade existente entre nós crianças na Gâmbia e a alegria de estar próximo. A interação dos corpos humanos em sociedade permite que a música ganhe significação e tome uma função autónoma pela criatividade e dependente da liberdade que lhe é concedida no ramo da educação



musical. Portanto, a musicalidade humana na construção de um balafon faz parte da minha música, assim como, o ambiente social e cultural onde caminho e me transformo.

O fenómeno - Balafon²⁷ - instrumento musical, máquina do tempo - deu asas até outro continente, o meu *Outro*.

Em contacto com parte cultural Mandinga na Gâmbia, iniciei as aulas com um *griot* que apenas falava Fula (dialeto africano), o que despertou na nossa comunicação um estado, que através do nosso refúgio (balafon) conseguíamos interagir.

Como sabemos, a Gâmbia é uma ex-colónia britânica, portanto, a sua primeira língua é o inglês e a materna o Wolof.

Das poucas referências do modo como se aprendia balafon e outros instrumentos como Doundoun, Tama, Djambé, Kora em África, através da oralidade, da

observação e repetição - eram esses os recursos que me estavam a despertar de uma forma que ainda não tinha sido espoletado.

A minha formação académica não proporcionou os recursos necessários para conseguir dialogar com outras culturas. As ferramentas adquiridas não me permitiam compreender a informação que me estava a ser bombardeada. O tempo não era aquele tempo que eu ouvia e contava o que apenas pode ser sentido com balanço. Curiosamente, mais tarde vim a constatar a famosa deixa de Mahler em relação à escrita da notação musical - *tudo está escrito numa partitura, menos o essencial*.

Portanto, a respiração que se vive no mundo rítmico está limitado quando este é atirado para uma partitura

- apenas tocando. A aproximação a outras culturas sonoras, adensa a diversidade e alarga o plano de reconhecimento, tendo em vista o abismo da apropriação cultural. O tocar um instrumento como o balafon aprendendo ritmos tradicionais, não delimita a forma de tocar um estilo específico, mas alarga o vocabulário da linguagem musical. Seria utópico pensar que a convivência com a

música contemporânea ocidental não teria influência no meu manifesto artístico. Portanto, é importante abraçar as diferentes dinâmicas que nos rodeiam e transformá-las em novas formas para redimensionar a música como meio construtivo e habitável na sociedade - emancipando um espaço de partilha e de ecologia de saberes sonoros para/ com ideias comuns.

Existia um laboratório sonoro que tratava de desenvolver um projeto para expandir a harmonia do balafon ao território dodecafónico.

A forma como eram construídos os balafons e toda a ciência envolvida no dia-a-dia era complexa, contrastava com as máquinas programadas e fazedoras de alguns instrumentos que tocava na Europa - principalmente a Marimba e do Xilofone, pois as ferramentas usadas eram multifuncionais.

26 O afastamento de aprender mais ritmos e músicas por si só, tocadas no balafon.

27 Da família dos Idiofones, o Balafon é um instrumento de percussão comum na África Subsaariana. No contexto deste artigo e da viagemetofonia, este instrumento prolonga-se como uma ponte, um lugar de interculturalidade, uma abertura das epistemologias musicais.

A aproximação entre madeiras fazia-se tão rápido quanto as suas afinações as distanciavam. A afinação na atualidade contemporânea requer um ponto de referência - a afinação ocidental. Instrumentos como os idiofones estão afinados a 442 Hertz e apesar de ser possível a sua regulação, esta frequência tornou-se universal. Os reflexos da globalização da afinação de instrumentos

O meu ouvir apreendido às epistemologias musicais das academias reconhecia um som diferente – denominado por muitos cientistas como *desafinado*. Esse conceito deixou de fazer sentido e de ser sentido à medida que ia convivendo mais tempo com sonoridades de instrumentos tradicionais que não procuravam seguir uma regra universal.



desta envergadura, arrastaram a afinação de muitos instrumentos tradicionais africanos para o mesmo lugar, uma vez que seria uma vantagem para os comercializar, e também conseguirem tocar juntamente com outros instrumentos da mesma linhagem, como por exemplo o piano. A estrutura da notação musical organiza os sons dentro de técnicas e regras, no entanto, é na sua desobediência que se refletem atos espontâneos (ou não) pois os sentimentos podem conduzir ou simplesmente se manifestarem de outras formas.

Quanto mais me envolvia e interagia com o que me rodeava, mais proximidade ganhava à música Mballax. Esta música é diferente do estilo Mandiga que tinha aprendido até então, ou seja, podíamos comunicar sem instrumentos apenas cantando. Frequentemente surgiam momentos de conversação rapidamente estendiam-se para outras formas de expressão como as danças. As afinações dos balafons teriam novamente diferenças, no caso da música Mballax, a obrigatoriedade de ter a mesma afinação dos teclados elétricos.

28 Músico e companheiro de viagem, emigrado na Holanda, neto de Momodou Makie.

A constante presença dos Mbaye ganha expressão em mim (a família que me *adotou*), pela história das suas raízes e pela tentativa de proximidade à sua essência (valores) conhecendo os membros pioneiros da família - os presentes e os não-visíveis. A integração na família é empurrada para o *batismo muçulmano* - que de alguma forma eu era visto como a reencarnação de Momodou Makie, o avô pioneiro na vertente artística da família Mbaye. A responsabilidade pela história colonial do meu país, pressionava em mim um tipo de discurso anti-colonial e tentando não ser apenas mais um turista, permiti a tentativa de colonização pela faceta religiosa, criando um *Outro Eu*. A divisão do Senegal e da Gâmbia fez com que a família Mbaye se dividisse entre estes dois países - parte percussiva no Senegal e parte dos cantores na Gâmbia. Em conjunto com o Ebou Gaye Mada²⁸, decidimos voltar a reunir a família artística afastada desde então, e fazer um vídeo (promocional de caráter familiar), de forma a projetar o que antes se tinha perdido (simbolicamente) e onde tinha também a oportunidade de dar o meu pequeno contributo musical - *ecologia musical e de saberes*. A *minha realidade* começava a transformar-se, e hoje, ainda tenho alguma dificuldade em explicar o que houve da partilha e o que ressoou em mim no momento.

Arranca assim um novo processo, tocar o Balafon Cromático a quatro baquetas.

Para tocar balafon na música Mballax era necessário estender o plano harmónico ao cromatismo. O balafon Mandinga é um instrumento diatónico (teclas brancas do piano) tocado com duas baquetas, enquanto a música Mballax requeria uma textura mais densa a cada toque (daí a necessidade de usar as quatro baquetas). Os teclados eletrónicos na qualidade de *“marimba”* eram usados nos grupos da música Mballax para substituir os balafons mandingas.

As aulas continham uma densidade e complexidade de teor significativo, pelo facto de a linguagem musical a aprender conter informação que resultava da fusão dos ritmos do Sabar com harmonia tocada pelos teclados eletrónicos. O novo mentor e amigo, fazia literalmente a sua arte de olhos vendados, e para exemplificar tocava o acompanhamento rítmico com a mão direita no Sabar e no teclado a linha do baixo com a mão esquerda. De

seguida, invertia as mãos - o ritmo do baixo era tocado com mão esquerda no Sabar e a mão direita tocava no teclado o acompanhamento rítmico seguindo a linha harmónica. Seria impreterível ser conhecedor (minimamente) dos ritmos e da harmonia, para estender o que se fazia com dez dedos em cinco oitavas (teclados eletrónicos), passar a ser representado por quatro baquetas e em três oitavas (balafon cromático).

Por vezes, os ensaios eram limitados pela escassa gasolina que ainda restava no gerador - que produzia eletricidade para os teclados, colunas e microfones. O mesmo acontecia em concertos (bares, jam's, na rua, na televisão) e dava conta das diferenças sociais com cheirinho capitalista e a influência esbranquiçada - presente nas redes sociais e na forma de celebridades *ocas*.

Esta viagem metafonia, é um marco subjetivo que se estendeu a muitos dos envolvidos: todos os visíveis (imagens e vídeos) e os invisíveis (os artesãos do mercado. Com estes tinha largas e profundas conversas dos seus inúmeros saberes, dos cheiros característicos, dos sabores e de toda a camada sonora que não tem espaço em gravações).

Para que servem as experiências subjetivas sonoras com alcance e abertura do/com outro? Que sonoridade me habita? Será a música o veículo diplomático? Temos a necessidade de construir uma nova forma de comunicação?

Estas são algumas das questões que predominam no fio que interlaça o que me habita - a acoplação de sons do mundo compostos de alteridade.

A nível musical, foram gravados temas tradicionais com balafon cromático e outros criados ou arrançados por direitos autorais, estendendo-se no meu regresso à Europa que foi crescendo e ganhando algumas formas, entre elas, a gravação de um CD juntamente com Marco Santos e Ebou Gaye Mada, em Serpa na Musibéria - Portugal.

Termino esta viagem como um reflexo da alteridade musical e da necessidade de um deslocamento para conseguir dialogar com o Outro, pois as gramáticas normativas da academia não conseguiram (nem de perto) proporcionar um maior e profundo relacionamento diplomático descolonizador. Revejo no poder sonoro, a necessidade de o constituir livre para quebrar barreiras e estruturas colonizadoras que não vão além do seu centro.

Não procurando soluções, deixo o registo de uma alternativa às possibilidades de alternativas de *Ouvir o Outro*: uma nova expressão que dá conta da emergência no tratamento sonoro e na relação com o *Outro*; uma reflexão crítica do que potência da vadiagem (como esta viagem) dentro da academia; e no *entre* (vadiagem e academia) criar um movimento em aberto e em constante transição capaz de responder à rigidez concetual e à hegemonia predominante.

(Em forma de conclusão)



PRÊ PT PÊ PT TÁKÁTÁ Cadenza

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2002). *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: CIP.
- Agamben, G. (2015). *O Aberto*. Lisboa: Edições 70.
- Bhabha, H. k. (1998). *O local da Cultura*. BeloHorizonte: UFMG.
- Eco, U. (2009). *A obra aberta*. Lisboa: Difel
- Feyerabend, P. (1977). *Contra o Método*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições.
- Honneth, A. (2003). *Luta pelo Reconhecimento - A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: 34 Ltda.
- Santos, B. d. (2019). *A experiência profunda dos sentidos. Em B. d. Santos, O fim do império cognitivo - A afirmação das epistemologias do Sul* (pp. 237-262). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Audiografia:

Entrevista

- https://www.youtube.com/watch?v=h6U0-IBQ7xM&feature=youtu.be&ab_channel=RodrigoCordeiro
- https://www.youtube.com/watch?v=2axzd8WDFlk&feature=youtu.be&ab_channel=RodrigoCordeiro
- https://www.youtube.com/watch?v=xazSjhjWHeM&feature=youtu.be&ab_channel=RodrigoCordeiro

Chambu Ensemble e Família Mbaye

- <https://www.youtube.com/watch?v=D7J8Jr0Sods&feature=youtu.be>
- <https://www.youtube.com/watch?v=I-LZHzptRxA&feature=youtu.be>
- <https://www.youtube.com/watch?v=eIY3JpuECn8&feature=youtu.be>
- https://www.youtube.com/watch?v=lxMLBgA2_sQ&feature=youtu.be
- https://www.youtube.com/watch?v=C_v00SEs1MU&feature=youtu.be
- https://www.youtube.com/watch?v=yZN9PaGJFFo&feature=youtu.be&ab_channel=RodrigoCordeiro
- https://www.youtube.com/watch?v=sfPROv09TeI&feature=youtu.be&ab_channel=RodrigoCordeiro

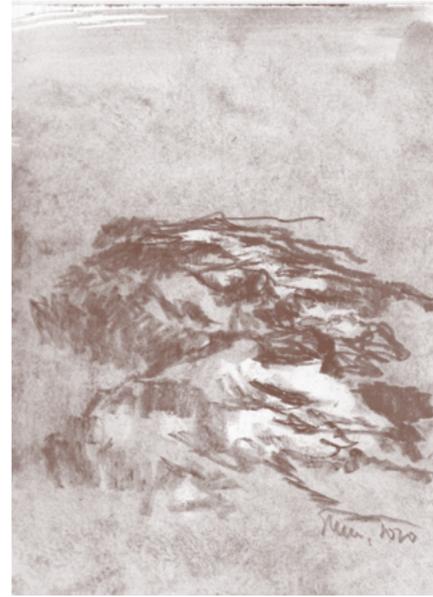
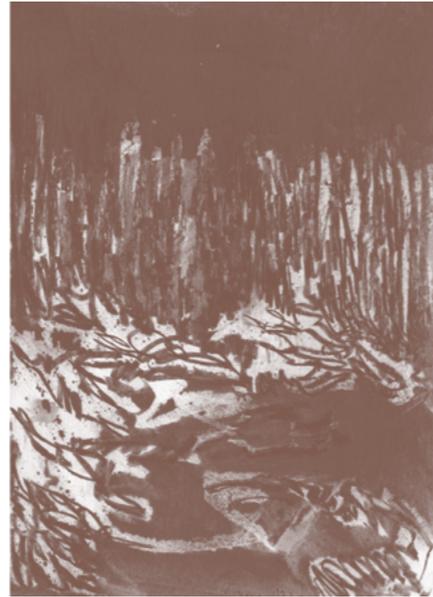
Marco Santos, Ebou Gaye Mada e Rodrigo Cordeiro (Concerto)

- https://www.youtube.com/watch?v=0cwVcON_hSM&feature=youtu.be&ab_channel=RodrigoCordeiro

DEAMBULAÇÕES GRÁFICAS

Sílvia Simões





S/TÍTULO

Tiago Pinho



1. O trilho da água – Planalto Norte – Ilha de Santo Antão. Quando os gestos Humanos se centram à volta de uma viagem que permite terminar com a sede



2. O percurso primitivo é partilhado. Há aridez, pó, calor, suor, sede, cansaço... caminha-se partilhando com o outro o mesmo objetivo, a mesma necessidade.



