

A viagem de Volta

Madalena Zaccara

Ações do Movimento Intercultural
Identidades em comunidades de
colonização lusa.

**Para José Carlos de Paiva por ter
me introduzido no universo do
Movimento Intercultural Identidades.**

**Para Paulo Emilio e Dori Nigro porque
qualquer um pode ficar ao seu lado
quando você está bem, mas só amigos
verdadeiros permanecem ao seu lado
quando você quase desiste...**

Sumário

Iniciando o percurso. ⁸

Sobre economia, marginalização e identidade na pós-modernidade. ¹⁴

Arte e política, uma forma de resistência. ²⁶

O “outro” como proposta artística de [des]envolvimento. ³⁶

Gênese e percurso do Movimento Intercultural Identidades. ⁴⁶

Do Porto, de onde partiam e chegavam as naus. ⁶⁰

Um olhar sobre Moçambique. ⁸⁶

Verde que te quero Cabo Verde ¹⁰⁴

Das crioulas de Conceição. ¹²⁴

Como se existisse um fim. ¹⁵²

I

“C’est le monde qui vient
se faire peindre chez moi.” [1]

1. Courbet, Gustave apud Ardenne, Paul.
Un art contextuel.
Paris: Flammarion, 2002, p.9

Iniciando o percurso

A primeira vez que escutei falar do Movimento Intercultural Identidades foi através do meu amigo e colega do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco Sebastião Pedrosa. Convidava-me ele para conhecer o trabalho que estava sendo feito pelo grupo na comunidade de Conceição das Crioulas, no interior profundo de Pernambuco. Lembro que na época me interessei, mas estava envolvida com outra pesquisa e com as minhas atividades de ensino e o possível encontro, a visita à comunidade planejada por ele, não aconteceu.

Alguns anos depois fui a um congresso na cidade de Guimarães em Portugal. Naquele momento, queríamos contatar um interlocutor em Portugal para um diálogo acadêmico com o Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB que coordenava juntamente com a Prof.^a Livia Marques.

Um encontro foi então intermediado pelo prof. Robson Xavier, que estava fazendo doutorado naquela cidade, com o professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Porto José Carlos de Paiva. Foi em um café de Guimarães que encontrei pela primeira vez o líder do Movimento Intercultural Identidades e que escutei falar mais demoradamente sobre o movimento.

Um ano depois nós o convidamos para o “II Diálogos Internacional em Artes Visuais”, evento promovido pelo PPGAV, onde Paiva dialogou com a professora da Universidade Federal da Bahia Maria Virginia Gordilho (Viga Gordilho). Cada um

expôs sua pesquisa que tinham pontos tangenciais em arte-educação. O Identidades e suas intenções foi o tema de Paiva e, naquele momento, eu realmente me interessei pelo movimento. Minha licença sabática (Pós-doutorado), me deu a oportunidade de ir mais fundo e pesquisar no Porto a documentação, espaços e ações do Identidades. Lá trabalhei durante um ano contando (é preciso ressaltar) com a subvenção da CAPES em forma de uma bolsa para um pós-doutorado sênior. Neste ano tornei-me parte do grupo, viajei com ele e sobre ele escrevi. Foram vários textos. Esse livro reúne-os e relata mais amplamente esta experiência.

O objetivo desta publicação que amplia as relações entre a Universidade do Porto e a Universidade Federal de Pernambuco através da GESTO e da Editora da UFPE é analisar a arte contextual (ou relacional, para alguns autores) praticada pelo movimento bem como minhas impressões pessoais sobre os espaços que percorri no propósito de registrar as ações do Identidades. O relato pretende contar a história do grupo, mas também a emoção da experiência para além do documento. Não podia deixar de assim ser, se quero falar sobre uma forma de arte que pretende o espaço social como suporte e a sensibilização como meio. Nas palavras de Richard Martel que conheci em Quebec, no “Le Lieu”^[2], em outra pesquisa sobre coletivos de artistas: “l’art contextuel supos (e) la matérialisation d’une intention d’artiste dans un contexte particulier”^[3]. É sobre essa intenção que queremos falar. E essa intenção me inclui bem como as pessoas e espaços com os quais interagi durante a pesquisa.

