

NÓS VAMOS SUBIR O RIO CORRENTE: REFERENCIALIDADES AFRODIASPÓRICAS, INDÍGENAS E DO OESTE BAIANO NA ARTE-EDUCAÇÃO

WE ARE GOING UP THE RIVER: AFRODIASPORIC, INDIGENOUS AND WESTERN BAHIA REFERENCES IN ART EDUCATION

Tiago Bassani
UFPA
Violeta Pavão
UFOB

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre um processo de imersão prático-teórico em um projeto de produção artística, ensino, pesquisa e extensão em artes visuais em três fluxos referenciais: afrodiaspórico, indígena e no território do oeste baiano. Estes carregam recortes de gênero, sexualidade, classe e étnico-raciais. Propomos como metáfora metodológica a subida em contrafluxo de um rio corrente, cujo percurso se dá em beiras, curvas e corpos banhados como estados de ativação das referencialidades. Reviramos nossos corpos para que fossemos permeados por saberes contra hegemônicos, a fim de criar um sulco nas instituições de arte e ensino, provocando uma possível permeação de tais saberes em suas estruturas.

Palavras-chave:

Artes visuais; educação;
referencialidades contra-hegemônicas.

CIRCUNSTÂNCIAS | ESTADO

A rachadura em nossas ações cotidianas, provocada por uma crise sanitária sem precedentes e impulsionada por uma instabilidade política com fortes efeitos em nossas existências, nos fizeram repensar os modos de atuação na vida/arte. Neste cenário, os processos sócio-políticos que temos vivenciado,

Abstract

This article presents reflections on a practical-theoretical immersion process in a project of artistic production, teaching, research and extension in visual arts in three reference streams: afrodiasporic, indigenous and in the western Bahia territory. These carry gender, sexuality, class, and ethnic-racial clippings. We propose as a methodological metaphor the rise in counter-flow of a flowing river, whose path takes on borders, curves, baths and bathed bodies as activation states of referentialities. We turn our bodies so that we are permeated by counter hegemonic knowledge, in order to create a groove in an art and teaching institutions provoking a possible permeation of such knowledge in its structures.

Keywords:

*Visual arts; education;
counter hegemonic referentiality.*

principalmente a partir de 2016, fomentaram pensamentos sobre a urgência da tomada de outros olhares e cuidados para/com as nossas práticas artísticas, docentes e de pesquisa, que experienciam o meio que estão inseridos de maneira ativamente política, para quem sabe, criar forças para reagirmos as configurações de mundo atual em contraponto para uma permanência digna.

Desde então, um grupo composto por estudantes, professores, artistas e pesquisadores se juntou a fim de promover, mesmo que remotamente, um campo possível de trocas e produção em arte na intenção de contornar referencialidades teóricas e visuais, diferentes das que geralmente encontramos e muitas vezes reproduzimos dentro das instituições. Iniciamos um projeto duradouro - nove meses - de imersão e de pesquisa artística que chamamos de *Corpo-Matéria: criação artística e ensino de arte* na Universidade Federal do Oeste da Bahia - UFOB, no Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória.¹

O contexto de onde emanam nossa escrita é a de uma instituição de Ensino Superior criada pelo REUNI,² na ampliação da atuação nos interiores do país. Um projeto político de educação pública. O Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória é o lugar onde o curso de Artes Visuais lançou parada. Frisamos o lugar de onde esse fluxo de reflexão vaza porque ele aponta a descentralidade de produção de arte, que permeia a educação. Deste modo, os marcadores do discurso que construímos tem local político, pois evidencia questões da arte imbricadas com a luta pela sustentação da interiorização do ensino superior, especificamente de um curso de Artes Visuais, da produção artística e questões sociais locais que atravessam camadas étnico-raciais, de gênero e de classe.

Partimos na busca de um fluxo contra-hegemônico das teorias e práticas na arte, uma vez que boa parte de nós foi formada nos moldes cis-hetero-branco-europeus, os quais ainda são bastante utilizados. Um modelo sintomático da colonialidade presente nas produções, discussões e reflexões dentro e fora das instituições. Por isso, expressamos neste leito de percurso do projeto uma revirada na busca por outras perspectivas na arte, elaboradas a partir de produções teóricas e visuais afrodiáspóricas, indígenas e do oeste baiano.

Como estratégia de permanência, nossa ação de revirar as teorias e buscar outras referencialidades tem alinhamento nas discussões decoloniais e estão, de algum modo, embebida do pensamento de Catherine Walsh (2013), que nos lança o conceito de “decolonial” numa partida em busca contínua de provocar um transgredir e insurgir; uma subversão do padrão do poder colonial, a fim de criar ruídos

nos arranjos epistemológicos atuais. O conceito decolonial surge de uma premência de se considerar as diferentes formas de produção do conhecimento sem que haja uma exclusão e hierarquização dos saberes de grupos sociais, evidenciando as distinções e abeiramentos desses saberes.

Nessa remada contra, em uma intenção poética/metafórica de subir o rio Corrente nos questionamos constantemente: Nossos corpos que falam, mastigam e suam na produção e no ensino de arte, tem bebido água de qual rio? Onde nossos corpos se banham? Quais abismos o corpo da arte enfrenta e o que vislumbra na beira do rio?

A partir de tais indagações buscamos os redemoinhos, as longas curvas de fluxos descontínuos ao iniciar os encontros de *Corpo-Matéria* e descortinamos, pouco a pouco, os tropeços de um corpo que tem sede, que cai, mas parte em busca dos espelhos d'água que, ao fazer brotar, nos renovam e apontam para outros reflexos. Nesta pesquisa, trabalhamos a subida do rio Corrente, cujo percurso se dá em beiras, banhos e corpos banhados como estados de desenvolvimento do projeto.