3. As raízes que procuram, as raízes que seguram, as raízes que alimentam. Invocam a força da permanência, de um estabelecer-se num território que implica uma dureza, uma resistência ativa e vigente.

(DES)COLONIZAR A ARTE DA PERFORMANCE

Titos Pelembe

“Nos negócios, esportes e sexo, “ser performer” é fazer algo até um elevado padrão para obter sucesso e destaque. Nas artes, “para performar” é fazer um show, uma peça, uma dança, um concerto. Dentro da vida cotidiana, “ser performer” é se exhibir, ir a extremos, para sublinhar uma ação para quem está assistindo. No século XXI, as pessoas como nunca viveram por meio de atuações. “a performance” também pode ser entendida no horizonte destes âmbitos: ser, fazer, exibindo fazendo e explicar fazendo”
Richard Schechner ([2002] 2013:28)¹.



Fig. 1. Nuno Silas (2020). Art Studio, Iwalewaha Museum Germany.

1 Tradução livre: In business, sports, and sex, “to perform” is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, “to perform” is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life,

“to perform” is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance. “To perform” can also be understood

O presente ensaio visa propor um olhar afrocêntrico em torno da arte da *performance* implicada no contexto criativo da cidade de Maputo, tendo em consideração a transversalidade dos diferentes âmbitos performativos supracitados, cujo os mesmos expandem-se para além do domínio exclusivo das artes. Em concordância com a hipótese de que “(..) os estudos da performance são tão abrangentes e aberto a novas possibilidades, ninguém pode realmente compreender sua totalidade (...)”²
Schechner ([2002] 2013:1).

Portanto, é sobre este desejo de alinhar novas possibilidades discursivas que emergem as entrelinhas em volta da *performance* no seio artístico da cidade de Maputo e não necessariamente em Moçambique para não incorrer nas generalizações de certas práticas em outras realidades do país completamente desconhecidas. Na capital moçambicana a *performance* artística continua sendo encarada de forma bastante tímida, consequentemente periférica na programação e produção autoral dos maputenses. Apesar dela estar a conhecer um momento feliz e sólido a partir da prática das artes performativas, especificamente da dança contemporânea mas mesmo assim, ela tende a permanecer enclausurada no contexto das artes visuais. Não obstante, pelo mundo fora, particularmente no espaço euro-americano o uso das ações corporais como acto artístico começou a ganhar visibilidade

in relation to: being, doing, showing doing, explaining “showing doing”
Richard Schechner ([2002] 2013:28).

2 Tradução livre: “Because performance studies are so broad-ranging and open to new possibilities, no one can actually grasp its totality or press all its vastness and variety into a single book” Schechner ([2002] 2013:1).

durante a viragem artística ocorrida ao longo do século XX. A arte da *performance* “(...) emerge como um gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta” Jorge Glusberg (2009:12). Atualmente ela tem sido uma prática cada vez mais recorrente à escala global, embora continue sendo muito pouco entendida pelas massas.

Um conjunto de referências teóricas domina a literatura contemporânea em torno dos estudos sobre a *performance*, nomeadamente: Roselee Goldberg ([1979] 2012), Jorge Glusberg (2019), Ana Pais (org.) (2017), Erika Fischer-Lichte ([2004] 2019), apenas para nomear algumas. Portanto, segundo as contribuições destes autores interessa-se apenas avançar no estabelecimento de um ponto de partida dialogante, comum entre a prática performativa em desenvolvimento na cena artística maputense e os antecedentes pré-históricos do gênero artístico performativo aludidos pelo curador e investigador argentino Jorge Glusberg (1932 - 2012).

De acordo com Glusberg a origem da ideia do uso corporal na *performance* como sujeito e força matriz do ritual, remonta aos tempos antigos (2009:11). Este autor reforça a sua visão salientando que:

Já na tradição judaico-cristã o pecado original, que ocasionou a expulsão de Adão e Eva, era simbolizada pela nudez dos corpos dessas duas primeiras criaturas. Sem irmos tão longe na história e sem esquecermos tampouco das influências a partir do *Kabuki*³ e do nô japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdade pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais (...) (2009:12).

Portanto, com base nos factos supracitados aumento que as tradições orais africanas e moçambicanas em particular não fogem à regra, por exemplo encontramos o uso do corpo humano em múltiplos rituais e costumes tradicionais, entre cantos, danças, cerimônias e festividades tais como: Mapiko, xigubo, Nhau, ritos de iniciação. Neste âmbito encontra-se o ponto comum do uso do corpo em diferentes sociedades enquanto uma premissa pré-histórica do gênero performativo.

3 O Kabuki representa a arte popular dos últimos IV séculos, quebrando de vez com o requinte aristocrático de então. Em vez da moral silenciosa do zen, o kabuki foi o inverso de tudo que já se fez em termos de arte no Japão da época. (Francisco Handa, 2013).

As pesquisas do célebre professor e investigador dos estudos performativos Richard Schechner ([2002] 2013:52-326) e da autora do livro “*The Performance Arts in Africa*” Frances Harding (2002), ambos partilham o mesmo princípio acima supracitado. Nas palavras da Harding “a performance é a forma preferida de iteração, explicação e reforço da ordem social em uma sociedade basicamente oral (...)” (2002: 7-8)⁴, adiciono que mesmo nas sociedades não centradas na oralidade a performance sempre assume-se na dianteira nas relações de comunicação e interação humana.

Assim sendo é neste princípio nomeador da performance como resultante das tradições mais antigas, cuja ação humana está implicada por intermédio do corpo que pretende-se centrar a desconstrução do mito comumente difundido por alguns dos autores ocidentais. Segundo os mesmos nas suas abordagens imediatas tendem categoricamente capturar a origem da arte da *performance* para as malhas exclusivas das experiências artísticas implementadas pelos movimentos de vanguarda europeia como no caso do futurismo na Itália, França, e Rússia, com o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus na Alemanha e mais tarde nos Estados Unidos através da Black Mountain College. Os “futuristas e dadaístas utilizaram a *performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” Jorge Glusberg (2009:12).

Em analogia das acções acima mencionadas à luz do pensamento afrocêntrico teorizado pelo filósofo e historiador Molefi Kete Asante (1980) compreende-se na verdade que não só foram os futuristas, dadaístas, surrealistas entre outras correntes que utilizaram a *performance* como meio de resistência e instrumento de subversão. Partindo do princípio de que a “ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Começamos com a visão de que a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” Asante (1980: 93).

4 Tradução livre: “Performance is the preferred form of iteration, explication, and reinforcement of social order in a primarily oral society,” Harding (2002: 7-8).

Motivo pelo qual são evocados neste preciso momento os relatos e documentários que testemunham o papel desempenhado pelas manifestações da cultura popular africana, onde o corpo é o principal elemento catalisador das mesmas ações. Por exemplo, durante o período de escravidão e opressão colonial no contexto brasileiro, a prática da capoeira transformou-se do seu valor inicial de carácter celebratório, cultural e lúdico em um elemento determinante de auto-defesa e resistência. Vale a pena elucidar que em diversos regiões africanas especificamente na região sul da África Austral durante o século XIX assistiu-se afirmação e apropriação da dança de “*Xigubo*” desfilada pelos guerreiros do Reino Zulu (1817-1897) e do último estado de Gaza (1824-1895), servindo-se dela como elemento de subversão. Isto é, os guerreiros dos dois impérios em momentos distintos da história no decorrer da penetração e ocupação colonial procuraram aprimorar qualidades performativas dos seus corpos através da dança transformada em arte de guerra. Nesta perspectiva encara-se este gesto performativo como “*performance de resistência*” humana. Onde cada gestualidade emitida pelo corpo representa um simbolismo específico, os cânticos evocam a bravura e a força dos ancestrais. Dentre abundantes exemplos é importante destacar o reconhecido exército feminino “*Amazonas*” do Reino de Daomé (1600-1904) que existiu na região da África Ocidental, no território geográfico actualmente conhecido como República de Benin. “*Amazonas*” por sua vez combateram ferozmente a penetração francesa conjungando conhecimentos e técnicas corporais que atravessam os rituais, danças, animações lúdicas em prol da defesa territorial.

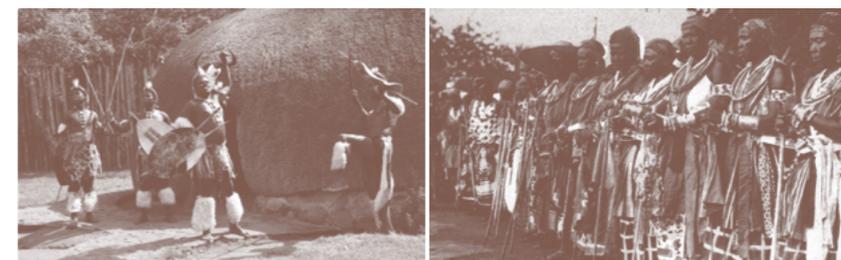


Fig. 2. Guerreiros Zulus dançando Xigubo. Inanda Valley Village, Durban, South. Africa. <https://richedwardsimagery.wordpress.com/tag/zulu-people>

Fig.3. Amazonas do Daomé: o exército de mulheres que inspirou as guerreiras de Pantera Negra. <https://history.uol.com.br/noticias/amazonas-do-daome-o-exercito-de-mulheres-que-inspirou-guerreiras-de-pantera-negra>

Porém, a envolvimento de todas as acções comportam um conjunto de significados, dos quais sustentam os actos performativos implicados, aliás ao falarmos de *performance* na visão do autor que tem vindo a ser referenciado (Jorge Glusberg) significa que “comportamentos que não tem significados não podem ser considerados arte. No terreno artístico tudo deve ter sentido, significação, sob o risco de não constituir um objecto estético” (2009:57). Daí a pertinência de instigar este olhar crítico que visa essencialmente compreender a complexidade da *performance* enquanto arte que materializa-se na última instância por intermédio corporal. A sua natureza está originalmente associada às longínquas tradições humanas muito antes dela ser capturada pelo discurso artístico dos dadaístas, futuristas entre outros movimentos artísticos. A institucionalização e universalização da *performance* enquanto meio de expressão essencialmente artística relegou a humanidade da mesma e lhe dissociou da condição humana de que é intrínseco. Com isto, para dizer que ela inscreveu-se igualmente no discurso da história de arte moderna nos primórdios do século XX sobre alicerces hegemônicos coloniais. Visto que durante algum momento particular da história recente a ordem mundial tinha sido capturada pelo o mundo ocidental em resultado da ávida do poder. Tal como fundamenta o filósofo e historiador Achille Mbembe, que:

O hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade. Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um

‘direito das gentes’. Só ele codificou um rol de costumes, aceites por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo (2014: 27 - 28).

Em concordância com o autor Mbembe compreende-se que nesta ordem de pensamento e dos factos significa que as artes não foram excepção da referida captura e subordinação, daí que justifica-se a frustrada razão, segundo a qual a conceptualização da história de arte ocidental desde o período clássico até então ainda conserva o discurso universalmente dominante. Como prova disso, a maioria esmagadora das referências teóricas contemporâneas que debruçam-se sobre as artes visuais e educação de modo geral, situam-se primordialmente a partir dos interesses e desígnios ocidentais, às vezes mesmo quando assuntos /temáticas alheias. Por isso, algumas referências recorrentes sobre o estudo da arte da performance, como por exemplo as anteriormente mencionadas (Roselee Goldberg, Jorge Glusberg, Ana Pais (org.) e Erika Fischer-Lichte), demarcam sobre o assunto a partir do território ocidental, deixando à margem as restantes formas de conhecimentos artísticos e sociais que não sejam europeus.

Aos olhos de alguns poderá parecer absurdo os fundamentos que sustentam este exercício de desconstrução e compreensão das bases sociais, políticas e económicas que durante muitos anos ditaram a continuidade hegemónica das artes ocidentais universalizadas pelo império colonial. Por um lado, busca-se reivindicar outros epistemes do sul global (Boaventura Santos e Maria Meneses, 2009), que foram sujeitos ao processo de epistemicídio ao longo da modernidade, razão pela qual urge a necessidade de se reencontrar novos modelos de releitura histórica de conhecimentos marginalizados, sobretudo das artes, no caso vertente da performance artística.