Desde o início da pesquisa senti (e sinto) dificuldade de explicar (a leigos ou não) o que vem a ser arte relacional e como ela se processa, inclusive nas ações do grupo que eu estudava. Então acredito ser necessária uma breve introdução sobre o que vem a ser arte contextual (ou relacional) na esperança de que o leitor mergulhe conosco em sua razão de ser maior: intensificar a presença do artista na realidade coletiva. Dessa forma ele poderia compreender melhor o que move o Movimento Intercultural Identidades em seu caminho de volta aos espaços de colonização portuguesa.

Apesar das transformações pelas quais passou a arte na modernidade e na pós-modernidade poucos são aqueles que compreendem o sentido ou o significado da maneira de fazer arte denominada de “Arte Relacional” ou “Arte Contextual” ou qualquer outro termo que seja empregado para denominá-la. De uma maneira geral, com mais ou menos informações, associamos a arte às suas formas mais conhecidas, mesmo que elas não se limitem mais às suas formas tradicionais, não se restrinjam a espaços expositivos conhecidos, ou estejam mais ligadas ao resultado de algumas pesquisas de Marcel Duchamp na modernidade.

Essa forma de fazer arte pode ser compreendida como um fazer artístico estreitamente ligado com a realidade, com as coisas concretas. A arte para os artistas contextuais deve ser íntima das coisas do dia a dia e se produzir voltada para o contexto, termo que designa um conjunto de circunstâncias onde um fato está inserido. Um artista relacional opta pelo contato direto com a realidade, sem intermediações ou intermediários. Ele tem como suporte um universo social, político e econômico aonde o artista vai se inserir e atuar.

A história de seu nome nos remete, de acordo com Ardenne^[4] ao manifesto, muito pouco divulgado, “L’Art comme art contextuel” publicado pelo artista polonês Jan Swidzinski em 1976. Ainda segundo Ardenne a única publicação que abordou esta proposta, na época, foi a revista canadense *Inter Art Actuel* dirigida por Richard Martel. Sob uma perspectiva histórica a filosofia dessa arte relacional ou contextual nos leva, como precursor, até Gustave Courbet que, no século XIX, propunha que a arte fosse um espelho de sua época e de sua realidade. Uma maneira de expressão artística bem distante da idealização presente no espírito clássico inspirado em Wickelmann.

A partir dessa necessidade do real o artista contextual vai se utilizar de sua sensibilidade como uma ferramenta para uma aproximação e interação com um fazer arte onde se processe uma contaminação entre o estético e o político. Jacques Rancière^[5], sem perder de vista o horizonte histórico das grandes desilusões modernas, revê os fundamentos críticos das relações possíveis entre estética e política. A partilha do sensível por ele proposta é uma constatação do poder político que as práticas artísticas podem deter e cabe ao artista relacional, através de ações micropolíticas, se contrapor à uma visão política tradicional e preferir os seres reais à abstrações.

Na arte relacional é visível a tentativa de embaralhar arte e vida. Segundo Bourriaud^[6], ela mantém como alicerce teórico a esfera das interações humanas. Dessa forma, o artista contextual não existe sem a sociedade. Essa pulsão

2. Richard Martel está a frente do espaço multidisciplinar e alternativo de arte contemporânea “Le Lieu” que edita a revista *Inter Art Actuel* em Quebec.

3. Martel, Richard apud Ardenne, Paul. 2002, Op. Cit. p.39

4. Ardenne, Paul. 2002, Op. Cit. p.9

5. Rancière, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005

participativa do artista comanda “os engajamentos pontuais, políticos ou éticos”^[7] além de uma atenção permanente ao que está acontecendo na atualidade. Afinal, sua matéria prima é a vida.

A prática artística do coletivo português Identidades inscreve-se entre as ações de caráter micro político. O seu interesse intercultural, pelo outro implica na ideia de uma produção artística que tem identidade e alteridade, como matéria prima. O movimento, apesar de ter origem em um país de passado colonialista, faz o caminho de volta e gera assim uma (re) conceitualização da palavra utopia: uma atualização de sentido. Uma utopia necessária, pois, afinal, a sua ausência em qualquer momento é uma falha social. Uma falha para com a esperança.

6. Bourriaud, Nicolas. Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

7. Ardenne, Paul. 2002, Op. Cit. p.37

II

“A passagem para o estágio final da modernidade ou para a condição pós-moderna não produziu maior liberdade individual. Não no sentido de maior influência na composição da agenda de opções ou de maior capacidade de negociar o código de escolha. Apenas transformou o indivíduo de cidadão político em consumidor de mercado.” [8]

8. Bauman, Zygmunt. Em busca da política. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2000, p.87

Do trânsito entre economia, marginalização e identidade na pós-modernidade.