NA BEIRA PARA VER SE A GENTE ENXERGA ALÉM

A primeira ação de adentrar as referencialidades afrodiáspóricas nos fez compreender que uma grande parte do que se entende por conhecimento e por sua produção, principalmente no que diz respeito ao ensino superior no Brasil, ainda advém da construção do pensamento colonizado. Uma perspectiva trazida por Nilma Lino Gomes (2017) em seu livro *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, nos aponta que:

O conhecimento-emancipação não está fora da modernidade, mas foi marginalizado pela ciência moderna. É nele que é possível ampliar e questionar a primazia do conhecimento científico, colocando-o no cerne das relações de poder; sobretudo, localizando-o na relação “norte imperial” e “sul colonizado”. [...] O conhecimento-emancipação é cheio de nuances, riscos, conceitos provisórios que podem ser mudados de acordo com a dinâmica social e a politização da sociedade. Não tem a pretensão de ser perene, embora corra esse risco, pois ainda opera dentro da razão indolente. É nele que se torna possível a proposta de diálogo entre os saberes e os sujeitos que os produzem; ou seja,

o conhecimento-emancipação é intensamente vinculado às práticas sociais, culturais e políticas (GOMES, 2017, p. 59).

O conceito de “conhecimento-emancipação” cunhado por Gomes, indica para uma desestabilização da plataforma do saber estabelecida pelo “norte imperial”, colocando em xeque e em diálogo os “saberes e os sujeitos”. Tal perspectiva tem relação com o que a autora vai nos mostrando em seu livro, que diz respeito diretamente as estruturas sociais, explicitamente ao Movimento Negro apontando sua forte atuação em um “projeto educativo emancipatório” para um processo de formação social, cultural, pedagógico e político para a comunidade negra e a reeducação de “outros segmentos étnico-raciais e sociais na sua relação com o segmento negro da população, suas lutas por direitos e conquistas” (GOMES, 2017, p. 130).

Para alargar os questionamentos, trazendo outros afluentes de reflexão, ainda dentro do movimento negro, agora com outra nuance, compreendendo a necessidade de desestabilização de um “cis’tema”³ de saberes já estabelecidos, adentramos na leitura dos conceitos trazidos pela pedagoga e yalorixá Thiffany Odara (2020), que propõe uma “desobediência” nos parâmetros da educação, ao trazer a perspectiva da luta do movimento de travestis e transexuais em seu livro *Pedagogia da Desobediência: Travestilizando a Educação*. A desobediência tem relação com a desestabilização do eixo do conhecimento hegemônico. Embora com abordagens e buscas diferenciadas, pretende uma revirada de conceitos.

Em diálogo com a proposição de Odara, Jup do Bairro nos apresenta uma produção artística audiovisual chamada O Corre (2021)⁴, nela a artista desnuda uma questão de classe social e esculpe uma corpa estudante, apresentada em reconfiguração do espaço da sala de aula e das camadas que a atingem, criando uma narrativa visual, expondo um outro protagonismo para corpos transviados no espaço de educação formal. A obra audiovisual nos provoca a criar discussões sobre gênero, raça e questões de classe e nos faz pensar sobre quais corpos e corpos que resistem e se fazem presentes nos espaços da arte e da educação.

Bell Hooks em seu livro *Ensinando a Transgredir - a educação como prática de liberdade* (2013) nos

apresenta que a transgressão é um processo que detém diversos afluentes, para que ela aconteça é preciso uma construção de uma comunidade pedagógica, na qual haja um olhar atento para outras formas de ser e estar numa arquitetura de saberes. Tal perspectiva entende que a transgressão precisa ser parte de uma “pedagogia engajada”, num giro em mudança de olhar para gênero, raça e classe social para quem sabe poderemos chegar em uma prática libertadora por um viés transgressor.

Quando chegamos na fisicalidade do corpo pensando/sentindo, movidos pelas autoras, fazemos um convite para que as pessoas presentes no projeto se reorganizem, se refaçam perante a si mesmas, questionando-se: quais imagens, estético-políticas, são sacudidas e como se constroem e desmoronam depois de adquirirem tais referencialidades?

Quando a lógica de organização do conhecimento é alterada a fim de uma construção com implicações estéticas e políticas, o conceito de comunidade pedagógica de bell hooks (2013) parece se apresentar, ainda que cheia de medos, cheia de vergonha, cheia de desconforto, mas talvez diante de um entusiasmo por ter colocado o sangue para circular sem estanque. Estes deslocamentos da consciência estética e política trazem reflexões sobre os papéis de poder atrelados à posição de professores e artistas e suas ações enrijecidas, eurocentradas, que repercute violentamente apenas um fluxo de pensamento e as subordinações as quais estudantes estão vulneráveis em sala de aula - assédios morais, sexuais, discriminação étnico-racial, entre outras - e indicam possibilidades de novos acordos que podem ser firmados nesta prática engajada na arte e na educação.

Contra a corrente endurecida da arte, as expressões se colocam de modo a expor um corpo insubordinado, à margem ou à beira de um fluxo contínuo. Uma das obras que nos forneceram a possibilidade de nos colocar à beira é a *P.E. Pedro Thucca Mary* (Figura 1), que compõe a série *Prova de Estado* (2013) da artista Andréa Hygino.⁵ As xilogravuras apresentam diversas imagens de gestos, nomes, movimentos e indícios de corpos nos sulcos e entalhes, demarcados nas carteiras escolares. Elas nos mostram uma



Figura 1 - Andréa Hygino, *P.E. Pedro Thucca Mary*, Série Prova de Estado, 2013, P.A^{1/2}, 42 x 60 cm.
Fonte: Site Andrea Hygino.⁶

força subversiva de estudantes que expressam seus afetos acometidos pelo sistema escolar de maneira contundente. Os arranjos visuais criados sobre as carteiras nos fazem mover pensamentos sobre o corpo em criação nas práticas artístico-pedagógicas; nos provocam a pensar sobre como os corpos em sala de aula se expressam mesmo

sem uma mediação, além de fazerem referência direta a precarização das estruturas do ensino pelo estado brasileiro.

Nesta beira, aonde fomos e somos colocados diante de nossa própria imagem, de inúmeras identidades as quais nos agarramos e outras tantas que precisamos desfazer, notamos, pelo corpo em



Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Figura 2 - *Anastácia Livre* (frente e verso), 2019, Yhuri Cruz.

Fonte: Portfolio de Yhuri Cruz.⁸

criação, a necessidade de construir referências artístico-pedagógicas para uma atuação em revirada, que evidencia um outro estatuto de criação não modulado pelo saber dominante. É preciso ter atenção para a urgente reparação dos erros causados pelas epistemologias e forças coloniais que ainda nos regem e que fazem calar vozes durante muito tempo.