O historiador Molefi Kete Asante por seu turno reforça a necessidade de uma descolonização do saber argumentando nos seguintes termos:

“() os africanos vêm atuando à margem da experiência eurocêntrica. Muito do que estudamos sobre a história, a cultura, a literatura, a linguística, a política ou a economia africana foi orquestrado do ponto de vista dos interesses europeus. Quer se trate de economia, quer de história, política, geografia ou arte, os africanos têm sido vistos como periféricos em relação à atividade tida como real”(1980:93).

Os argumentos de Asante reforçam o nosso entendimento em anuência com os objetivos que norteiam a busca de reconfiguração do olhar crítico da arte performativa dentro da realidade africana, por isso averiguando deste modo diferentes possibilidades no campo da história, educação e artes. Analisando o momento histórico, os procedimentos que condicionaram a inscrição da performance enquanto acto artístico na história de arte versus no sul global, onde o seu entendimento atravessa o gesto artístico em si e configura-se como um acto primário de resistência e luta pela sobrevivência humana. Ora vejamos: enquanto que os artistas ligados aos movimentos artísticos vanguardistas ocidentais exploravam a arte performativa com o intuito de romper com a arte tradicional em prol de uma nova ordem artística. Na perspectiva das analogias e suas respectivas discrepâncias que emergem na presente análise, a ideia da emergência da performance enquanto uma nova expressão artística que busca consolidar-se como tal, a partir deste pressuposto desde então passa-se a nomear este acto performativo como: “performance da utopia”.

“performance da utopia” é todo ato performativo que não diz respeito a reivindicação dos valores primários da existência humana, como por exemplo: o direito à vida, liberdade e dignidade etc. Continuando, aponta-se que no ocidente a performance foi instituída como expressão artística, ligada à criação de novas formas de arte. E curiosamente na mesma época (entre o decurso dos séculos XIX e XX), “isolando a parte as duas guerras mundiais” alguns africanos e seus descendentes afro-americanos, latinos e asiáticos usavam de igual maneira a performatividade dos seus corpos para uma causa diferente inerente à sobrevivência, isto é os oprimidos condenados da terra lutavam pela emancipação (Frantz Fanon, 1961). Neste segundo cenário, o corpo é posto em causa ao serviço da autodefesa e dos outros. Significa que determinados corpos estiveram e continuam sujeitos pelo mundo fora ao ambiente de crise e vulnerabilidade existencial. No entanto, o gesto de resistência manifesto através do corpo que vai a luta, que reivindica, que é maltratado e tudo mais alguma coisa, passa-se a denominar: “performance de subversão”.

Fig.4. Um manifestante é atacado por um cachorro da polícia no Alabama, em 1963. B. HUDSON. https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/25/internacional/1408980787_911176.html.



Fig.5. Massacre de Shaper-ville, 21 de março de 1960. (Hector Pieteron, Soweto, 1976). <https://www.geledes.org.br/hoje-na-historia-21-de-marco-de-1960-acontecia-o-massacre-de-shaperville/>

Contudo, enquanto alguns estavam engajados com a “performance da utopia” na criação de novos valores artísticos, uns ocuparam-se na denúncia da opressão e violação sistemática dos seus direitos humanos exercendo a “performance de subversão”. Logo a partida diante destes dois cenários performativos, observa-se diferentes perspectivas inerentes à performatividade e seus contextos específicos. Sendo que as duas formas da ocorrência performativa sugeridas partilham de um elemento comum e extremamente essencial para a sua realização, que é o valor que o corpo desempenha. Pois então, “os valores podem ser usados para proteger e libertar ou para controlar e oprimir. Na verdade, a diferença entre o que é ‘Liberdade’ e o que é ‘opressão’ depende muito de onde você está vindo⁵”, (Schechner, [2002] 2013:1), consoante ilustram as imagens acima.

5 Tradução livre: Values can be used to protect and liberate or to control and oppress. In fact, the difference between what is “iberty” and what is “oppression” depends a lot on where you are coming from. (Schechner, [2002] 2013:1).

Tatear a Subversão Performativa na Cena Artística de Maputo



A performance da subversão é uma proposta conceptual que visa compreender diferentes práticas culturais, artísticas e de resistência humana das quais manifestam-se através da ação corporal, quer em contextos artísticos institucionalizados

(das galerias, museus, etc), ou em espaços de convivência social pública e informal.

Tendo em conta os princípios que estabelecem a performatividade subversiva que são: a resistência, liberdade, emancipação e direitos de todos os humanos. E não de alguns conforme tem sido aplicada a suposta declaração universal dos direitos humanos de 1948 de que o seu universalismo ainda está longe de ser alcançado. Circunstancialmente é oportuno resgatar os desígnios precedentes da carta “Manden” ou “Kurukan Fuga”,⁶ proclamada como uma das primeiras declarações universais dos direitos humanos. À vista deste documento e sem pretensão de desnortear o assunto principal em debate, procurar-se-á nas próximas linhas compreender os desdobramentos da performance no panorama urbano da cidade das Acácias (Maputo).

A performance desde sempre esteve associada às práticas culturais conforme já referido (Jorge Glusberg, 2019:12), e no contexto moçambicano de modo geral ela constitui um meio importante na revitalização da cultura popular contemporânea, concretamente: rituais, cânticos, jogos lúdicos e danças folclóricas, tal como descreve (Richard Schechner, [2002] 2013:52-326) inúmeras formas de expressões performativas associadas às tradições. E é justamente neste território da ressignificação das práticas tradicionais que os diferentes

6 “É a transcrição de um conteúdo oral, que remonta ao reinado do primeiro soberano Soundiata Keita que viveu de 1190 a 1255. Teria sido proclamado solenemente o dia da entronização de Soundiata Keita como imperador do Mali no final do ano 1236” (Fundação Afrikhepri, 2021).

protagonistas culturais desenvolvem as suas práticas artísticas performativas, diga-se de passagem muito antes da fundação da Companhia Nacional de Canto e Dança em 1979. E os artistas visuais em particular não são exceção, também tem vindo a explorar a *performance* artística nessa direção.

De facto, analisando atentamente uma das mais recorrentes intervenções performativas no domínio das artes plásticas que marcou significativamente o ambiente criativo e experimental ocorrido nos finais do século XX em Moçambique. Trata-se da *performance* que por sinal foi inspirada no “Mapiko” dança tradicional de planalto de Mueda, de autoria do artista e professor Marcos Bonifácio Muthewuye (n.1972), realizada em 1998 no Centro Cultural Franco-Moçambicano. Quando, então ainda bolseiro em Cuba, veio de férias a Moçambique e por ocasião interveio.

De acordo com Alda Costa a proposta interventiva do prof. Marcos Muthewuye foi inovadora na época e despertou atenção do público, ainda segunda a mesma autora a *performance* apresentada procurava estabelecer:

“um diálogo entre o tradicional e o contemporâneo, ainda hoje muito presente nos seus trabalhos mais recentes, combinando a sua experiência pessoal e as suas experiências de formação e reflexão que passavam também pelo que acontecia na Bienal de Havana. A *performance* continua a ser para si um meio privilegiado de expressão. A máscara que produziu e usou em 1998 integra a exposição permanente do Museu Nacional de Arte” (Alda Costa, 2019: 55).



Fig.6. Marcos Muthewuye, "Máscara", 2000; Metal. <https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/marcos+muthewuye>

Fig.7. Dançarino Maconde Nhica do Rovuma (1972), com uma máscara usada na dança do Mapiko. Foto: António Martins. <https://delagoabayworld.wordpress.com/2011/12/14/dancarino-maconde-nhica-do-rovuma-1972/>

Eventualmente poderá ser com base nesta atuação que define-se a demarcação na linha do tempo da história de arte moçambicana um dos primeiros registos performativos no campo das artes plásticas realizado num espaço artístico institucional mas uma vez fruto das relações decoloniais de poder. Acreditando que outros eventos similares terão sido empreendidos em ambientes marginais e consequentemente não foram reportados. Portanto, até então a intervenção supracitada é frequentemente mencionada em alguns estudos seminais sobre as artes plásticas em Moçambique, como no caso vertente (Alda Costa). A dimensão subversiva desta intervenção consiste em trazer à ribalta uma expressão cultural que durante vários anos foi combatida pelo regime colonial. A sua vivacidade através do trabalho produzido e encenado pode ser compreendido como ato de resistência social.

Com o passar do tempo, sobretudo a partir dos anos 2000 até então, emergem outros jovens artistas frutos da formação adquirida na Escola Nacional de Artes Visuais ENAV, dos quais interessados pela linguagem performativa. Nuno Silas (n.1988) é uma deles, durante a sua formação desenvolveu algumas experimentações no campo da instalação, arte conceptual e *performance* em resposta ao exercício intelectual de formação, bem como em busca de uma forma singular de expressão dentro deste género. Durante esse tempo e o período seguinte após a formação Nuno colaborou em diferentes iniciativas que aconteciam ocasionalmente na cidade de Maputo, a citar algumas exposições (bienais) organizados pelo Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique - Muvart, Bastidores Fanzine. Incluindo o projeto curatorial de arte contemporânea Processos. Aliás, o Muvart durante o seu período ativo entre 2004 - 2012 impulsionou a exploração da *performance* nas suas diversas actividades, David Mbonzo, Rafael Mouzinho, Nuno Silas entre outros são parte daqueles que momentaneamente abraçaram a causa. À exceção de algumas intervenções performativas realizadas durante a vigência do Muvart, certos membros como foi o caso do Gemuce (n.1963), igualmente explorou ocasionalmente linguagem performativa de forma

autónoma em determinadas exposições colectivas. “*Parnasianismo*” (2011), foi uma delas de que fez parte o prof. Ulisses Oviedo.

Continuado, o tempo que seguiu-se designados por alguns, como pós-Muvart ainda no contexto das artes plásticas, foi substancialmente marcado pelo surgimento do movimento performativo híbrido de carácter informal impulsionado por Nuno Silas juntamente com Milton e outros (ex) alunos da ENAV. Este movimento designa-se círculo de *performance*, tinha a principal missão realizar pesquisas e estimular a prática da *performance* nas artes plásticas moçambicanas de modo geral. No entanto, o grupo realizou certas intervenções no Camões em Maputo, Centro Cultural Franco Moçambicano, Kulungwana e na Galeria da ENAV, por iniciativa própria ou por convite.



Fig.8. “Processos: o Artista Confrontando a Obra” (2013). Intervenção performativa de Nuno Silas. <https://processosite.wordpress.com/galeria/o-artista-confrontando-a-obra/david-mbonzo>

Fig. 9. Marilú Námoda (2019). Instalação “Memórias de Uma Língua de Cão”. Stills do vídeo instalação. Forward. <https://www.facebook.com/MaputoFastForward/photos/a.1095849067415487/1095852407415153>. <https://johannesburg.prohelvetia.org/en/artist/marilu-mapengo-namoda-research-trip/>

Posto isto, em 2014 Nuno Silas emigrou a Portugal com o intuito de frequentar o ensino superior artístico e vivenciar outros desafios, por conseguinte o círculo de *performance* desintegrou-se até então o grupo nunca mais voltou a constituir-se infelizmente. Embora Nuno Silas em particular sempre continuou com as suas práticas investigativas, procura progressivamente

reinventar-se entre a *performance*, instalação em permanente diálogo com as demais disciplinas das artes visuais: pintura, desenho, colagens e assemblages. O seu trabalho na atualidade procura debater-se com questões identitárias, decoloniais e históricas relacionadas com a reconstrução de objetos sócio-culturais.

Nos tempos que correm tem sido cada vez mais difícil compreender as fronteiras que separam as diferentes expressões artísticas. O teatro, a música, a dança contemporânea, as artes plásticas e a *performance* enquanto linguagem artística que caminha de forma transversal e partilhada com as restantes disciplinas. A experimentação expande cada vez mais a possibilidade de exploração dos limites e possibilidades criativas de cada género artístico. A propósito, no cerne das interseções entre as expressões artísticas que enquadra-

se o trabalho de alguns nomes proeminentes de uma nova geração de criadores contemporâneos baseados em Moçambique e na diáspora dos quais apostam profissionalmente na prática da *performance*. Neste domínio destacam-se entre artistas visuais, bailarinos(as) e

coreógrafos(as) tais como: Euridice Zaituna Kala⁷, Marilú Mapengo Námoda, Edna Jaime, Janeth Mulapha, Katia Manjate, Chica Mirine, Adriana Jamisse, Pak Ndjamena, Idio Chichava e mais. O cruzamento multidisciplinar e transdisciplinar entre os diferentes campos artísticos torna-se cada vez mais consistente no nosso meio e aos olhos do mundo. E os trabalhos desses performers deixam governar-se por essa lógica.