O que é pós-moderno? E pós-modernidade? Autores se debateram e se debatem em torno de uma definição. Esta é uma discussão que não parece ter encontrado um final conceitual. Até hoje não se tem nada definitivamente estabelecido e as fronteiras permanecem abertas ao debate teórico enquanto vive-se cada vez mais rapidamente o aqui e agora. O conceito de pós-modernidade aparece ora como um momento que sucede a modernidade ora como uma contraposição a ela. Para uns este momento histórico em que vivemos, enquanto objeto de definição de uma nomenclatura, deve ser denominado pós-modernidade; para outros ele se chamaria alta modernidade e a pós-modernidade ainda não existiria com tal designação.

São variados e, por vezes, contraditórios os posicionamentos no que diz respeito a essa compreensão e conceituação. O filósofo Jean-François Lyotard^[9] pensa a pós-modernidade como uma mudança geral na condição humana, abrangendo os mais

9. Lyotard, Jean François. A condição pós moderna. Lisboa: Gradiva, 1989

10. Jameson, Fredric. O pós-moderno e a sociedade de consumo. In: Kaplan, E. Ann (org.). O mal-estar no pós modernismo: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p.27

diversos setores da vida. Para Jameson^[10], a função do termo pós-modernidade seria a de “correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica”. Já para o pensador Michel Maffesoli^[11] “o fundamento da pós-modernidade não é econômico”, mas deve-se ao imaginário social que seria o fato mais marcante, fundamental, para a construção e compreensão de uma identidade pós-moderna. Este momento, o aqui e agora em que vivemos de difícil análise envolve, portanto, várias interpretações para além das terminologias usadas para rotulá-lo.

A discussão sobre o pós-modernismo é, pois, um mergulho em múltiplas conceituações já que tratar da pós-modernidade é discutir o nosso presente, a nossa contemporaneidade. Quando estamos inseridos no próprio momento sobre o qual refletimos, é inevitável que deparemos com indagações e inquietações às quais não somos capazes de responder ou solucionar. A base dessas conceituações tem origem nas mudanças ocorridas na vida socioeconômica planetária. Transformações estas que derivam de alterações nas forças produtivas em função de conquistas tecnológicas. A percepção destas mudanças e as interrogações sobre o tempo presente têm a ver com a contraposição entre a sociedade industrial e a pós-industrial. Portanto, Pós-modernidade, modernidade líquida ou modernidade avançada (não importa a terminologia utilizada para definir o aqui e agora), sinalizam o fato de que uma série de mudanças se processou, nos últimos tempos, em setores diversos tais como o social, o econômico ou o artístico, e que essas transformações caracterizam um momento da história da humanidade quer ele receba denominação específica, quer ele seja a continuação de outro período histórico de nomenclatura estabelecida.

Seguindo o pensamento de Maffesoli podemos separar a modernidade da pós pela particularização do seu pensar. Para ele, a pós-modernidade rejeita o cartesianismo moderno e “tout comme Descartes balisa le chemin de la modernité, il faut savoir baliser celui de la postmodernité”^[12]. Ou seja: em certas épocas, de forma cíclica, acontecem determinadas maneiras de ser e de pensar. Portanto, se o racionalismo cartesiano imperou na modernidade é necessário (re) construir “l'esprit du temps” da pós-modernidade. Este “espírito do tempo” seria traduzido pela capacidade individual de pensar, “au-delà de la morosité ambiante”^[13]. Seria necessário elaborar um saber, um pensar dionisíaco “celle du désordre et de l'effervescence, celle du tragique et du non-rationnel”^[14]. Mesmo se essa alternativa, esse caminho, apresente dificuldades no sentido de libertação da racionalidade limitante da modernidade.

Admitindo esse estado de conceito “em construção” bem como o processo de

transformação e reconstrução do pensamento do qual nos fala Maffesoli escolhemos os termos “pós-moderno” e “pós-modernidade” para situar o tempo em que vivemos e do qual iremos tratar. Um termo para designar um período cujas transformações caracterizam uma etapa da história da humanidade, a nossa história contemporânea.