Numa ação revertida ao ato de calar encontra-se o trabalho *Anastácia Livre* (2019) (Figura 2) de Yhuri Cruz.⁷ Quando a obra surge diante de nós, faz brotar uma memória de uma imagem que invade nosso corpo, anunciando que a voz de Anastácia, antes silenciada, agora se faz presente. Sua imagem anterior, parte de uma iconografia colonial, reiterada pelos docentes e pelas instituições de ensino, da educação básica à superior, é reparada.

A obra de Yhuri Cruz irrompe os arquivos das obras que a história da arte tradicionalmente se apoiou e desestabiliza o saber já estruturado, criando perguntas infinitas sobre o cuidado

sobre as imagens que reproduzimos e as que não reproduzimos, além de deslocar nossos desejos estéticos ainda coloniais: quais imagens escolhemos para apresentar? Nesta escolha, quais jogos estético-político coloniais estão imbricados? Qual o peso histórico dos corpos representados nas imagens e qual a relação deste peso com nossos próprios corpos e peles?

Devolver à Anastácia a imagem de si mesma é uma das políticas de reparação afetiva, feita de um "sorriso-segredo";⁹ para o povo negro que nesta afro-pindorama pisa e um encantamento das possibilidades de ensinar e estudar arte na contemporaneidade. Desde 2019, a imagem de *Anastácia Livre* acompanha os bolsos daqueles que estiveram na exposição Monumento à Voz e levaram a santa imagem de Anastácia Livre e a Oração à Anastácia Livre e, desde 2020, está presente nos livros de história de uma rede privada de ensino. Desejamos e nos empenhamos para que esta imagem possa adentrar o ensino público básico e superior a partir desta nova perspectiva.



Figura 3 - Print do vídeo da performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, 2018. Fonte: Canal YouTube de Denilson Baniwa.¹²

O entendimento pelo reverso da arte que produz discursos, imagens e conhecimentos atinge em algum aspecto da transgressão, a desobediência (ODARA, 2020) marcada pelo campo da educação e que em alguma curva estão alinhadas ao pensamento de bell hooks (2013). A transgressão pode ser tomada, então, como alternativa de ensino/ação como prática da liberdade, ou seja, na busca de um conhecimento-emancipação (GOMES, 2017).

Nesta perspectiva, as propostas de criação artística podem ser compreendidas como potências para a elaboração de conhecimento-emancipação, trazendo o corpo das pessoas participantes como materialidade primordial para a construção dos saberes. Para iniciar, trabalhamos com a apresentação de cada participante a partir de uma cicatriz.¹⁰ Este exercício tem como intuito localizar no corpo pistas que compõem histórias de vida de cada pessoa e trazer a atenção ao corpo como *lócus* de saber. Na sequência trabalhamos com alongamento, provocando atenção ao peso, equilíbrio, transferência de peso, ritmo, repetição, despertar das articulações, exercícios estes que trazem a consciência de ocupação do espaço com o corpo. Com o corpo atento, consciente do espaço que ocupa, foi possível ampliar a percepção dele

para dentro dos ambientes de educação, ensino básico e superior, para refletirmos quais relações de poder são ativadas dentro da arquitetura da sala de aula e como nossos corpos intensificam ou dissipam as estruturas autoritárias. A partir de então, descobrimos e recriamos, gestos “educados” do ensino/escola/universidade/educação; acrescentamos ritmo, som e jogamos com a câmera para trazer a partitura corporal. Ativar este corpo que ocupa o espaço da cadeira na sala de aula promove a discussão sobre como os corpos ocupam determinado espaço e como as imagens construídas por este corpo estão carregadas de significados políticos. Sobre esta discussão e relacionando-a ao que bell hooks (2013) nomeia como pedagogia engajada e as relações de gênero, raça e classe aí envolvidas, podemos aprofundar a análise a partir do trecho:

A pedagogia libertadora realmente exige que o professor trabalhe em sala de aula, que trabalhe com os limites do corpo, trabalhe tanto com esses limites quanto através deles e contra eles: os professores talvez insistam em que não importa se você fica em pé atrás da tribuna ou da escrivaninha, mas isso importa sim. Lembro, no começo da minha atividade como professora que, na primeira vez que tentei sair de trás da escrivaninha, fiquei muito nervosa. Lembro que pensei: “Isto tem a ver com o poder. Realmente, sinto que tenho mais ‘controle’ quando estou atrás da tribuna ou

atrás da escrivadinha do que quando caminho na direção dos alunos, fico em pé ao lado deles, às vezes até encosto neles. Reconhecer que somos corpos na sala de aula foi importante para mim, especialmente no esforço para quebrar a noção do professor como uma mente onipotente, onisciente (hooks, 2013, p. 184).

Esta convocação à habitação consciente do corpo, que bell hooks provoca, chega a nós de diversos modos e um deles é este enfrentamento de nossa própria imagem a partir dos processos criativos, mas também, reflexões sobre teoria e prática, tais como: como o nosso corpo, a partir das referencialidades visuais e teóricas, produz? Será que as questões e as referências modificam o processo? Quando pegamos uma teoria e apontamos para nós, esta teoria conversa conosco ou não?

Dando sequência a esta tensão teórico-prática, adentramos processos de trabalho com desenhos a partir de músicas, autorretratos, desenho cego e desenho a partir de modelo-vivo, que apontaram para as inseguras dos corpos discentes e docentes a partir do controle do traço; para a rigidez atrelada ao corpo-mente instituídas pelos sistemas da arte e da educação; para as relações de poder que incluem questões de raça, gênero, sexualidade e classe e que trazem na postura docente, no tom de voz e nas camadas não visíveis, suas manifestações.

As elaborações teóricas convocadas, as obras artísticas ativadas e os exercícios criativos sacudidos parecem abrir caminhos, dentro de nós, para que possamos habitar o desconhecimento e mergulhar nos desconfortos diante das reflexões implicadas nas referencialidades afrodiaspóricas e seus campos de conhecimento.

QUANDO AS CURVAS REVELAM OUTROS RIOS

“Estamos vivos, apesar do roubo, da violência e da história da arte.”