Por exemplo: a instalação imersiva apresentada pela Marilú Mapengo Námoda no âmbito da sua exposição individual “*Memórias de uma Língua de Cão*” (2019), explorou a performatividade participativa dos espectadores, além da *performance* da sua autoria apresentada por meio do vídeo instalação. Este

⁷ Euridice Kala mora e trabalha em Paris. Está interessada em metamorfoses culturais e manipulações históricas. Frequentou o curso de Market Photo Workshop em Joanesburgo. Em 2016

participou da 12^a edição da Bienal de Dakar. (Maison des Arts Georges & Claude Pompidou, s/data).

trabalho pretendeu “questionar identidades étnicas na pós-colonialidade e construir um espaço utópico (*pastopias*) de ressignificação deste legado histórico como uma experiência de cura para traumas identitários intergeracionais”. O projeto surgiu a partir das memórias de infância da artista visual e feminista Námoda. Nas suas palavras afirma: “(...)memórias que marcam a relação que estabeleço com a minha língua materna o *Chwabo*. Um passado presente de aprendizados proibidos, interrompidos e que permanecem fragmentados. Memórias que servem para nos lembrar das concepções civilizatórias racistas que foram criadas e impostas sobre nós e que inconscientemente reproduzimos, todos os dias.” (Maputo Fast Forward, 2019).



Fig.10. Edna Jaime em atuação. Imagem extraída na folha de sala do evento. https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202/o_bom_combate.pdf

Fig.11. Euridice Kala (S/data).. Intervenção performativa. <http://www.magcp.fr/project/euridice-kala/>

Ciente de que é impossível esgotar esta pesquisa no círculo destes autores supracitados, bem como na apresentação dos seus respectivos trabalhos, mas revela-se pertinente ainda partilhar a mais recente atuação da bailarina e coreógrafa Edna Jaime, intitulada “*O Bom Combate*” (2021), estreada em Portugal no Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa. É um trabalho que combina ritmos tradicionais, movimentos corporais, articulados numa coreografia da própria autora. Edna Jaime argumenta que “(...) a maioria das pessoas comuns empreende com tenacidade e fé, preservando corajosamente a sua dignidade, valores, princípios

éticos e morais, cada vez mais degradados na sociedade moçambicana face à crise económica e a contundentes escândalos políticos e económicos que recentemente enfrentou. Esta é, na verdade, uma situação vivida atualmente por várias sociedades no mundo” (Teatro Nacional D. Maria II, 2021).

Atualmente este grupo de autores retoma, reformula e ressignifica os discursos da cultura popular nas suas experimentações performativas com o intuito de refletir os desafios e problemáticas que atravessam a sociedade moçambicana e o resto do mundo. O questionamento das práticas tradicionais e a busca de relações dialogantes com o mundo contemporâneo tem marcado a criação destes pensadores. A incorporação dos objectos comuns no

processo criativo, sons e gestos espontâneos dos quais muitas das vezes são apropriados das tradições locais, narrativas históricas comumente partilhadas oralmente entre gerações é um das características comuns dos seus trabalhos. Portanto, através da performance em alguns casos associado à fotografia, instalação, ao teatro e vídeo-arte procura-se ressignificar as vivências da cultura popular. A semelhança das premissas pré-históricas da *performance* inicialmente

partilhadas pelo autor Jorge Glusberg (1932 - 2012).

Tal como dizia o mestre tatana Malangatana (1936 – 2011), que durante o contexto de opressão colonial “() era possível ser civilizado sem deixar o que era seu / nosso”, in Alda Costa (2019:25). Pois, acredito que ainda seja possível ser civilizado sem perder as tuas origens e identidade cultural. Razão pela qual os artistas em alusão têm reivindicado o seu espaço cultural numa sociedade que caminha a passos largos em direção à boca do *Xituculo Mucumba*⁸ o grande monstro da globalização.

Retomando a explanação de alguns acontecimentos marcantes muito mais recentes ainda em torno da *performance* na vida artística de Maputo. Hoje em dia surgem mais jovens interessados que buscam trilhar os caminhos já desbravados pelos outros *performers* precedentes do mesmo percurso. Neste processo as redes sociais têm um papel preponderante que por sua vez

⁸ Nome mitológico associado à tradição oral da zona sul para evocar a figura do grande monstro com o objetivo de amedrontar as crianças para não saírem das suas casas e fazerem-se à rua durante a calada da noite.

permite aos emergentes procurarem a sua imposição e afirmação através da partilha das suas propostas experimentais. De um lado, é oportuno visto que o sector cultural enquadra-se neste momento em crise devido à pandemia. Além disso, as redes sociais permitem estabelecer um diálogo permanente com os diferentes públicos. Entre muitos aspirantes artistas estudantes da ENAV, Amarildo Rungo é um dos *performers* que tem publicado as suas experimentações na linha da frente. O seu trabalho visa reflectir essencialmente sobre questões ligadas com as problemáticas ecológicas e da sobrevivência humana numa sociedade cada vez mais desigual. Desta forma, renova-se a esperança do futuro da *performance* no contexto artístico dos maputenses.



Fig. 12. Pak Ndjamena (2020). “Deus nos Acudi”. *Imagens Variadas*. “Galeria Pak Ndjamena”(2021). <https://pakndjamena.com/gallery>

Fig. 13. Idio Chichava. (s/d). “Momentos de atuação”. https://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/recreio/100383_bailarinos-pak-e-idio-sobre-covid-19-e-momento-para-pensar-a-danca. <https://www.facebook.com/semagik/photos/t.100003507541981/877657245667675/?type=3>

Em jeito de conclusão

Falar do percurso da performance artística na academia a priori significa nomear certos movimentos das vanguardas europeias e na contemporaneidade distintos artistas específicos na sua maioria baseados no ocidente. Ou que terão tido a sua formação académica no exterior, excepto alguns casos particulares. Tal facto, talvez devesse à escassez de circulação bibliográfica relevante sobre

a produção contemporânea performativa e não só dos artistas do Sul Global que continuam tolerados mas não integrados, tal como referiu a curadora nigeriana Bisi Silva (Frieze, 2017). Tanto, por fatores históricos, políticos, económicos e culturais endógenos e exógenos. Este ensaio traz à luz as complexibilidades problemáticas sobre o assunto, procurando assim deslocar e libertar conceptualmente a inscrição da performance na história de arte ainda hegemônica.

Desta feita, a proposta conceptual em torno da performance de subversão visa sobretudo compreender a prática deste expressão, cujo deriva das mais variadas tradições humanas, isto é na lógica de que muito antes dela configurar-se como linguagem artística é antes de

mais resultante da interação humana em diferentes práticas culturais intergeracionais. Sem com isto, pretender emitir juízos de valores do que se pode considerar artístico ou não, mas sim demonstrar a sua complexibilidade natural. Sendo que uma das questões que surgem no âmbito desta pesquisa são: quem detém autoridade de impor sobre os outros o que deve ser considerado artístico ou não? Até que ponto quando olha-se para determinadas

manifestações de povos alheios são logo categorizadas simplesmente como actos culturais? E consequentemente instigando, deste modo, o desaparecimento da individualidade dos seus praticantes em quantos sujeitos ativos que também agem em função dos seus interesses particulares em detrimento dos coletivos.

Daí, a performance de subversão praticada no contexto da cidade de Maputo apesar de encontrar as suas raízes bem firmes na ressignificação da herança patrimonial material e imaterial da cultura moçambicana, ela reflecte igualmente os anseios particulares dos seus praticantes. Numa outra visão, de acordo com a teoria afrocentrista diria que este ensaio constitui um contributo epistemológico na relocalização geográfica e psicológica de outras formas de conhecimentos e práticas performativas ora capturadas pela literatura recorrente como resultante do longo processo de epistemicídio histórico.

Neste âmbito, em forma de subversão o colectivo dos artistas moçambicanos supracitados procuram distanciar-se das fronteiras regionais, estéticas e técnicas nas suas criações, somente posicionando os seus trabalhos de forma livre das amarras regionais apesar do mesmo reflectir sobre um determinado contexto específico. Segundo os mesmos, unanimemente afirmam que o pensamento que pretende-se passar através das suas criações performativas vai muito além das questões locais. Mas sim emerge em diálogo permanente com as questões globais em curso. Desta maneira, os artistas através da performance buscam reivindicar o seu lugar humano enquanto individualidades que agem em função dos seus interesses e pensamentos distintos.

Referências

- Asante, Molefi Kete. (1980). “*Afrocentricidade: Notas Sobre uma Posição Disciplinar*”, in Nascimento, Elisa Larkin (org.). (2009). Afrocentricidade: Uma Abordagem Epistemológica Inovadora São paulo: Selo Negro Edições 2009, pp. 93 -102
- _____. [1980] (2003). *Afrocentricity: The Theory of Social Change*. 2ª edição. African American Images
- Costa, Alda (2019). “*Arte e Artistas em Moçambique Diferentes Gerações e Modernidades Arts And Artists in Mozambique: different generations and variants of modernity*. 2ª edição. Maputo: Marimbe Conteúdos e Publicações, Lda
- Fanon, Frantz (1961). “*Os Condenados da Terra*”. Trad. (Serafim Ferreira). Lisboa: Editora Ulisseia limitada.
- Glusberg, Jorge ([2009] 2013). “*A Arte da Performance*”. 2ª edição Trad. (Renato Cohen). São Paulo: Perspectiva.
- Goldberg, Roselee ([1979] 2012). “*A arte da Performance do Futurismo ao Presente*”. 2ª edição Trad. (Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes). Lisboa: Orfeu Negro.
- Harding, Frances (ed.), (2002). “*The Performance Arts in Africa*. Londres e Nova York: Routledge.
- Lichte, Erika Fischer ([2004] 2019). *Estética do Performativo*. Trad. Manuel Gomes. Lisboa: Orfeu Negro.

- Mbembe, Chille. [2013] (2014). *A crítica da Razão Negra*. *Marta Lança (trad.)*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Pais, Ana (org.) (2017). “*Perfomance na Esfera Pública*. 1ª edição, Lisboa: Orfeu Negro.
- Santos, Boaventura de Sousa e Meneses, Maria Paula. (org.). (2009). “*Epistemologias do Sul*”. Coimbra: Edições Almedina. SA.
- Schechner, Richard ([2002] 2013). Performance Studies: An Introduction. 3ª. Edição (Media editor Sara Brady). Oxon, USA, New York: Routledge.

Webgrafia

- Frieze, (2017). “*Bisi Silva - O Curador Independente há 25 Anos nas Artes*. Houghton kinsman (ed.). Disponível em: <https://www.frieze.com/article/profile-bisi-silva>.
- Fundação Afrikhepri (2021). “*Origem Africana da Declaração Universal dos Direitos Humanos: A Carta Mandé*. Disponível em: <https://afrikhepri.org/pt/Origem-Africana-da-Declara%C3%A7%C3%A3o-Universal-dos-Direitos-Humanos-a-Carta-do-Mandato-1236/>
- Handa, Francisco (2013). Kabuti Uma Forma de Teatro Popular Estilizado. Disponível in: <http://www.culturajaponesa.com.br/index.php/diversos/teatro/kabuki/>
- Maputo Fast Forwar (2019). Memórias de Uma Língua de Cão. Instalação Imersiva de Marilú Mapengo Námoda. Disponível em: <https://maputofastforward.com/memorias-de-uma-lingua-de-cao-instalacao-imersiva-de-marilu-mapengo-namoda-no-mff-2019/>
- Maison des Arts Georges & Claude Pompidou. (s/data). Euridice Kala. Disponível em: <http://www.magcp.fr/project/euridice-kala/>
- Teatro Nacional D. Maria II. (2021). “*O Bom Combate*. Criação Edna Jaime (Moçambique). Disponível em <https://www.tndm.pt/pt/espeticulos/o-bom-combate-1455/>

VIVÊNCIAS COM IDENTIDADES MOÇAMBIQUE

Victor Sala

Quem diria que o “fogo ateado em 1996”, estaria hoje (2021) precisamente 25 Anos depois, bem aceso e a iluminar mentes e campos cada vez mais alargados...(!?)

...pois é, tudo começou com um simples contacto informal num dos cantos desta cidade – Maputo – entre José Paiva, pela parte portuguesa e Victor Silva, professor na Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV). O entusiasmo era tão grande que a visita à ENAV não se fez esperar onde a resposta da direção da escola foi prontamente favorável à ideia claramente genuína. Sim! Foi assim que tudo começou! Foi assim mesmo que me atrevo a citar palavras de um nome sonante da nossa praça (Salomão Manhiça, então vice-ministro da cultura, juventude e desportos de Moçambique):...trata-se de um evento de elevado interesse cultural e grande impacto na promoção das relações de amizade e cooperação entre instituições e homens de artes e letras de Moçambique e Portugal... Victor Sala, Abril, 2006

O “fogo de 96” continua aceso, sim pois, não só nos permite recuar no tempo e avaliar o impacto do que foi (ou não) feito, como dá-nos uma nova perspectiva e abre novos horizontes, sobretudo olhando para o seu percurso e para as várias instituições (públicas e privadas) que consciente ou inconscientemente embarcaram na viagem promovida pelo projecto “IDENTIDADES”,... **Sinto!**

ENAV

A Escola Nacional de Artes Visuais, não apenas foi uma das instituições que abraçou o Movimento intercultural Identidades (aliás, foi onde tudo começou...), como foi a que mais ações, mais envolvimento, mais participação, mais presença teve em Moçambique.