Mas, o que é nuclear a essa sociedade a qual chamamos de pós-moderna? Como ela se caracteriza? Quais seus traços mais importantes? Como respondem as instituições e os indivíduos a esse espírito do tempo?

Não podemos deixar de considerar que as novas formas de soberania capitalista desenham cada vez mais nitidamente, na contemporaneidade, a cartografia, a forma e o alcance da ação do poder econômico na chamada sociedade do espetáculo. A pós-modernidade se manifesta como um consumir transformado em uma ideologia de tal forma manipuladora que se torna quase um culto. Não se consome o objeto em si, pela sua utilidade, e sim pelo que ele representa, pela sua capacidade de diferenciar, de remeter o consumidor a uma determinada posição, a um determinado status. E para tanto, todo um ritual foi criado, planejado e é executado cotidianamente tendo as mídias como missionários na conversão dos fiéis. Trata-se de uma sociedade de consumo estabelecida “com tipos de consumidores claramente diferenciados e novas modalidades de comercialização e técnicas de marketing”^[15]. A publicidade ataca o desejo dos consumidores “fornecendo um mundo de sonhos e impondo uma nova tecnologia do olhar”^[16] que a lógica do mercado financia. Essa cultura do consumo encontra cada vez mais eco na contemporaneidade e, segundo Don Slater,^[17] está vinculada a uma sociedade de mercado na qual as “práticas sociais, valores culturais, ideias, aspirações e identidades são definidas e orientadas”. Vivemos, portanto, em

11. Maffesoli, Michel. (1999), citado por Esperandio, Mary Rute Gomes. Para entender pós-modernidade. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

12. Maffesoli, Michel. *Éloge de la raison sensible*. Paris: La Table Ronde, 2005, p.17

13. Maffesoli, Michel. *Homo eroticus. Des communions émotionnelles*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p.19

14. Maffesoli, Michel. *Op. Cit.* 2005, p.13

15 / 16. Barbosa, Livia. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.27

17 / 18. Slater, Don. *apud* Barbosa, Livia *Op. Cit.* 2004, p.32

uma sociedade materialista e pecuniária na qual “o valor social das pessoas é aferido pelo que elas têm e não pelo que elas são”.^[18] Essa seria uma das particularizações próprias dessa sociedade globalizada e de suas relações econômicas, políticas, sociais ou artísticas. Uma sociedade de consumo como quer Baudrillard,^[19] nossa “sociedade do espetáculo” segundo a definição de Guy Debord.^[20]

De acordo com Manuel Castells,^[21] as novas tecnologias da informação estão “integrando” o mundo. Novas relações entre economia, estado e sociedade introduzem-se neste tempo feito de fluxos globais de riqueza, de poder das imagens. Dentro desse contexto, a busca de uma identidade está transformando-se na principal (e às vezes na única) fonte de significado em um período caracterizado pela desestruturação das organizações, instituições e pelo desaparecimento dos movimentos sociais e expressões culturais. Com uma economia informatizada/globalizada regiões e culturas tornam-se polos interdependentes onde as novas tecnologias da informação têm um impacto substancial sobre as cidades e suas populações. Trata-se de uma forma de agir, pensar e consumir com características universais, uma vez que teoricamente todos teriam acesso aos produtos, e impessoais dado que as mercadorias são produzidas para um mercado de massas e não para indivíduos. Estes, os indivíduos, fazem parte de um todo insaciável no que diz respeito à ação de consumir uma vez que o sistema capitalista os quer assim para sua própria sobrevivência.

Estamos falando, portanto, de uma sociedade universal, embasada na comunicação de massa onde, segundo Baudrillard^[22], toda informação política, histórica ou cultural é recebida da mesma forma, onde imagens, informações, fatos, gestos são uniformizados e contribuem para a banalização e a superficialidade de um viver baseado na repetição de informações captadas e assimiladas. O sistema exerce seu poder na medida em que submete o todo social através da publicidade aos interesses da economia. Essa necessidade de sobrevivência do capitalismo faz com que ele “eduque” as pessoas para consumir criando mecanismos de sedução e manipulação. Dentro deste contexto os excluídos são arremessados dentro de muralhas invisíveis, mas não irreais, que delimitam o seu campo de existência.