Denilson Baniwa¹

Em um segundo momento do projeto, as referencialidades indígenas invadiram o curso d'água e alteraram os processos de ensino e criação visual por intermédio de textos e obras de arte. Fomos provocados por uma reviravolta de conceito de vida e percepção de mundo. Na contramão do fluxo hegemônico do pensamento, mergulhamos em escrituras e imagens que

possuíam outras construções do tempo e do espaço, e instigados por um saber que nos antecede, o corpo como lócus das sensibilidades e expressões, reage de maneira arrevesada.

Em uma primeira vista, podemos considerar que a história inscrita e a memória construída até os dias atuais retrataram e utilizaram as imagens de povos indígenas de maneira indiscriminada, além de produzir trabalhos artísticos sob um olhar colonizador, violento e preconceituoso de diferentes povos. Tais ações criaram uma imaginabilidade antropológica e social, que repercute até hoje e atravessa os oceanos.

A arte não é indiferente à tal circunstância, ainda que atualmente vejamos despontar na cena artística indígenas que produzem e são considerados pelo meio e que apesar da força colonizadora atemporal, os coletivos e artistas indígenas têm se fortalecido a partir de políticas autônomas e ações, contrapondo os regimes de um sistema.

Uma delas é a contundente performance *Pajé-Onça*¹³ *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (Figura 3), de Denilson Baniwa, que após saudar indígenas representados em trabalhos expostos na Bienal, distribuindo uma flor ao pé de cada imagem junto do som do maracá, compra o livro *Breve História da Arte*, para na frente de uma fotografia preto e branco produzida pelo antropólogo Martin Gusinde, que retrata indígenas da Terra do Fogo, Argentina, no início do século XX, e lança perguntas enquanto vai rasgando as páginas do livro.

Nesta ação, o artista levanta questões que atravessam diversos dos seus trabalhos apontando a falta de inserção de artistas indígenas nos circuitos e nos livros de história da arte, além de demarcar a apropriação da imagem de indígenas por artistas brancos que ganham notoriedade no circuito junto de suas equipes curatoriais. Baniwa também denuncia que muitas imagens de indígenas são produzidas a partir da perspectiva não indígena, que congela indígenas no passado, destituindo-os da vida no presente, de possibilidades reais de existência e atuação na arte e na sociedade, o que atrasa as discussões sobre a arte e apaga suas contribuições epistemológicas.

A partir da ação e manifesto de Denilson Baniwa podemos perceber que a concepção cis-hetero-branco-europeia existente em uma vertente da história da arte, expõe um saber enrijecido, limitando a percepção do sistema de arte e da sociedade frente às potências do fazer/viver arte na transitoriedade, conforme aponta Gersem Baniwa (2019).

O texto *Direitos humanos e direitos indígenas na perspectiva da Lei n. 11.645/2008*, de Baniwa (2019), nos apresenta cosmologias indígenas que tem a transitoriedade como estado de existência. Estas cosmologias apresentam uma perspectiva do humano como um estado temporário, admitindo, portanto, a mutação constante de identidades. O Pajé-onça da ação de Denilson Baniwa habita um corpo transitório de “gente onça” e acorda nossas peles para a desorganização de uma hierarquia ocidental onde o humano se mostra como classe dominante de um sistema econômico, político e social.

As cosmologias indígenas, em geral, concebem o ser humano como um estado de espírito expresso pela palavra *mira-sá* que em *nheengatu* significa “forma de ser humano”. Segundo essas cosmologias seria mais adequado falar em estar humano, do que ser humano por se tratar de um estado possível e sempre transitório. Os seres e as coisas possuem capacidades de transformação. Tanto os humanos podem transformar-se em animais ou coisas quanto os animais ou coisas podem transformar-se em humanos. Isto desde a criação do mundo. Vários clãs indígenas recebem a denominação de certos animais que indicam sua potência de estado de mira-sá, por exemplo, “gente onça”. As pessoas do clã “Gente Onça” têm a potência de se transformar em onça (BANIWA, 2019, p. 84).

O clã da humanidade parece não enxergar que seus sistemas, que pareciam blindados, incluindo aqui o da arte, vem sendo perfurados, desmoronados pouco a pouco. Os projetos de mundos que ainda fazem parte do pacto colonial em Abya Yala vêm sendo traídos pelas comunidades dissidentes com o interesse de que projetos de futuro, embasados na ancestralidade, possam atravessar os corpos do presente. Para isso, precisamos encarar a mutação de nosso próprio corpo, o mergulho nas incertezas e a construção de outros mundos, instáveis e transitórios. Esta é uma necessidade irrevogável para seguirmos.

Tybyra - Uma tragédia indígena brasileira (2020), dramaturgia bilíngue (potyguês e Tupy-Guarany), escrita por Juão Nyn, se apresenta como obra

que desestabiliza as certezas dos corpos que se debruçam na leitura. A história narra parte da vida e momento do assassinato de Tybyra, Tupinambá, que no século XVII foi amarrado à boca de um canhão por católicos franceses. Este foi o primeiro caso registrado do que se entende hoje como crime de homofobia, de um indígena *nhe'e mokõe*⁴, no território de Pindorama, especificamente na ilha de Upaon-Açu, também conhecida como São Luís do Maranhão.

Podemos compreender que o sistema matou Tybyra porque sua vida apresentava uma transitoriedade de gênero. Ao custo da vida e do sangue, ele saqueia a possibilidade de ser de maneira diluída. Apesar de datar centenas de anos, Tybyra apresenta-se sempre quando uma pessoa LGBTQIA+ é morta. E revive, cada vez que seu nome é lembrado, quando sua voz ecoa neste texto, nos palcos, nas escolas, nos sistemas de arte. “Faz só 114 anos que vocês estão aqui. É, eu sey contar, bando de branquelo mucura réy... a gente tá aqui farré tempo, desde quando o tempo não exystya, juruá.... E eu não sou a únyca, nem a prymeyra nem a derradera...” (NYN, 2020, p. 85).