A título de exemplo:

Desde 1996, o projecto “Identidades”, constituído por docentes e alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto estabeleceu um programa contínuo de colaboração com a ENAV que comportou a realização de diversos espaços de intercâmbio artístico-pedagógico ocorridos em Portugal, Cabo Verde e em Moçambique, incluindo a efectivação de estágios pedagógico-profissionais em diversas instituições de ensino artístico português e em empresas. Dessas diversas instituições (todas elas importantes), devemos destacar algumas, por exemplo: A Escola Secundaria de Soares dos Reis do Porto (excelente equipa liderada pelos professores Tiago Assis e Ana Paula em artes gráficas e cerâmica, respectivamente), Escola Superior de Musica e Artes do Espectáculos-ESMAE do Porto (com exemplar coordenação da professora Manuela Bronze na área de design de moda e figurinos), O Colégio dos Órfãos do Porto (com memorável apoio e coordenação de varias oficinas de batik, cerâmica, pintura e desenho, pelo professor Carlos Dias/Alberto Péssimo), ÁRVORE - Escola Artística e Profissional do Porto (liderado pelo professor Horácio Acácio), Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto

(com excelente colaboração das professoras Manuela Terrasêca e Natércia Pacheco), ou ainda a imensurável demonstração de profissionalismo, dedicação e apoio a todos os níveis dos professores da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, nomeadamente, Emília Alírio, Carlos Barreira, Carlos Marques, Sílvia Simões, Mario Bismark, Vitor Martins, e tantos outros.

Foi preciosa a colaboração do projecto “Identidades” na elaboração do Plano de Desenvolvimento Estratégico (PDE 1 e 2) da ENAV, através de um conjunto de docentes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, da Escola Secundária de Soares dos Reis e da ÁRVORE - Escola Artística e Profissional. **Vivi!**

O que é PDE e em que consistia?

A ENAV, promoveu o reajuste na sua missão educativa e cultural à evolução do país, através do seu Plano de Desenvolvimento Estratégico-PDE, mostrando a importância de tornar claros os rumos que a comunidade educativa considerara adequados para a promoção do sucesso educativo dos seus alunos e para uma resposta potenciadora de uma integração social dos seus graduados no processo de desenvolvimento do país.

A reforma do ensino geral e do ensino profissional promovida pelo então Ministério da Educação e Cultura impulsionou e condicionou o esforço da ENAV na redefinição do seu caminho. **Senti!**

O PDE resultou dum trabalho participado pela comunidade educativa da ENAV e que reajustou o rumo traçado em 2002 às transformações entretanto ocorridas na sociedade moçambicana e, em particular, à evolução verificada e anunciada do ensino geral, profissional e superior. Esta discussão, iniciada em 2007 na ENAV, foi participada pelos professores José Paiva e Emília Alírio, presentes em Maputo no quadro do projecto “Identidades”. **Vivi!**

Das decisões tomadas pelo PDE (2), destacou-se a eliminação dos cursos do nível básico vigentes, supervalorização dos cursos de nível médio com duração de 3 anos, reformulação dos programas e introdução de novos cursos.

A experiência de trabalho de colaboração e parceria com um considerável conjunto de instituições nacionais, portuguesas e de outros países, considerado sempre como um processo de consolidação dos recursos humanos e físicos necessários ao desempenho educativo da ENAV, foi considerada como positiva por todos os intervenientes. **Li!**

“...esta plataforma de cooperação com Portugal também tem proporcionado aos alunos e professores, outros contactos e mesmo tem tido algumas incidências ao nível internacional. Tenho conhecimento, por exemplo, de Noruegueses que estarão envolvidos em projectos com a ENAV e, onde Portugal serve como plataforma para que outros estrangeiros que não falam a língua portuguesa, a partir de Portugal no caso, a partir Porto, de contacto muito estreito com a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, possam adquirir experiências e criarem sensibilidade maior em relação à atividade que vem desenvolver em Moçambique.”

Dr. António Braga

Director do Instituto Camões/ Adido Cultural,
Embaixada de Portugal, em Moçambique. 2008

De uma rápida inserção e consolidação de relações do **IDENTIDADES** na ENAV, assistimos a um alastramento do fogo ateadado em 96 a uma velocidade de luz, não apenas nas áreas e espaços circum-vizinhos da ENAV como foram as intervenções no MUSART (calcetamento de passeio público, diversas exposições e realização de workshop de serigrafia), Exposições, oficinas e tertúlias no Núcleo de Arte de Maputo, exposições na Fortaleza de Maputo, encontros com sabores locais e artísticos no Centro Cultural Arco-íris do Noel Langa, arte pública na Feira de Hulene, exposições nas instalações do BCI, entre tantos outros ao longo dos vários anos, mas também fora da cidade de Maputo em viagens à Beira (acções na Casa de Cultura com oficina de dança, encontros com artistas locais, execução de pintura mural e espectáculos musicais), Inhambane (Zavala/Guilundo, em homenagem ao mestre da timbila, Venâncio Mbande, Cidade da Maxixe em acções na Associação Cultural Xiphefo, Inhaca, etc). **Vivi!**

CC Matalana

O Centro Cultural de Matalana (CC Matalana) é uma das instituições que sempre esteve e, de forma muito intensa, envolvida no projecto **IDENTIDADES**, com total entrega e cumplicidade do mestre Malangatana, astro das artes e cultura Moçambicana.

A particularidade do relacionamento com Matalana reside na participação da população nas acções e na ampliação dos conhecimentos sobre as culturas envolvidas que proporciona.

Das actividades desenvolvidas neste projecto com teor diversificado, num espírito de interdisciplinaridade, destaca-se a pintura colectiva de painel (parede exterior do centro de formação) com participação de alunos e professores da ENAV, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, artistas Moçambicanos e Portugueses e, com grande envolvimento da população de Matalana, incluindo crianças (maioritariamente alunos das escolas primárias circum-vizinhas do CC Matalana), em 1997. **Participei!**

Dois anos mais tarde (1999), o projecto “Identidades”, voltou à Matalana desta vez, tendo a inauguração do forno cerâmico tradicional (a lenha) como sendo a sua actividade principal.

A inauguração (queima de peças de cerâmica produzidas no workshop entre docentes e estudantes da ENAV e FBAUP) foi acompanhado por várias actividades culturais numa noite de luar em Matalana incluindo contos a volta da fogueira com o mestre Malangatana. **Vivi!**

Contudo, o intenso envolvimento do mestre Malangatana, não se esgotou nas actividades em Matalana, pois, em todas outras acções em Moçambique e parte delas, em Portugal, contou com a sua activa participação, num espírito aberto de transmissão de experiências e conhecimento aos mais novos. **Via!**

ISArC

De um enorme envolvimento do projecto “Identidades”, com a ENAV, espalhando o fogo ateadado em 96 para tantas outras instituições e territórios, devo destacar o impulso dado pelo projecto **IDENTIDADES**, na criação (em 2008) do Instituto Superior de Artes e Cultura-ISArC, primeira instituição de ensino superior na área das artes e cultura em Moçambique. Em funcionamento desde 2010, o ISArC possui duas faculdades (Artes lecionando cursos de licenciatura em Artes Visuais e Design) e (Estudos Culturais lecionando cursos de Animação Cultural, Cinema e Dança). **Sei!**

O impulso, surge na medida em que, por um lado, dois dos 5 membros da comissão instaladora do ISArC, nomeadamente Victor Sala e Estevão Filmão, recebem apoio para o desenho e programação curricular dos cursos em matérias de Artes Visuais, Design e Animação Cultural por parte de dois integrantes do projecto “Identidades”, José Paiva e José Rui Martins, respectivamente. O apoio foi ainda mais alargado pois, para o arranque das actividades lectivas, o José Rui Martins (para a Faculdade de Estudos da Cultura) e o Paulo Morgado (para a Faculdade de Artes) foram convidados para integrarem o colectivo de docentes do ISArC para colmatarem o escasso número de docentes que havia na recém criada instituição de ensino superior. Para o caso do Paulo Morgado, na altura afecto à ENAV no âmbito do projecto “Identidades” teve ainda a missão de desenhar, em colaboração com Victor Sala (então Director da ENAV), o logótipo (até hoje) usado pelo ISArC. **Participei!**

Mais ainda, parte das actividades que vinham sendo implementadas na ENAV no âmbito do projecto **IDENTIDADES**, foram estendidas para o ISArC, permitindo que outros integrantes do também projecto **IDENTIDADES**, tivessem responsabilidades acrescidas, tal como foi o caso da Rita Rainho. **Vivi!**

A sábia estratégia (até aqui) adotada pelo ISArC, indicava pretender seguir o mesmo rumo da ENAV, considerando o facto de ser (ISArC), uma instituição recém criada, sem equipamentos adequados, sem infraestruturas adequadas, sem professores em número e, com qualificações exigidas para a leccionação dos programas curriculares aprovados,

e por isso, sendo obrigado a recorrer ao apoio externo. Alda Costa, reconhecida figura Moçambicana que entre vários cargos e responsabilidades no sector das artes e cultura que, aliás, mereceu a confiança do governo de Moçambique para presidir a comissão instaladora do ISArC, descreve, escola de arte (no caso específico a ENAV) da seguinte forma:

“...foi um projecto muito bem conseguido e que com apoio de muita gente, conseguiu chegar onde chegou, reforçou algumas das suas vocações iniciais, abriu-se a colaboração internacional que acho muito interessante. Ela já tinha nascido com esta vocação, teve professores de todas as partes do mundo, mas tem hoje também parcerias com escolas variadas de várias partes do mundo que acho que isso é característico de uma escola de arte”
Prof. Dra. Alda Costa
<In, 25 anos da enav>, 2008

Por outro lado, importa referir que a criação do curso de cinema, lecionado no ISArC, surge de contatos feitos no âmbito do projecto “IDENTIDADES”. Em 2010, 3 elementos do ISArC, nomeadamente o Director Geral, o Director da Faculdade de Artes e o Director da Faculdade de Estudos da Cultura, seguem viagem à Cabo Verde, onde participam no lei_ea (I Encontro Internacional sobre Educação Artística), na cidade de Mindelo. Desses contactos, ficou acordado o apoio da MINDELO_Escola Internacional de Artes em receber docentes do ISArC para uma formação em matérias de cinema. Dessa formação, onde dois docentes do ISArC participaram, nasce o desenho do curso de cinema no ISArC. **Sei!**

AC MoNo/KiF

O “fogo ateadado em 96” continua bem aceso e a iluminar mentes e campos cada vez mais alargados.

É com esta constante abertura à colaboração internacional que surge um novo horizonte de parceria com a Associação Cultural MoNo de Moçambique-AC MoNo e a Escola de Cultura de Fredrikstad da Noruega-KiF, duas instituições que vem colaborando entre si, há 10 anos, no âmbito do programa denominado Tuko Pamoja. **Sinto!**

A AC MoNo, criada em 2011 na Cidade de Maputo, desenvolve atividades artístico-culturais nas áreas da Dança, Música, Artes Visuais e Design.

Tem a missão de oferecer uma variedade de disciplinas em artes visuais e performativas (Ballet, Contemporânea, Jazz e Dança Tradicional, Instrumentos Tradicionais Moçambicanos tais como a Timbila, Mbira e Percussão) através do Curso de Preparação em Dança e actividades extracurriculares. **Sei!**

A KiF, é uma instituição municipal fundada em 1980 com a missão de fornecer ensino de música, dança, circo e multimédia (animação, cinema, design em Flash) para crianças entre 5 e 18 anos de idade. **Li!**

“Tuko Pamoja” é um programa de intercâmbio cultural que oferece aos jovens a possibilidade de desenvolverem habilidades nas áreas da Dança, Música, Design e Artes Visuais. “Tuko Pamoja” oferece igualmente aos mesmos jovens habilidades em liderança juvenil e envolve três países tais como: Brasil, Noruega e Moçambique através da mobilidade de estudantes, professores e especialistas nas áreas das Artes e Cultura desses mesmos países. **Sei!**

O 7ei_ea, agendado para a cidade de Mindelo-Cabo Verde em outubro de 2021 tem gerado grandes expectativas, pois afigura-se ser a melhor oportunidade para uma espécie de lançamento da primeira pedra no que poderá ser a nova parceria entre Maputo (AC MoNo) Porto (Identidades/FBAUP) – Fredrikstad (kiF).



Sentimentos misturados

As emoções vivenciadas e descritas pelos (*in*)sucessos do projecto **IDENTIDADES**, avaliando pelas distintas realidades das instituições Moçambicanas, envolvidas no projecto ao longo dos anos, coloca-me numa situação de sentimentos misturados. **Sinto!**

Se por um lado, a descrição das actividades, o envolvimento intenso das diferentes instituições e individualidades, a participação activa da classe política e empresarial, a forte aceitação das diferentes comunidades, etc. revela que houve, seguramente muito mais ganhos com o projecto, por outro lado, a situação actual destas mesmas instituições, indicamos que reina incertezas quanto, não só ao futuro dos projectos anteriormente iniciados e implementados (com indicadores que mostram sucesso), como quanto a sua validação e credibilidade. **Sinto!**

Partindo do pressuposto de que, nenhuma das acções levadas a cabo no âmbito do projecto **IDENTIDADES**, foi alheia aos olhos das autoridades governamentais (ver PDE da ENAV), comunitárias, institucionais, etc. como se justifica o cenário actual? **Participei!**

Que respostas se pode ter, quanto aos recentes cenários? Estaremos a testemunhar descontinuidade das acções anteriormente levadas a cabo? **Pergunto!**

Será falta de diálogo entre os que chegaram depois para com os que lá estavam, antes? **Sinto!**

Ou, a ausência de acções proporcionadas no âmbito do projecto **IDENTIDADES**, no passado recente, abriu o fosso entre as partes? **Sugiro!**

Apresentação dos autores

AQCC (Associação da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas)

Fundada em 17 de julho de 2000, representa juridicamente a comunidade, a fim de gerenciar o território, bem como encaminhar questões de interesse comum. Sua missão é promover o desenvolvimento de Conceição das Crioulas, fortalecendo a organização política, a identidade étnica e cultural, e a luta pela causa quilombola.