As mudanças advindas através desta cultura globalizada dizem respeito não só a modalidade como a quantidade dos itens (e ideias) disponíveis para consumo. Essas transformações sinalizam pensamentos como mercadorias que são usadas como signos culturais para produzirem efeitos identificadores e expressivos em determinados contextos que dão lugar à moda, fenômeno do mundo ocidental moderno, que age como um dos principais propulsores do consumo e que rejeita tradições e

características próprias em função do presente social, do aqui e agora uniformizado. Dentro deste contexto de contornos ideológicos – econômicos forjados pelo Ocidente hegemônico o mercado dita as regras anulando ideologias que se afastem dos conceitos dominantes. Como forma de controle, a manipulação e o estilçamento das identidades fundindo os seus fragmentos num todo conceitual onde os critérios de importância do indivíduo e das sociedades estão ligados à sua capacidade de gerar e consumir e onde os que fogem a esta regra são descartados a partir do momento em que eles não correspondem às necessidades neoliberais que regulam hoje esse “admirável mundo novo” globalizado.

Nesta sociedade onde o grande mito é a ideia de um desenvolvimento desenfreado vive-se sob a ditadura de uma mídia que condiciona o comportamento com o objetivo de promover seus produtos. Através dela se processa toda uma transformação de modos de vida, gostos e comportamentos. Trata-se de uma máquina de uniformização capaz de produzir uma felicidade conformista, materialista e mercantil. Esta capacidade midiática de criar em grande escala, segundo Lipovetsky,^[23] gera fenômenos comportamentais de emoções similares. Criamos uma hidra de incontáveis cabeças vorazes e ficamos a sua mercê, desnorteados, a procura de uma espada que nos possibilite cortá-las ou, pelo menos, atordoar momentaneamente o monstro que construímos. Nesta sociedade voraz convive o sucesso dos poucos que ditam as regras e a tentativa de sobrevivência dos muitos excluídos, refugiados, deslocados. Os socialmente marginalizados. Enfim, aqueles que desempenham neste contexto o papel que lhes reservou o capital.

Na modernidade eles, os marginais, os deslocados, estavam destinados aos

19. Baudrillard, Jean. *La société de consommation*. Paris: Denoel, 1970

20. Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

21. Castells, Manuel apud Ramos, Abílio, Maria Inês Globalização: características mais importantes in: http://www.fsma.edu.br/visoes/ed03/3ed_artigo1.pdf

22. Baudrillard, Jean. Op. Cit. 1970

23. Lipovetsky, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia e empresa*. Porto Alegre, Sulina. 2004

24. Bauman, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998, p.43

abatedouros puristas. Era uma espécie de anomalia a ser corrigida. Na contemporaneidade pós-moderna, segundo Zygmunt Bauman^[24] estabeleceu-se uma distinção na forma de tratar os excluídos que ele denomina de “estranhos”. Diz ele:

“a diferença essencial entre as modalidades socialmente produzidas de estranhos modernos e pós-modernos (...) é que, enquanto os estranhos modernos tinham a marca do gado da aniquilação, e serviam como marcas divisórias para a fronteira em progressão da ordem a ser constituída, os pós-modernos, alegre ou relutantemente, mas por consenso unanime ou por resignação, estão aqui para ficar.”

Ou seja: são marginais úteis ao sistema, quase que fabricados para tanto, na medida em que se constituem num exemplo para quem foge às regras e adequações econômicas que estabelecem a ideologia contemporânea. Mantidos a parte por um capital que não tem pretensões assistencialistas de bem estar social, o seu custo-benefício não interessa a uma sociedade onde os deuses são simbolizados pelo consumo e pelo espetáculo. Nesta realidade, portanto, nada de radicalismos modernos no sentido de extermínio de excluídos. Afinal, como afirma Giorgio Agamben^[25] “é mais simples manipular a opinião das pessoas através da mídia e da televisão do que impor em cada oportunidade as próprias decisões com a violência”. O resultado é que os excluídos estão em cada esquina do que se estabeleceu rotular de primeiro mundo e não mais em guetos, campos de extermínio ou segregados radicalmente aos espaços do planeta rotulados como terceiro mundo.

Como enfrentar uma realidade onde o conceito de desenvolvimento significa a priori o de desenvolvimento econômico e onde o seu oposto é a exclusão daqueles que já não funcionam como objeto de extermínio explícito ou de apoio social, mas que são comodamente escondidos debaixo do tapete das estatísticas oficiais, ou diluídos em meio às imagens de violência banalizadas pela mídia? Imagens de estranhos distantes do universo de conforto de um espectador para quem a violência já não comove mais entre uma publicidade e outra.