O trabalho de Juão Nyn presentifica o corpo de Tybyra; nos faz reconstruir imagens ancestrais e nos coloca diante da necessidade de abrir espaços de escutas para que projetos de futuro possam ser construídos a partir de estados transitórios de vida na arte e na educação. Ele também provoca os sistemas que tem o português como base rígida, convocando, nós, pessoas leitoras, ao estranhamento das palavras que não sabemos e, no Potyguês, reconstrói a língua portuguesa, inserindo nela a vogal y. “Porquê? Porque y é uma vogal sagrada Tupy-Guarany. Porque o Brasyl é um Paýs sem pyngos nos “i”s. Porque as línguas yndýgenas brasyleyras não são alfabétycas” (SILVA, 2020, p.11). Esta discussão instaurada pela escrita da obra provoca os agentes e as estruturas de ensino formal à reflexão sobre o ensino de línguas nativas na educação básica e superior, além de, mais uma vez, desestabilizar nossos corpos por dentro, pela língua que trava e se desmonta na percepção do desconhecimento do Tupy-Guarany e das mais de 274 línguas indígenas.

Neste processo de desestabilização da monocultura do corpo/língua/saber, avistamos as curvas de outros rios, se enchendo e trazendo



Figura 4 - Uýra Sodoma, *Boiúna*, da série Mil (Quase) Mortos, 2019. Fotoperformance, 2019. Fonte: Revista Select_Celeste. Ensaio Boiúna. Foto: Matheus Belém¹⁵.

água para banhar os nossos rios e nossas culturas diversas, por isso, recorreremos para esta conjuração estética decolonial as aparições de Uýra Sodoma, “dragdemônia” amazônica que tem mergulhado, acendido e soprado estados de transitoriedade em seus processos criativos de transformações de Emerson Pontes. Os estados acessados pelas ações de Uýra perpassam questões estético-políticas, ancestralidade, espiritualidade e realidade. As transições e seus potentes estados nos provocam a tentar compreender como a arte, a educação e as condições de vida no tecido social podem nos causar indagações e uma percepção espaçosa convergindo para uma noção da condição de vida.

O trabalho *Boiúna* (Figura 4), de 2019, apresenta um híbrido de corpo- cobra deitado sobre o lixo desabado na beira do Igarapé do Mindu, situado sob a ponte de São Jorge (Manaus/AM), acentuando mitologias da cobra amazônica e suas diferentes transmutações. *Boiúna* tensiona as complexidades socioambientais dos rios e riachos afogados pelos detritos humanos ao mesmo tempo em que reconhece as vidas resistentes em tais condições. A reflexão desdobrada a partir da imagem de um trabalho artístico para outros campos sociais, ambientais, políticos e culturais diz respeito a uma interlocução entre os elementos

visuais e conceituais do trabalho e quem os testemunham. Avançar alguns limites, permear campos e criar discursos alargados podem ser compreendidas como ações que denotam capacidade de transitar entre. Uma experiência que o campo expressivo visual pode providenciar ao incorporar os processos artísticos aos outros territórios do conhecimento. Nesse deslimite de campos anunciados podemos provocar saberes no viés da educação pela arte.

Neste sentido, criamos o projeto *Entretecer: Relações Interculturais no corpo*, na arte e na educação junto de estudantes e professores indígenas e não indígenas de duas ações de extensão; e uma de pesquisa da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), *Tecendo Diálogos Interculturais, Práticas de leitura e escrita: o português para acadêmicos indígenas*, da Escola Normal Superior (ENS) e *Tabihuni: Núcleo de pesquisa e experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas interfaces pedagógicas* (CNPq ESAT-UEA).

Através dos diálogos estabelecidos, compreendemos sistematicamente que as instituições de ensino superior ainda estão se adequando para receber, integrar e garantir

a permanência de estudantes indígenas na universidade pública por intermédio de algumas ações como, por exemplo, as desenvolvidas pela UEA. A proposição de tecer diálogos entre as diferentes etnias que estão presentes em cursos distintos da universidade; o viés da língua articulada em práticas de leitura e escrita do português, entendido como segunda língua, e a pesquisa e articulação das práticas artísticas e pedagógicas interculturais entre a universidade, artistas locais e comunidades tradicionais são alguns dos projetos que se propõem a construir uma vivência acadêmica mais digna.

Podemos perceber que tais ações só foram delineadas e pensadas a partir do atrito gerado pela presença de estudantes indígenas na arte e na educação. Apesar das instituições mudarem seus modos e criarem alternativas para o acesso, os sistemas de ensino ainda possuem suas bases epistemológicas em um saber hegemônico, o qual vem sendo provocado à escuta e reflexão a partir das movimentações políticas de estudantes indígenas.

Nesse processo estridente de incorporações de espaços, tempos e saberes da arte e da educação compreendemos que a ação de promover relações interculturais está alinhada à tentativa de criar comunidades pedagógicas que possam proporcionar conhecimento-emancipação. A presença dos povos indígenas nas instituições de arte e de ensino promovem a desestabilização do estatuto hegemônico e nos provoca à transição dos meios e dos modos de atuação no ensino e na produção de arte.

SUBIR O RIO, ENCARAR O TERRITÓRIO

No terceiro processo de investigação do projeto *Corpo-matéria*, encaramos o desafio de subir o rio a contracorrente para podermos experienciar os processos de criação artística e de ensino de arte a partir do território do oeste da Bahia. Para isso, foi necessário compreender as tensões sociais e epistemológicas que atravessam este interior que, fora de uma centralidade, organiza sua produção artística nas beiradas das estruturas da arte.

No que corresponde ao território, as tensões que a grilagem de terra, a disputa pela água, a expansão do agronegócio e as tentativas de implementação de hidrelétricas sempre produziram práticas de violência étnico-raciais, de classe e de gênero,

todas elas baseadas no extermínio do Cerrado, parte de um projeto econômico-político de expansão do MATOPIBA¹⁶ numa perspectiva do capital. Os rios do extremo oeste baiano, assim como a população, vêm sofrendo muitas violências por conta das tentativas de tomada do direito de uso da água, que coincidem com o assoreamento; da diminuição do volume de suas águas, diante da liberação de outorgas d'água excessivas pelo Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos (INEMA) às empresas do agronegócio na região; intoxicação das águas em função dos venenos utilizados na agricultura intensiva, liberados, descomedidamente, pelo governo federal¹⁷, além do cerceamento das comunidades tradicionais e bloqueio do acesso à água para toda a comunidade, muitas delas responsáveis pela manutenção da mata ciliar das áreas onde brotam as nascentes e de onde iniciam o curso de muitos rios. Portanto, subir o rio à contracorrente implica em também compreender as lutas áridas que se apresentam para que os rios ainda possam ser percorridos e para que estejamos atentos aos atravessamentos diversos dos corpos deste território.