Adalmir José da Silva

Integrante do Crioulas Vídeo e da banda de pífano de Conceição das Crioulas; formado em Pedagogia pela Faculdade de Ciências Humanas do Sertão Central (FACHUSC), possui Especialização Intercultural no Pensamento Decolonial para Indígenas e Quilombolas (IFPE); professor na Escola José Nêu de Carvalho, militante do movimento quilombola e colaborador voluntário das atividades esportivas na comunidade.

Ane Beatriz dos Santos Reis

Nasci na cidade do Rio de Janeiro (1972) e na minha jornada morei em várias cidades do Brasil. Sou amante das histórias das artes, após quinze anos atuando como designer, assumi minha paixão pelas Artes Visuais. Sou professora de Artes Visuais na Educação Básica; mestranda do Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais PPGAV/UFPE/UFPB; graduada em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE (2015); pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário/UFPE e do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação (GPECAE/UFRPE/FUNDARJ). Acredito no contar da história da arte não cronológica, mas cíclica. Conectando épocas, lugares e pessoas diferentes. Tecendo relações do passado com o presente vislumbrando novas histórias. Uma história da arte cíclica, não hegemônica, sem começo nem fim definidos, que nos possibilita conhecermos as histórias e criar outras. E com elas aguçar a criatividade e trilhar novos caminhos.

Antonio Regis da Silva

Como artista e curador, Antonio investiga como a arte pode operar de maneira autônoma, mas também cria situações e encontros que permitem ao observador responder e participar. Ele explora como a fuga e liberdade podem vir a refletir em dicotomias de ordem e desordem nas sociedades e considera possível questioná-las em nossas interações e ambiente. Ele acredita que a colaboração nos oferece maneiras de nos adaptar e sobreviver, e que nossos observadores podem ser ativos em nosso ambiente e interferir nas questões sociais que nos rodeiam. Antonio investiga a diáspora africana suas causas e efeito na estruturas sociais contemporâneas como objetivo de questionar as percepções do público sobre referências do tempo em forma participativas ou reativas.

Bia Petrus

Formada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ em 1985. Mestre em Artes Visuais pela UERJ em 2015. Doutoranda do Programa em Educação Artística da Universidade do Porto. Pesquisa intervenções artísticas em espaços públicos urbanos, lida com as implicações da arte com questões sociais no contexto em que acontecem e com articulações entre os campos artístico, político e educativo. Iniciou seu percurso nas artes visuais em 1998, como artista. Atua também nas áreas de curadoria e educação. A Educação atravessou naturalmente seu percurso. Formas transversais de “ensinar-aprender” estabeleceram-se em relações com coletivos, grupos de estudos e jovens artistas, como “proponente-provocadora”. Foi fundadora da Casa de Estudos Urbanos e do coletivo Dia de Glória, Rio de Janeiro. Criou o grupo de estudos Arte Socialmente Implicada, que trabalha a relação arte-educação-vida e pensa a cidade como um espaço educador. www.arteplicada.com ; www.biapetrus.com

Bruno Pereira

É licenciado em canto pela ESMAE e pós-graduado em ópera pelo Vlaamse Opera Studio (Bélgica). Depois de mais de uma década de intensa atividade no domínio da ópera e do canto lírico tem vindo a desenvolver uma atividade regular na área

da performance contemporânea com a criação e apresentação de várias obras experimentais em colaborações com artistas e pensadores como Girilal Baars, Dimitris Andrikopoulos, Horácio Tomé-Marques, Mário Azevedo, Rui Penha, Rodrigo Malvar, António Aguiar, Telmo Marques, Oyvind Brandstegg, entre outros. Nestes diversos contextos, que caracterizam o seu percurso, apresentou-se em Portugal, Alemanha, Espanha, França, Bélgica, Holanda, Rússia, Brasil e Turquia. Doutorada pela FBAUP e membro integrado do i2ADS, investiga em torno da voz enquanto dispositivo de interação estética nas práticas performativas contemporâneas. No seio do Identidades trabalha em torno do acolhimento e escuta do *outro*. É ainda licenciado em Produção e Tecnologias da Música e pós-graduado em Gestão cultural. É docente na ESMAE.

Bruno Sena Martins

É Investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC). É licenciado em antropologia e doutorado em sociologia. Os seus temas de interesse incluem o corpo, deficiência, direitos humanos, racismo e colonialismo. É Coordenador do Programa de Doutoramento “Human Rights in Contemporary Societies” e Docente no Programa de Doutoramento “Pós-Colonialismo e Cidadania Global”. Foi Vice-presidente Conselho Científico do CES/UC (2017-2019).

Carlos Marques

Escultor pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (1975), exerceu a atividade docente durante trinta anos e aposentou-se com a categoria de professor associado de escultura, do quadro da FBAUP em 2007. Trabalha em pedra e madeira, desenho, medalhística e cenografia desde 1974, sem excluir outros materiais, tendo realizado 18 exposições individuais e cerca de 240 exposições coletivas no país e no estrangeiro. Foi Prémio Anual de Investigação - Escultura 83 da Academia Nacional de Belas Artes. Cofundador de ESAD, em Matosinhos (1989), escola onde atualmente exerce a gestão no órgão que titula o estabelecimento. Cofundador do Lugar do Desenho Fundação Júlio Resende. Está representada em coleções particulares e oficiais tendo obra pública em Alfandega da Fé, Amarante, Caldas da Rainha, Cidade do Mindelo, Cuba, Famalicão, Lisboa, Londres, Maia, Matosinhos, Monção, Pinhel, Porto, Póvoa de Varzim, Régua, S. João da Madeira, Sintra, V. N. de Cerveira e Gaia. www.escultorcarlosmarques.com

Catarina S. Martins

É docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde dirige o Doutoramento em Educação Artística. Investigadora no i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, coordena o LABEA (Laboratório de Investigação em Educação Artística). O seu trabalho centra-se na história do presente da educação artística e, actualmente, desenvolve investigação sobre a historicização da ideia de criatividade associada à infância, de finais do século XVIII ao presente.

Cristina Ferreira

Natural do Porto. Licenciada em Design de Comunicação, Mestre em Arte e Multimédia e Doutorada em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Professora Auxiliar no Departamento de Design da FBAUP, a lecionar nas áreas do Design e Comunicação Visual; Fotografia; Narrativas Audiovisuais. Desenvolve investigação no campo epistemológico da Imagem, intersectando os campos do design de comunicação, literacia visual, cultura visual e fotografia. Interessa-se também pelo estudo do poder das imagens na esfera dos media contemporâneos e em como a estética das imagens molda e é moldada pela tecnologia e pelas questões políticas, económicas e culturais. Investigadora colaboradora do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade) desde 2018 é membro do Movimento Intercultural IDENTIDADES.

Cheny Wa Gune

Músico multi-instrumentista, professor, compositor, intérprete, produtor musical e pesquisador de música tradicional moçambicana. Explora a simbiose entre os instrumentos tradicionais timbila, mbira, Chitende, Chigovia e tambores e os convencionais. Dessa simbiose nasce a *Tradernidade* (palavra criada pelo conceituado filósofo Severino Nguenha) onde o tradicional e o moderno fazem a fusão sonora. Nasceu em Maputo (1980) e é de uma família de músicos provenientes da província de Inhambane distrito de Zavala e localidade de Gune. Em 1992, iniciou a sua carreira no Bairro Unidade 7- Maputo, passou pela Organização Nacional dos Continuadores de Moçambique e com outros jovens do seu bairro fundou a banda Timbila Muzimba em 1997. Esta banda brilhou em várias digressões nacionais e internacionais. Em 2007 inicia a sua carreira a solo (Cheny Wa Gune Quarteto) com êxito tanto em festivais nacionais assim como internacionais com especial destaque na Europa, América Latina e Ásia. Colabora em projetos de intercâmbio cultural que e atualmente é ainda integrante da Banda TP50, e é professor de percussão no Projeto musical Xiquitsi e na Cross Roads.

Ciro Pereira

Nasceu em 1957 na Cidade do Porto, Portugal. Frequentou o Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa. Fez estudos musicais na Fundação C. Gulbenkian e no Conservatório – Lisboa. Reside em Moçambique desde 1980. Como designer gráfico trabalhou em vários Ministérios e empresas. No domínio da pintura realizou oito exposições individuais e participou em inúmeras coletivas. Obteve o Primeiro Prémio de Pintura da MUSART/TDM/97 (ex-aequo). Desde 1997 trabalha no Instituto Camões - Centro Cultural Português, em Maputo. Dirigiu e ministrou o Curso de Iniciação ao Violino da Comissão Nacional para a UNESCO, em Maputo. Foi docente na Escola de Comunicação e Artes da UEM na disciplina de Violino. Coordenador em Moçambique do Projeto Travessias – Intercâmbio Cultural Moçambique / Portugal, 1995/98. Coordenador do projeto Identidades em Moçambique, 1998/01. Membro de comissões organizadoras de diversos eventos culturais, júris, workshops e curadorias. Membro do Núcleo de Arte, Associação dos Músicos e SOMAS.

Delma J. Silva

É brasileira, reside no Recife, filha de Auta Josefa, costureira e comerciante e José Firmino, eletricitário e ativista do Movimento Terras de Ninguém, movimento pelo Direito à Moradia, que lutou contra a especulação fundiária no Bairro de Casa Amarela. Participou do processo de democratização do Brasil nos anos 1980, no movimento Diretas Já!! Na Década de 90, graduou-se em Ciências Sociais, Universidade Católica de Pernambuco-UNICAP, e iniciou sua atuação profissional ainda como estagiária no Centro de Cultura Luiz Freire, uma organização de Direitos Humanos, sediada em Olinda. Trabalhou com Direitos de Crianças e Adolescentes, Quilombolas, Direito à Educação, com formação de professores, incentivo à leitura e coordenação de pesquisas e estágios. Exerceu a docência no ensino superior por muitos anos em Instituições de Ensino Públicas e privada. Além do curso de Sociologia, tem mestrado e doutorado em Educação, é Psicanalista e mãe de Ravi, nascido em 2007.

Denilson Rosa

Titulação de doutoramento obtido no exterior Revalidado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016), doutorado em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto - Portugal (2015), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Goiás (2012), graduação em Licenciatura Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (2009), Especialização em História Cultural pela Universidade Federal de Goiás (2007), graduação em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás (2005).

Edite Colares Oliveira Marques

Inicia-se na Arte e Educação pelas brincadeiras populares, com a criação de brinquedos artesanais e através dos brinquedos cantados, envereda pelas artes comunitárias através das festas populares vivenciando Maracatus, Cocos, Pastoris e Reisados, como brincante, professora de artes, agente de Cultura Popular e educadora, pesquisa e vivencia na formação de professores as manifestações culturais brasileiras em toda sua riqueza e diversidade. É Professora Associada da Universidade Estadual do Ceará, de Arte e Educação, no Curso de Pedagogia. É Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará e PhD pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Publica os livros: As Festas Populares e o Ensino de Artes, O Desafio de Brincar, além de participar em outros livros e publicar artigos em edições nacionais e internacionais. Recentemente editou o ebook: Experiências em Educação Artística e Decolonialidade. É, atualmente, diretora do Centro de Educação da UECE.

Fábia de Oliveira

Estudou sempre nas escolas do quilombo até o Ensino Médio, atualmente é estudante de Pedagogia na Faculdade de Ciências Humanas do Sertão Central (FACHUSC) e é uma jovem integrante das atividades da AQCC e faz parte da nova equipe do Crioulas Vídeo, onde tem trabalhado no projeto de digitalização do acervo audiovisual.

Fabiana Vencezlau

Liderança do movimento quilombola, possui especialização em Educação Intercultural no Pensamento Decolonial e em Língua Portuguesa e suas literaturas; professora na Escola Municipal Quilombola José Nêu de Carvalho e no Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IFPE); conselheira no Conselho Municipal de Educação; integrante do Coletivo de Educação da CONAQ (Coordenação Nacional das Comunidades quilombolas).

Felipe Calheiros

Nasci em Recife. Pernambuco, Nordeste do Brasil, em 1981. Ainda antes de concluir os cursos de Direito na UFPE e de Administração na UPE, em 2004, comecei a visitar e a fotografar quilombos, em projetos de pesquisa antropológica. Passei a produzir filmes e a ofertar oficinas junto aos quilombolas, a partir de 2006, ano em que conheci o Crioulas Vídeo, equipe de audiovisual da Comunidade quilombola de Conceição das Crioulas, em Salgueiro-PE. Fiz um mestrado em Extensão Rural e Desenvolvimento Local na UFRPE, estudando o caso do Crioulas Vídeo, e hoje curso o Doutorado em Educação Artística na Universidade do Porto, aprofundando a questão entre audiovisual e identidade. Como gestor na área de comunicação pública colaborei com a TV e as Rádios Universitárias da UFPE (2012-2015), com a TV Pernambuco (2017-2020) e, desde 2021, com a TV Educativa e a Educadora FM da Bahia.