Esses tempos de paradoxos, de riquezas e pobreza extremas, de deificação de sucessos e de marginalização consentida correspondem menos a um estado do que a um processo. Nele, os indivíduos perdem, progressivamente, a sua dignidade na busca da riqueza e do poder a qualquer custo. Para aqueles que são colocados de lado, o sentimento de ser inútil para o mundo pode levar a uma ruptura com a sociedade em geral e consigo mesmo. Bauman^[26] reforça essa ideia quando afirma que “não há alternativa” e que se quisermos

“descobrir quais são as raízes da crescente apatia política, também não precisa procurar muito”, vivemos em um tempo que “louva e promove o conformismo”.

A publicidade que contribui para a destruição dos costumes locais e dos comportamentos tradicionais propagando ideias estereotipadas de conforto, de juventude e de novidade como condição para a felicidade é a mesma que é capaz de condicionar em grande escala e que segundo Lipovetsky^[27] gera fenômenos comportamentais e emoções similares que podem ser exemplificados pelo fato de que mesmo os gestos mais cotidianos tendem a homogeneizar-se. Outro aspecto a observar nestes espaços em transformação é a inevitável diáspora que move contingentes populacionais de uma parte do globo para outra. Nessa reorganização das populações em grande escala transformam-se ou desaparecem os modelos de identidade cultural.

25. Agamben, Giorgio. Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro. Entrevista concedida a Peppe Salvà, 2012. Disponível em <http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>. Acesso em 15 de janeiro de 2014.

26. Bauman, Zygmunt. Op cit. 1998, p.12

27. Lipovetsky, Gilles. Op. Cit. 2004

Sobre identidades(s), sobrevivência e ação artística.

As novas tecnologias da informação estão “integrando” o mundo, praticamente não há mais cidades ou povoados isolados. Dessa forma, novas relações entre economia, política e sociedade estabelecem-se em um tempo feito de fluxos globais de riqueza, de poder e de imagens. Com uma produção de bens e serviços baseada na informação globalizada, nações e culturas tornam-se polos interdependentes, nas quais as tecnologias da informação exercem um forte impacto sobre as populações. Trata-se de um momento da história humana sem precedentes, em que a sociedade vive embasada na comunicação de massa, e toda informação política, histórica ou cultural é consumida de maneira igual pelas pessoas. As imagens, informações, fatos e gestos são uniformizados e contribuem para a banalização e a superficialidade de um viver baseado na repetição de dados captados e assimilados.

Tomando como exemplo o conceito desenvolvido por Anthony Smith^[28] podemos observar melhor que as características essenciais da identidade dizem respeito à partilha de aspectos comuns que se referem a um território histórico ou terra de origem, mitos e memórias históricas, direitos e deveres legais e uma economia comum. Ela se apoiaria, portanto, em um processo de edificação de significados a partir de uma base cultural. O conceito pouco se aplica às sociedades contemporâneas que, de forma geral, têm experimentado transformações de ordens diversas, mutações velozes que influem nas suas identidades. Após a década de setenta do século XX, o fluxo global do capital, as novas tecnologias e os sistemas de comunicação transcenderam fronteiras juntamente com os signos que os representam. Pertence - se a todos os espaços e a nenhum espaço em particular. A partir daí, desta realidade globalizante, as identidades ligadas a uma base cultural tendem a desaparecer. Sem território ou referências culturais o indivíduo e os grupos perdem modelos em uma realidade onde não há mais lugar para a memória dos grupos mesmo que elas sejam elementos fundamentais para a construção de identidades pessoais e coletivas.

A identidade é tecida nas condições de existência de cada indivíduo, isso inclui a posição que ele ocupa em um determinado grupo social, sua história e suas circunstâncias de vida. Identidade é identificar-se, saber-se, perceber-se, em relação a alguma coisa, alguém ou grupo, mas também é diferenciar-se. A identidade também se revela na capacidade de diferenciação entre os indivíduos, o que ocorre no processo

de compartilhar características com um grupo e opor-se a ele. Compartilhamos com um grupo de pertencimento a cultura, valores e hábitos morais, mas também nos distinguimos como únicos dentro do grupo.