Nesta conjuntura crítica e a partir das experiências de luta dos movimentos sociais, emergem os trabalhos de Conchita Silva. Na série "Desde a década de 70, prefiro..." (2019-) (Figura 5), a artista cria xilogravuras que retratam as mulheres da região que lutam nas comunidades ribeirinhas e de Fundo e Fecho de Pasto. O processo artístico é instaurado por ações de partilhas.

(...) essas mulheres me recebem em seus lares, com o cafezinho quente passado na hora, acompanhado de biscoito de polvilho frito na banha de porco e beiju de milho, enquanto a gente proseia me apresentam seus terreiros, os canteiros de horta, as plantas medicinais, etc. Elas se arrumam, vestem-se de confiança em suas melhores roupas na hora de serem fotografadas (SILVA, 2021, p. 74).

A partir de então, a artista grava estes rostos na madeira de umburana e inscreve, na resistência da goiva com a madeira, as lutas diárias do território. Silva compreende que a primeira violência sofrida por tais comunidades é vivenciada por grande parte das mulheres que estão trabalhando em suas casas, enquanto companheiros, pais e filhos, fora. A casa é o local onde empresários e pistoleiros chegam para assediar moradoras, tentando comprar as terras e ameaçar aquelas que se opõem à oferta.



Figura 5 - Conchita Silva, Painel com os trabalhos da série *Desde a década de 70, prefiro...* e jornal *A Foice*, 2021 – xilogravura e jornal impresso.

Fonte: Acervo dos autores.

Há ainda, outro processo artístico-pedagógico da série, que é a criação de murais, compostos pelas xilogravuras e páginas do *Jornal A Foice*¹⁸, os quais foram lambidos nas ruas e escolas de Salvador/BA e Correntina/BA. As mulheres dissidentes presentes nas xilogravuras, nos encaram criando tensão estético-política nos caminhos e potencializam a coletividade desta luta. Podemos entender que a interlocução entre arte, política e educação está afinada a partir do ruído criado pelos trabalhos.

Nesta perspectiva, concebemos uma ideia na qual o ruído estético/poético pode instigar um processo educativo, orientando-nos para a concepção de uma educação pela arte a partir de um estranhamento que pode gerar questionamentos e estão integrados ao meio de maneira a ultrapassar os muros das instituições e se colocarem nas ruas e nos lugares onde os corpos se manifestam. Tais como a manifestação da Caretagem de Santo Antônio (Canápolis/BA).

Às três da manhã os fogos acordam os que ainda dormem nas comunidades de Santo Antônio e São Pedro, atravessando a madrugada e anunciando o início da Festa da Caretagem. Os fogos se repetem até que grande parte dos moradores e visitantes estejam no ateliê de Seu Limiro. O terreiro já está preparado desde uma da manhã, com bananeiras, cana, cajá-manga e outras plantas, esperando sua hora de ser habitado. Aos poucos os músicos chegam e esquentam o ambiente, junto dos primeiros raios de sol. As máscaras vão sendo escolhidas por suas formas e cores e passam a ganhar diferentes corpos; o Judas é guardado por um cuidador escolhido que o protege dos assombramentos; as estruturas mascaradas são encaixadas nos ombros e os estandartes dirigidos para o lado de fora do ateliê, para apresentar a festa e o festeiro. Quando a força da música faz nascer a energia dos corpos e da rua, o cortejo se inicia. Os mascarados e os que acompanham a festa começam a caminhar, dançar, brincar,



Figura 6 - Festa da Caretagem. 16/04/2022. Santo Antônio, Canápolis/BA.
Fonte: Rosa Tunes¹⁹.

bulinar os corpos presentes, reconstruindo o tempo, desconstruindo espaços. A população se prepara e espera a passagem da Caretagem. O trajeto vai de Santo Antônio à São Pedro e retorna à Santo Antônio, onde Judas, enfim, é levado ao terreiro e malhado pelas crianças. A festa sagrada e profana segue com muita música, dança, cachaça e comida, até o esgotamento dos corpos.

Após compreender os corpos em festividade numa perspectiva das diferentes performances que compõem a Caretagem, percebemos que a ação de Limiro do Santo Antônio incorpora uma provocação constante de um processo de criação cíclico, desde quando se coloca na produção das máscaras por mais de setenta anos. Modelar a argila, construir as estruturas, escolher as cores, as formas, desenhar os olhos, construir os narizes, chifres, bocas, são processos que integram seu corpo em performatividade contínua e que vão incorporar outros corpos num Sábado de Aleluia. A partir da produção das máscaras, podemos refletir sobre como o corpo do próprio artista se transforma diante de seu trabalho: “Menina, eu vô te falar uma coisa, mas ocê não leva a mal não

(risos), é porquê eu não preciso de máscara não, o meu rosto já é a máscara” (LIMIRO DE SANTO ANTÔNIO APUD CONCEIÇÃO, 2019. p. 45).

As ações que encontramos no território apresentam possibilidades de percepção e ação na relação entre arte e educação. Elas nos convocam a um olhar afiado para as imagens de Conchita e, com Limiro do Santo Antônio, à percepção da festa como um corpo que vibra e combate.

Mergulhados a partir do Oeste, aparecem aqui de maneira intensa diversos corpos que temos de encarar diante das lutas por terra e água travadas para que ainda possamos subir o rio, das máscaras vestidas para encontrar sentido no caminhar, mas, sobretudo, para confrontar sempre o que nós, professores-artistas-pesquisadores, molhamos, lavamos, esfregamos e afogamos em nossas práticas ao sermos afetados por esses artistas e suas obras. A escuta e reverberação desses artistas apontam para a produção comunitária e política de conhecimento através da festa; a festa como recriação espaço-temporal da rua; para as distâncias e/ou apagamentos entre os conflitos do



Figura 7 - Festa da Caretagem. 16/04/2022. Santo Antônio, Canápolis/BA.
Fonte: Rosa Tunes.

território e o ensino formal; e, ainda, para a urgência em assumirmos que a universidade não sabe.