Fernando José Pereira

Artista plástico. Docente na Faculdade de Belas Artes da UP e Investigador no i2ADS. Expõe regularmente desde os anos 90 (Museu de Serralves, Porto; Centro Cultural de Belém, Lisboa; Museu do Chiado, Lisboa; Culturgest, Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Centro Galego de Arte Contemporânea; Santiago de Compostela...). Participa em Bienais e mostras internacionais (9a Bienal de Sharjah, Sharjah; III Bienal Ibero-Americana de Arte Contemporânea, Lima, Peru ...) em cidades como: Berlim (Transmediale exhibition “Deep North”, “Die Anthologie der Kunst”.); Seydisfjordur, Iceland (Skaffell Center for Visual Art); Viena, (Quartier 21); Rio de Janeiro (Galeria Candido Portinari). Os seus filmes passam em festivais: (Latino and Iberian Film Festival at Yale – LIFFY, Estados Unidos; Porto PostDoc, Portugal; Filmóptico, Art Visual and Film Festival, Barcelona, Catalunha; Incuna International Film Festival, Gijón, Espanha; Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, Brasil). Tem obras nas colecções públicas: Fundação de Serralves, Instituto de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Galego de Arte Contemporânea; Santiago de Compostela, Museu da Cidade de Lisboa, Colección PLMJ, Fundação Ilídio Pinho e Universidade do Porto. Membro do colectivo Virose. Membro do projecto de música electrónica experimental Haarrvöl. Mais informações em: <http://www.virose.pt/fjp>

Flávia Lira

Doutoranda em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e colaboradora do Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade – i2ADS/ UP. Mestra e bacharel em Design pela UFPE, colabora com o Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário – NIEI do

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFPE. Docente do curso Design Gráfico da Universidade Federal de Pernambuco/ Campus Acadêmico do Agreste-CAA. Atua como produtora cultural e artista visual desenvolvendo pesquisa, formação, ações e projetos em arte e design junto com as comunidades de produção artesanal, com ênfase na pesca e na cerâmica, no estado de Pernambuco/ Brasil.

Gabriela Carvalho

É Investigadora, escritora e curadora independente (Brasil, 1988). Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais, com parte da formação na Università degli Studi di Bologna e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Minas Gerais, em uma dissertação *Exposição em campo expandido: a resignificação do espaço em curadorias de Lucy R. Lippard* (Bolsa CAPES). Atualmente, frequenta o doutoramento em Artes Plásticas da Universidade do Porto, onde realiza o projeto de investigação *Enquanto falo: uma desconstrução do logos curatorial em perspectiva descolonial* (bolsa i2ADS/FCT). Uma das fundadoras da Casa Camelo (Belo Horizonte, 2011-), atuou de forma independente na organização de diversas exposições no Brasil e em Portugal. Foi curadora de Artes Visuais do Centro Cultural Sesc Palladium (Belo Horizonte, 2014-16). Como escritora, tem atuado em colaboração com diversos artistas em publicações independentes e, recentemente, participou do livro *Volta para tua terra: uma antologia antirracista/ antifascista de poetas imigrantes em Portugal* (Urutau, 2021).

Givânia Silva

Educadora quilombola, graduada em Letras e especialista em Programação de Ensino e Desenvolvimento Local Sustentável. Mestre em Políticas Públicas e Gestão da Educação pela Universidade de Brasília-UnB e doutoranda do curso de Sociologia na mesma Universidade. Integrante do Núcleo de Estudos Afrobrasileiro/NEAB, do Laboratório de Terra/Terra, Grupo de Estudo Mulheres Negras e Grupo de Estudos em Políticas Públicas, História e Educação das Relações Raciais/ GEPPHERG (todos da UnB). Bolsista do CNPQ; membra fundadora da CONAQ.

Helena Reis

Nasce em Espinho, em 1980, descobrindo pouco tempo depois o seu brinquedo favorito: marcadores e lápis de cor. Imaginou ser pintora e professora quando fosse grande. Não foi, nem passou de 1.60m.

Licenciou-se, de facto, em Artes Plásticas - Pintura pela FBAUP, mas o seu percurso artístico foi mais multidisciplinar: passou pela escola de dança Adriana Domingues; Centro de Dança do Porto; Teatro Popular de Espinho; movimento Identidades; *Accademia di Belli Arti di Bolonha*.

Entre residências artísticas, workshops e viagens, destaca-se ainda hoje o seu amor pelo desenho, ilustração, cinema de animação, teatro, marionetas, cenografia, dança, e cerâmica. A par das artes plásticas (helena reis outsider art) tem-se dedicado à animação de rua como performer de estátua viva (living statue helena reis).

Agora sonha em ser ceramista.

Hiêgo Moisés

Estudante da Escola Municipal Quilombola Professor José Mendes e integrante da nova equipe do Crioulas Vídeio, autor do cordel “Conceição das Crioulas, o meu lugar”, publicando seus escritos em suas redes sociais e canal do YouTube.

Jocicleide Valdeci de Oliveira (Kêka)

É artesã, mãe de Hiêgo Moisés e Clécia Annamim, integrante do Crioulas Vídeio e professora na Escola Estadual Quilombola Rosa Doralina Mendes; licenciada em História pela Faculdade de Ciências Humanas do Sertão Central (FACHUSC) com especialização em História do Brasil; pesquisadora e produtora de livros que tratam das histórias e memórias do território quilombola.

Jocilene Valdeci de Oliveira (Lena)

Integrante do Crioulas Vídeio e da Comissão de Comunicação da AQCC, atuando de forma coletiva nas diversas áreas da produção audiovisual; professora na Escola Quilombola Professor José Mendes, formada em Letras (FACHUSC) e pós-graduada em Língua Portuguesa pela Universidade de Pernambuco (UPE), mãe de Mizraim, Enzo e João Felipe.

José Carlos de Paiva

Nascido no Porto em 1950. Professor Emérito da Universidade do Porto, Professor Jubilado da Faculdade de Belas Artes. Investigador Integrado do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade), pertencendo à sua Direcção. Coordena o ‘IDENTIDADES_Colectivo de Acção e Investigação’ (ID_CAI). Percurso múltiplo por vários caminhos, aparentemente dispersos, mas relacionados por uma atitude transversal de intervenção crítica. Forte envolvimento em acções interculturais, descoloniais, de índole artístico e cultural com comunidades em Moçambique, Brasil, Cabo Verde e Portugal.

Leão Lopes

Nasceu em Cabo Verde, 1948. Professor universitário doutorado pela Universidade de Rennes II, França, professor diplomado em Educação Visual e Artista Plástico/Designer diplomado pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Actualmente e enquanto fundador da instituição, desempenha as funções de reitor de M_EIA, Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, na cidade do Mindelo. Conferencista e professor convidado de várias universidades estrangeiras, nomeadamente em Portugal, Brasil e EUA.

Fundador da ONG Atelier Mar, há mais 40 anos, entidade instituidora de M_EIA, Leão Lopes tem concebido e coordenado nesse âmbito vários projectos de desenvolvimento comunitário onde vem aplicando metodologias de intervenção social, educativa e tecnológica com resultados reconhecidos internacionalmente através de teses académicas. Tem ainda desenvolvido, ao longo dos anos, actividades várias nos domínios da criação artística; Artes Plásticas, Arquitectura, Design e Cinema.

No domínio cívico e político, desempenhou cargos públicos como Deputado Nacional; Ministro da Cultura e da Comunicação; Membro do Conselho da Presidência da República.

Luana Andrade

Artista visual, professora e investigadora. Mestre pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (Universidade Federal da Paraíba/Universidade Federal de Pernambuco) e graduada na Licenciatura em Artes Visuais (Universidade Federal de Pernambuco). Integra o movimento intercultural IDENTIDADES.

Luciana Lima

Ando pelo mundo como menino amarelo, expressão da grande amiga Verônica Cavatti. Menino amarelo é aquele que a tudo quer ver, sentir, descobrir, questionar com uma vontade imensa de aprender. Todos nós professores somos um pouco amarelados, descobridores, investigadores que, as vezes nos perdemos na burocracia institucional, ou nos “não” sem sentido que recebemos. Incentivo aqui que continuemos com amarelados para o mundo em todas as suas dimensões humanas, sociais, ambientais e etc. Como docente minha amarelisse está na curiosidade pelos adolescentes e jovens que estão sendo formados para o trabalho e as relações estabelecidas com a arte. Leciono no IFSP campus Capivari, fiz mestrado na UNICAMP em Educação e concluí o Doutorado na FBAUP em Educação Artística. Mas coloco também como espaço de formação o Quilombo de Conceição das Crioulas e outros lugares. Busco uma pedagogia e metodologia OUTRA para o ensino/aprendizagem de arte. Se quiser vir comigo fica o convite. lulima@ifsp.edu.br

Luís Muengua

Nasceu em Maputo/Moçambique (1980), iniciou a carreira docente na Escola Nacional de Artes Visuais – Maputo (1999–2014), onde foi aluno. É docente na Faculdade de Educação da Universidade Eduardo Mondlane – Maputo (2014–...), mestre (2019) e doutorando em Ciências da Educação pela Universidade do Porto/Portugal, Bacharel e Licenciado (2010) em Ensino de Desenho e Educação Visual pela Universidade Pedagógica –Maputo. Desenvolve investigação científica nas áreas de: políticas da educação, currículo, formação de professores, práticas pedagógicas, inclusão educativa, educação artística e educação em emergência. Colabora/ou com várias instituições nas áreas educativa, artística, filantrópica e desportiva. Participa em eventos artísticos a nível (inter)nacional onde recebeu prémios e menções honrosas, a destacar: 1º prémio de Escultura na Bienal de Artes Plásticas do Banco de Moçambique–2013; 2º prémio de Cerâmica na Bienal TDM–1999/Moçambique; 2º prémio na Anual do Museu de Arte/TDM–1997; 1º prémio de Cerâmica no Concurso DESCOBERTA–1997/Moçambique.

Lurdes Gomes

Maria de Lurdes Azevedo Moreira Silva Gomes, concluiu o Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3.º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário em 2010 pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto e Licenciatura em Design em 2002 pela Escola de Artes e Design. Frequentou o Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desde 2019. É assistente convidada no Instituto Politécnico do Cávado e Ave e na Escola Superior de Media Artes e Design. Desenvolve investigação no âmbito do Ensino Superior em Design com enfoque nas questões

relacionadas com a crítica, a ética, o design especulativo e a descolonização do design. É investigadora Colaboradora do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Nos últimos meses tem colaborado com o IDENTIDADES_Colectivo de Acção / Investigação (ID_CAI).

Madalena Zaccara

É Dra. em História da Arte pela Université Toulouse II, França, tem com pós doutorado em História da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e outro , todos patrocinado pela CAPES, na Sorbonne, Paris. Madalena é Prof. Titular do Departamento de Teoria da Arte na Universidade Federal de Pernambuco na graduação, bacharelado e Pós Graduação. Ela foi a primeira coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na UFPE e desenvolve pesquisas no Brasil e no exterior sobre história da arte brasileira e nordestina nas artes visuais como processo na relação entre arte e política voltando-se para a arte produzida em centros não hegemônicos e a decolonização da memória feminina nas artes visuais. Suas pesquisas têm sido publicadas em formato de artigos em periódicos da área, coletâneas e livros autorais.

Márcia Nascimento

Educadora e liderança do Quilombo de Conceição das Crioulas (Salgueiro - PE), integrante das comissões de Educação e Comunicação da AQCC e gestora da Escola Municipal Quilombola José Néu de Carvalho; mestra em Desenvolvimento Sustentável (UNB).

Marcos Bonifácio Muthewuye

É co-fundador do MUVART (Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique) nascido aos 19 de Fevereiro de 1972 em Gaza - Moçambique. Formado pela Escola Nacional de Artes Visuais em (ENAV) nível médio, licenciado em Artes Plásticas no Instituto Superior de Arte (ISA) de Havana – Cuba e Mestrado em Educação Visual pela Universidade Pedagógica de Maputo (UP-Maputo). Docente na ENAV de 2000 a 2004, tendo lecionado nos Institutos de Magistério Primário- Chibutuine e Superior de Artes e Cultura (ISArC); actualmente na Faculdade de Engenharias e Tecnologias da UP-Maputo. Exposições em Moçambique, Cuba, Brasil e Portugal, vencedor em 2005 do prémio “CRIAR LUSOFONIA” e bolseiro da ARCO em Lisboa no mesmo ano, co-autor do livro “Educação Visual 11 Classe”; publicações nas revistas de Moçambique, Kulimar do ISArC (Experiência de Arte em Moçambique e Artes Visuais - recurso para o Empreendedorismo Juvenil em Moçambique) e CUPULAS do ISA (El Arte Makonde).

Maria de Lourdes da Silva (Lourdinha)

Agricultora orgânica familiar, artesã e oficineira na área do artesanato, contadora de histórias, militante do Movimento de Mulher e educadora social; integra as comissões de Patrimônio, Geração de Renda, Mulher, Saúde e Meio Ambiente na AQCC; é pedagoga e psicopedagoga nas escolas da comunidade, tendo atuado também como professora e coordenadora; está representada como uma das onze bonecas feitas da fibra do caroá, elemento fundamental do artesanato em Conceição das Crioulas.

Maria Jorge Vilaverde

Nasce no Porto, cidade onde vive e trabalha. Infância construída em Moçambique e na África do Sul. Formação académica na FBAUP. Ali conhece o *Identidades*, que abraça desde os primórdios. Participa em projetos culturais, exposições, faz algumas incursões no Teatro de Marionetas e no mundo da ilustração. Nos últimos anos tem-se dedicado integralmente ao ensino das Artes Visuais, lecionando essencialmente a disciplina de Desenho A. Cultiva a esperança de acordar consciências e aprimorar o voo dos alunos que por ali passam.

Maria Zélia de Oliveira

Educadora e pesquisadora quilombola, integrante das comissões de Educação e Comunicação da AQCC; trabalha como professora na Escola Quilombola José Nêu de Carvalho e no Programa Mãe Coruja Pernambucana (município de Mirandiba - PE).

Maria Alice Amorim

Poeta, escritora, ensaísta, pesquisadora, jornalista, editora. Atua nas áreas de património imaterial, cultura popular, carnaval, maracatu de baque solto, poéticas de tradição oral. Publicações mesclam ensaio literário e jornalismo cultural: Carnaval: cortejos e improvisos (2002); No visgo do improviso ou A peleja virtual entre cibercultura e tradição (2008); 100 anos de frevo: irreverência e tradição (2008); Teia de Cordéis (2013); Patrimónios Vivos de Pernambuco (2010 e 2014); J. Borges: entre fábulas e astúcia (2019); A gente da palavra, leituras, sonhos, memórias (2019); Pelejas em rede (2019). Participa das coletâneas: Imagem passa palavra (poema, 2004); Recife conta o São João (conto, 2008); Luna, Caos e Lama (poema, 2010); Publique-se! Literatura na hora! (poema, 2011); Capibaribe Vivo (poema, 2015). É autora do poema Pays sage, no livro Paisagem: arqueologia de uma coleção (2015). Publicou o livro-poema Claroscuro (2017). Acaba de lançar o livro de poesia Erre aurora erre (2020).

Maria Miguel Estrela

Caboverdiana, reside na ilha de São Vicente é ativista social e professora. A sua área de estudo situa-se no universo das Ciências da Educação, a experiência profissional abarca vários campos desde a educação formal, a formação de adultos, até ao artesanato e desenvolvimento sociocomunitário com envolvimento em várias atividades de promoção da cultura, do associativismo e do desenvolvimento local. As suas áreas de interesse incidem na educação, na promoção cultural, na preservação do ambiente e no ativismo social.

Mário Azevedo

Professor Adjunto e Vice-Presidente da ESMAE Investigador no I2ADS/FBAUP onde desenvolve trabalho em torno do silêncio e da escuta numa atmosfera pós-estrutural e crítica.

Matteo Angius

Natural de Cágliari (Ilha da Sardenha, Itália) frequentou o curso de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas em Florença na década de 80 que, apesar de não concluído, abriu-lhe as portas do universo da língua portuguesa. É licenciado

em História de África e de Moçambique pela Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, cidade onde vive e trabalha como funcionário do Camões-Centro Cultural Português. Na qualidade de bibliotecário e agente cultural, nos últimos 30 anos teve oportunidade de acompanhar e promover o encontro de culturas entre Portugal e Moçambique. É também tradutor literário e investigador, destacando-se a tradução italiana de *Terra Sonâmbula*, de Mía Couto. Nos últimos anos tem levado a cabo um trabalho de pesquisa e difusão da poesia de expressão moçambicana como parte do seu contributo na AMOLP- Associação Moçambicana da Língua Portuguesa, que integra desde a sua criação. É membro do Centro Cultural, Museu e Escola de Teatro Sabura em Maputo.

Miguel Torres

Nascido 1969, Residente em Tondela desde 1971. No seu *percurso académico*, em 2003/2004 obteve Diploma Europeu de Gestão de Projectos Culturais da Fundação Marcel Hicter e do Conselho da Europa e frequentou o Mestrado “Cidades e Culturas Urbanas” Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, tendo concluído a área curricular. No seu *percurso profissional* foi Animador, Programador e Gestor Cultural na ACERT desde 1987, profissionalmente entre 1996 e 2017; foi Vereador do município de Tondela entre outubro de 2017 e outubro 2019. Ainda exerceu *outras funções* como Presidente da Animar – 2006/2009, Consultor de projectos da Fundação Cultural Europeia – Amesterdão – 2005/2007, Membro das Redes Temáticas EQUAL; Elemento da Rede ORACLE – Rede Internacional de Gestão Cultural; Coordenador Executivo da Rede Portuguesa da Fundação Anna Lindh 2012/2014; e fez parte da Concepção e coordenação projeto Tondela+10.

Pedro Américo de Farias

Nascido em Pernambuco, mora em São João del Rei – MG. Licenciado em Letras, escreve e diz poesia, ensaia prosa crítica e ficcional. Exerceu atividades de gestão na Fundação de Cultura Cidade do Recife, onde desenvolveu inúmeros projetos, entre os quais o do festival A Letra e a Voz. Integrou o Conselho Editorial da Cia. Editora de Pernambuco – Cepe (2011 – 2015). Publicou, entre outros livros: *Desaboios* (poemas. Editora Penalux, 2020); *Coisas*: poemas etc (Linguaraz Editor, 2015); *Ficção em Pernambuco* – breve história (c/ Cristhiano Aguiar, Interpoética, 2013); *Viagem de Joseph Língua* (romance. Ateliê, 2009); *Parímpar* (c/ Wilson Araújo de Sousa, ed. do autor, 2009); *Linguaraz* (audiopoemas, ed. do autor, 2009). Integra as antologias: *Pernambuco – terra da poesia* (Iluminuras, 2005); *Imagem passa palavra* (Porto, Identidades, 2004); Id10 (Porto, Identidades, 2007); *Un regard transatlantique / Um olhar transatlântico* (Nantes/Recife, Maison de la Poesie/Fundação de Cultura, 2007).

Rita Rainho

Investigadora Integrada do I2ADS-Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP- Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desenvolve o projeto “Descolonizando a Educação Artística: possibilidade de outras práticas na CPLP” (ao abrigo do CEEC da Fundação para Ciência e Tecnologia). Com Doutoramento em Educação Artística (2018), Mestrado Arte e Design para o Espaço Público (2011) e Licenciatura em Artes Plásticas (2009) na FBAUP.

Inquieta nesta latitude poderosa, prolonga o seu trabalho, desde 2005, para contextos no Sul político na ação do ‘movimento intercultural Identidades’ - dedicando-se à esfera expandida da arte & design comprometidos com o mundo social, político e contemporâneo. Apresenta os seus projetos de investigação e criação artística transdisciplinar, individual e em co-autoria, em vários contextos como Espanha, Portugal, Áustria e Inglaterra, em Cabo Verde, Moçambique, e no Brasil.

Rodrigo de Freitas Oliveira Cordeiro

Natural de Vila Nova da Barca (Montemor-o-Velho), em 2009 ingressou no curso de música (variante percussão na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo) e terminou em 2016 o Mestrado em Performance e por fim em 2016, Erasmus no departamento de músicas do mundo, na CODARTS (Roterdão, Holanda). No ano 2020 completou o CCP (Certificado de Competências Pedagógicas). Trabalhou com formadores na área da Música Portuguesa, Corporal, Clássica, Contemporânea, Africana, Brasileira, Portuguesa, Flamenco, Cubana, entre outras, e tem vindo a apresentar-se em palco de uma forma versátil, abrangendo diferentes instrumentos, formações, estilos musicais, em vários pontos do mundo. Atualmente encontra-se como freelancer, professor de percussão na ARTAVE, frequenta o Doutoramento em Educação Artística na FBAUP, é membro do The Art of Dance Community – ERASMUS +, investigador colaborador do I2ADS e músico da companhia Stage Entertainment - Le Roi Lion – Paris.

Silvia Simões

Nasceu no Porto, Portugal. Desde 1997 que faz parte do grupo Identidades, onde tem desenvolvido trabalho artístico e de intervenção social. É artista plástica, docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto onde ensina principalmente na área do desenho. Desde há alguns que o seu trabalho como artista plástica gravita em torno das construções de paisagens que constrói a partir das suas viagens. Aqui é visível a importância do vulcão e Chã das Caldeiras- Cabo Verde - no seu trabalho.

Tiago Torres Pinho

Nascido em Vila Nova de Gaia no ano de 1989. Atualmente é investigador no i2ads, sendo bolseiro de doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Encontra-se a terminar o Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com a tese: Bioimages na Educação Artística – Ação-Investigação sobre a criação de imagens e seus dispositivos de captura através de processos ecológicos. Licenciado em Artes Plásticas-Ramo Multimédia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Mestre em Ensino das Artes Visuais pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Desde a licenciatura que enveredou por uma carreira docente, acompanhada sempre por trabalho freelancer na área do vídeo, fotografia e virtualização 3D. Participa em diversas atividades e é membro ativo do grupo Identidades e ID_CAI desde 2009. Realizou algumas exposições individuais e coletivas.

Titos Pelembe

É um artista moçambicano (1988) que se dedica profissionalmente às artes visuais desde 2004. Em Maputo, graduou-se nos cursos médios de Formação Pedagógica, Cerâmica pela Escola Nacional de Artes Visuais em 2009 e licenciou-se em Artes Visuais, pelo Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) em 2012. É mestrado em Arte e Design para o Espaço Público pela a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2020), onde atualmente frequenta o doutoramento em Educação Artística, edição 2020-2023. No âmbito da sua formação, renasceu o interesse e o gosto pela investigação artística no campo das artes visuais. Neste contexto, tem desenvolvido algumas pesquisas em torno das práticas artísticas no espaço público e estudos pós-coloniais. Nas suas abordagens procura compreender diferentes problemáticas sociais, artísticas e seus fatores associados a partir da triangulação de dados dos distintos campos multidisciplinares das ciências sociais e das artes visuais.

Victor Sala

Nascido em Maputo-Moçambique, é estudante do curso de doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-Porto. Fez o seu Mestrado em Gestão de Educação na Universidade de Perth – Austrália e é licenciado em Artes e Design pelo Colégio de Loughborough da Inglaterra. Foi Director da Escola Nacional de Artes Visuais de 2003 a 2010. Director da Faculdade de Artes no ISArC-Instituto Superior de Artes e Cultura (2010 a 2017) onde é docente de Artes Visuais e Design. Já coordenou vários projetos de intercâmbio artístico-cultural com destaque para Umoja-CFC (instituições Norueguesas e Africanas), Identidades (entre Moçambique, Portugal, Brasil e Cabo Verde). Várias vezes membro do Júri de concursos nacionais e internacionais de artes. Participou como palestrante em vários seminários/ conferências dentro e fora do país. É actualmente Director da AC MoNo e coordenador do projecto Tudo Pamoja (intercâmbio internacional entre Noruega, Brasil e Moçambique).

Valdeci Oliveira

Artesã da comunidade, trabalha com barro e algodão; é coordenadora do Movimento de Mulheres Trabalhadoras Rurais (Sertão Central); integra a comissão de Geração de Renda na AQCC e atua na organização das mulheres artesãs; é comerciante e articula as vendas dos produtos dentro e fora da comunidade.

AQCC (Associação da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas)

Adalmir José da Silva

Ane Beatriz dos Santos Reis

Antonio Regis da Silva

Bia Petrus

Bruno Pereira

Bruno Sena Martins

Carlos Marques

Catarina S. Martins

Cristina Ferreira

Cheny Wa Gune

Ciro Pereira

Delma J. Silva

Denilson Rosa

Edite Colares Oliveira Marques

Fábia de Oliveira

Fabiana Vencezlau

Felipe Calheiros

Fernando José Pereira

Flávia Lira

Gabriela Carvalho

Givânia Silva

Helena Reis

Hiêgo Moisés

Jocicleide Valdeci de Oliveira (Kêka)

Jocilene Valdeci de Oliveira (Lena)

José Carlos de Paiva

Leão Lopes

Luana Andrade

Luciana Lima

Luís Muengua

Lurdes Gomes

Madalena Zaccara

Márcia Nascimento

Marcos Bonifácio Muthewuye

Maria de Lourdes da Silva (Lourdinha)

Maria Jorge Vilaverde

Maria Zélia de Oliveira

Maria Alice Amorim

Maria Miguel Estrela

Mário Azevedo

Matteo Angius

Miguel Torres

Pedro Américo de Farias

Rita Rainho

Rodrigo de Freitas Oliveira Cordeiro

Sílvia Simões

Tiago Torres Pinho

Titos Pelembe

Victor Sala

Valdeci Oliveira