No dia em que as universidades aprenderem que elas não sabem, no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas - em vez de ensinar -, no dia em que as universidades toparem aprender a arquitetura indígena e toparem aprender para que servem as plantas da caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolônização (SANTOS, 2018, p. 9).

Antônio Bispo dos Santos escreve sobre a confluência de saberes a partir dos saberes indígenas e quilombolas e nos ajuda nesta reflexão sobre o oeste baiano. O que se dá no terreiro da casa das mulheres do trabalho de Conchita e nas lutas dos movimentos sociais nas quais a artista está envolvida, assim como a vibração da rua durante a Caretagem de Limiro do Santo Antônio e a potência da produção das caretas, deve ser entendido como saberes que não podem ser criados pela universidade. Escuta e reflexão a partir desses conhecimentos é o que podemos movimentar para que o viver, ensinar, aprender e

produzir arte a partir de e neste território possa mover estruturas estéticas e políticas de corpos em travessia.

O CORPO DEPOIS DO BANHO

Quando nos colocamos “Na beira para ver se a gente enxerga além”, despertamos o desejo pela travessia e mergulho nas teorias e práticas afrodiaspóricas. Intentamos acordar e alertar nossos corpos para as relações de poder contidas nos espaços de arte-educação; assim como refletimos sobre a necessidade de reconhecermos e desenvolvermos projetos de arte-educação emancipatórios de responsabilidade coletiva, que aqui inclui todos os segmentos étnico-raciais envolvidos, cabendo-nos compreender nossos lugares sem nos isentar. Neste movimento, ativamos o corpo como agenciador de poder e de conhecimento-emancipação.

Os processos criativos, a produção teórica e as obras investigadas, “Quando as curvas revelam outros rios”, intensificaram as discussões sobre as produções de referencialidades indígenas e aprofundaram questionamentos específicos como a prática docente nas instituições do ensino

básico e superior e sua relação com os saberes indígenas; o compromisso e a reivindicação de reparo na história da arte; as políticas públicas de acesso e permanência de estudantes indígenas no Ensino Superior, a exemplo das trocas realizadas com estudantes da Universidade do Estado do Amazonas. As curvas apresentaram, ainda, a possibilidade de reflexão sobre sexualidade a partir da referência dissidente Tybyra e a investigação sobre a transitoriedade como um estado de ser corpo, composto pelo atravessamento de múltiplas existências.

Permeando o território do oeste da Bahia ao “Subir o rio, encarar o território” deparamo-nos com as lutas pela terra e pela água na busca de uma vivência digna para as comunidades por intermédio da imagem. Um confronto diário que nos move a pensar nos contrapontos da arte e do ensino integradas à sociedade. A fricção dos movimentos que giram nossa percepção para a educação por ações artísticas e educativas extramuros institucionais, que estão integradas no cotidiano. O corpo agente em festividade e estesia que se movimenta em fluxos pelas passagens com as caras vestidas de caretas incorporadas de experiências adquiridas no processo de uma vida entrelaçada, num desígnio no qual a arte, a educação e a vida em comunidade estão comungadas.

Depois de banhar nossos corpos nas diferentes referencialidades compreendemos que a transgressão e a desestabilização do conhecimento da/sobre a arte precisa fluir por muitos cursos d'águas em todas as esferas da educação. Precisamos abastecer nossos afluentes para aumentar o volume de um rio maior, a fim de torná-lo navegável. A urgente vazante deve ser por dentro das estruturas já construídas e enrijecidas para criar flexibilidades necessárias. A revirada mudou irreversivelmente o estatuto do nosso conhecimento, pois, a partir do momento em que a referência teórico-prática nos banha, não há como viver e produzir inatingidos. O corpo é regado por elas, fazendo com que nos perguntemos sempre: o quanto permito-me abrir para referencialidades não hegemônicas?

Quando tais referencialidades revelam avessos coloniais produzidos em pensamentos, sonhos e posturas de nossas práticas, nos parece ser imprescindível a pausa, o silêncio, o embate

dentro de nossos corpos através das imagens que produzimos e sentimos para que a crise da decodificação seja encarada verdadeiramente. Nesta crise, é pertinente compreender que não estamos tratando de um aprendizado passivo frente à imagem ou que esperamos que ela “ensine”, mas sim de um desejo ativo da pessoa artista-professora-pesquisadora em encarar seus próprios monstros coloniais diante das imagens, textos e das práticas artísticas. Neste aspecto, importante ressaltar, para os corpos brancos e cisgêneros que escrevem e leem este rio de palavras, que as imagens trazidas aqui e os corpos nelas presentes não estão à serviço do entretenimento branco, esta lógica colonial da imagem deve ser desintegrada para que outras formas de afeto possam fazer parte deste jogo estético-político no qual as artes visuais e as corporalidades dissidentes de gênero, raça e classe estão inseridas.

Diante de tal subida de rio, consideramos que as diversas instâncias da arte precisam encarar esse delicado jogo de reflexão estético-pedagógica, que alcança as escolhas das referencialidades das obras de arte que compõem nossos repertórios, as teorias trabalhadas e as práticas artísticas elaboradas. Com isto, propomos a traição contínua do pacto colonial cis-hetero-branco-europeu dentro de nós e dos campos da educação e das artes visuais para que possamos projetar futuros, passados e presentes de rios correntes, que nos reviram, e de silêncios, que nos permitem mergulhar profundamente.

NOTAS

01. O Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória está localizado na Bacia do Rio Corrente, que é um dos vinte e três territórios de identidade do estado da Bahia.

02. O REUNI é um Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, com o objetivo na ampliação do acesso ao Ensino Superior em Instituições de Ensino Superior Federais.

03. Cis'gênero é um termo utilizado pela autora para pontuar que o sistema hegemônico é

construído e direcionado para pessoas cisgêneras. Segundo JESUS (2012), cisgênero é um conceito “guarda-chuva” que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento.

04. Jup do Bairro, Música: O corre, Álbum: corpo sem juízo, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QbeKvHI2sVg>>. Acesso em: novembro..2023.

05. Para saber mais sobre o trabalho da artista acessar o site disponível em: <<https://www.andreahygino.com.br/>>

06. Disponível em: <<https://www.andreahygino.com.br/serie-provadeestado>>.

07. Para saber mais sobre o trabalho do artista: <https://yhuricruz.com>

08. Disponível em: < http://yhuricruz.com/Portfolio_2021_Yhuri%20Cruz.pdf>.

09. “Sorriso-segredo” é o termo cunhado por Yhuri Cruz para se referir ao seu próprio trabalho.

10. Este exercício foi criado pelo coletivo La Pocha Nostra (www.pochanostra.com).

11. Fala de Denilson Baniwa em Performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018). Para saber mais sobre o trabalho do artista, acessar: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgl>>.

12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgl>> Acesso em: janeiro. 2022.

13. O último Pajé-Onça Baniwa, Seu Mandu (Manoel da Silva), faleceu há três anos (2018) e ajudou a construir uma escola de pajés, a Malikai Dapana, às margens do Rio Ayari, em São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas. Além da preservação de seus conhecimentos e tradições, a escola opera em resistência à entrada violenta do protestantismo na região. Fonte: <<https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca/>>.

14. Nhe'e mokõe: duas almas, pessoas yndýgenas de ydentidade de gênero dyssydenente da heteronormatyva, em guarany nhendewa. Fonte: *Tybyra - Uma tragédia indígena brasileira* (2020).

15. Disponível em: <https://select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental/> Acesso em: novembro. 2023.

16. “O Matopiba é uma região formada pelo estado do Tocantins e partes dos estados do Maranhão, Piauí e Bahia, onde ocorreu forte expansão agrícola a partir da segunda metade dos anos 1980 especialmente no cultivo de grãos. O nome é um acrônimo formado pelas siglas dos quatro estados (MA + TO + PI + BA). A topografia plano e o baixo custo das terras comparado às áreas consolidadas do Centro-Sul, levaram alguns produtores rurais empreendedores a investir na então nova fronteira agrícola. A expansão aconteceu sobre áreas de cerrado, especialmente pastagens subutilizadas, e só foi possível pela disponibilidade de tecnologias para viabilizar os plantios nas condições locais. Os sistemas de produção são intensivos desde a implantação e buscam alta produtividade” (Portal Embrapa). Disponível em: <<https://www.embrapa.br/tema-matopiba/sobre-o-tema>>.

17. Ver a matéria “Número de agrotóxicos registrados em 2020 é o mais alto da série histórica; maioria é genérico, diz governo”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2021/01/14/numero-de-agrotoxicos-registrados-em-2020-e-o-mais-alto-da-serie-historica-maioria-e-produto-generico.ghtml>>. Acesso em: março. 2022.

18. O jornal A Foice, de Correntina/BA, funcionou na década de 1980 e foi importante meio de denúncia das violências por parte de grileiros em relação à população tradicional, além de ser veículo de informação política e responsável pela organização sindical dos trabalhadores.

19. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1728759987467356&set=pb.100010001141346.-2207520000&type=3>> Acesso em: novembro. 2023

REFERÊNCIAS

BAIRRO, Jup do. *O corre*. Publicado pelo **Canal YouTube Jup do Bairro**, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QbeKvHI2sVg>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

BANIWA, Denilson. *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, 2018. Publicado pelo **Canal YouTube Denilson Baniwa**. Disponível em: <<https://youtu.be/MGFU7aG8kgl>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BANIWA, Gersem. Direitos humanos e direitos indígenas na perspectiva da Lei n. 11.645/2008. In: Sesc, Departamento Nacional. **Culturas indígenas, diversidade e educação**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2019.

CONCEIÇÃO, Lilia da Silva Passos. **Máscaras e Caretagem**: o Ensino de Artes e as Manifestações Culturais da Comunidade de Santo Antônio/BA. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Santa Maria da Vitória, 2019.

CRUZ, Yuri. Monumento à voz de Anastácia. **Site Yhuri Cruz**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://yhuracruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

DICIONÁRIO MANUEL QUERINO DE ARTE NA BAHIA. [Site institucional]. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/mestre-guarany-francisco-biquiba-dy-lafuente/>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

EMBRAPA. [site institucional]. Disponível em: <<https://www.embrapa.br/tema-matopiba/sobre-o-tema>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

HERMOSO, Sofia. Uýra Sodoma: Uma Revolta Organizada, 2021. **Revista Elástica**. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir**: A educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HYGINO, Andréa. Série Prova de Estado. **Andréa Hygino**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://www.andreahygino.com.br/serie-provadeestado>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero**: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2012.

MUNIZ, Leandro; ALZUGARAY, Paula. A constelação da onça: Entre o fascínio e o terror, o

imaginário da onça-pintada tem ressonâncias nas cosmogonias indígenas, na ciência e na literatura. In: **Revista Select art.**, v.10, n.50, 2021. Disponível em: <<https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca/>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

ODARA, Thiffany. **Pedagogia da Desobediência**: Travestilizando a Educação. Salvador: Editora Devires, 2020.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.2, p. 44-51, 2018.

SILVA, Conchita. **Narrativas Indignadas**: proposições em arte no Oeste Baiano. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Santa Maria da Vitória, 2021.

SILVA, João Paulo Querino da Silva. **Tybyra**: uma tragédia indígena brasileira = Tyryrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re/. Ilustrações Denilson Baniwa. São Paulo: Selo do burro, 2020.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

SOBRE OS AUTORES

Tiago Bassani é artista visual, professor e pesquisador. Professor Colaborador do PPGARTES/UFPA e do PROFARTES/UFU. Pesquisador do GRUPA - Grupo de Pesquisas em Arte-UFU. Parte do conselho editorial da Revista Linha Mestra. Membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública GEAP/BR. Produz permeando os campos tri e bidimensionais com a performance e diferentes mídias.

E-mail: tiagobassa@gmail.com

Violeta Pavão é professora de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Estudos rupo de Estudos Egungun (UNESP). Trabalha há doze anos com performance e desenvolve trabalhos em outras linguagens como instalação, gravura, desenho, escritas e escutas.

E-mail: violetapavao@gmail.com