Identidade e memória são indissociáveis. A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também modelada por nós. Isso resume a relação entre memória e identidade: elas se conjugam e se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Podemos, portando, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva e um fator extremamente importante em relação ao sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo. Nós somos antes de tudo de um lugar, diz Maffesoli.^[29] De um lugar que está acima de nós, que nos transcende e cuja forma nos forma. De um lugar que é constituído de sedimentações sucessivas e que guarda a marca das gerações e dos mitos.

Hall^[30] nos fala sobre essa crise contemporânea no que diz respeito á identidade explicando que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” O indivíduo que antes acreditava ser integrado, centrado, uno, cede lugar ao indivíduo descentrado, fragmentado, deslocado, composto por várias identidades.

A partir desse mundo fluido onde não há mais uma identidade única, mas uma “rede de conexões”, como coloca Bauman^[31] como seria possível a sobrevivência de um grupo e de sua memória? Pollak^[32] responde a esta questão colocando o trabalhar com a identidade como um investimento ao longo do tempo, priorizando ações coletivas, com um “trabalho necessário para dar a cada membro do grupo o sentimento

28. Smith, Anthony. *Identidade Nacional*. Lisboa: Grávida Publicações, 1997

29. Maffesoli, Michel *Op. Cit.* 2005

30. Hall, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.7

31. Bauman, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005

32. Pollak, M. *Memória e identidade social*. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol.5. n.10, p.200-212, 1992. p.204.

de unidade, de continuidade e de coerência”. A participação em grupo seria o eixo central para o caráter de pertencimento e de união preservando assim a identidade coletiva para além da fragmentação contemporânea.

Por ser uma prática profundamente ligada às demais esferas sociais, a arte é capaz de sintetizar, avaliar e comunicar uma série de experiências que dizem respeito à vida coletiva. Ao valorizar a sensibilidade, a memória e o lúdico, torna-se possível lançar um olhar mais cuidadoso para o cotidiano, (re) significar a própria experiência e a do outro, dar espaço para o criativo, surpreendente e diferente, resgatar modos de pensar, agir e se relacionar. Para Bourriaud: “a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações”.^[33]

A arte nos proporciona a possibilidade de vivenciar a diversidade cultural, possibilitando o reconhecimento do outro e do seu processo criativo. Ela pode extirpar o etnocentrismo que nos conduz a visões estereotipadas. Podemos, através dela, incorporar a pluralidade, com suas diversas formas de construir e reconstruir o mundo. A arte é inseparável da realidade social, econômica, política e cultural. Enquanto instrumento político pode atuar como catalizador da utopia e resgatar aquilo que julgávamos perdido, inclusive no que diz respeito à dissolução das identidades. Afinal: “a política e a arte, tanto quanto os saberes constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz e entre o que se faz e o que se pode fazer”.^[34]

33. Bourriaud, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.23.

34. Rancière, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Exo, 2005, p.59.

III

“La subversion la plus profonde ne consiste forcément pas à dire ce qui choque l’opinion, la loi, la police, mais à inventer un discours paradoxal” [35]

35. Barthes, Roland.
Citado por Maffesoli, Michel In *Eloge de la raison sensible*.
Paris: La table Rond, 2005, p.15

Uma viagem entre arte e política como uma forma de resistência.

Na atual reconfiguração do universo das artes visuais como são introduzidas as estratégias políticas de denúncia ou de transformação? Como podemos ir além do espaço concedido pelo poder geopolítico que ainda parte dos, já denunciados ad nauseam, centros hegemônicos? Em nossa realidade contemporânea globalizada onde as novas formas de soberania capitalista desenham cartografias, inclusões, corações e mentes qual o poder da arte, para agir de forma a interferir nas fissuras deste mundo e como ela se situaria entre a utopia e a realidade? A arte é aquilo que resiste segundo Deleuze^[36], mas em que medida ela escapa das relações/condicionantes em um mundo de ideias e conceitos cada vez mais internacionais e uniformizados? Isso acontece de fato? Como?

Para Canclini^[37] um futuro parece possível. Os processos de hibridização cultural, nos quais a arte se inclui, seriam tão intensos que mobilizariam a construção de

36. Deleuze, Gilles. O ato da criação. A obra de arte não é um instrumento de comunicação: In *Folha de São Paulo*, São Paulo 27 de junho de 1999

37. Canclini, García Nestor. *Consumidores Y ciudadanos. Conflictos multiculturales de globalización*. México: Grijalbo, 1995

novas identidades bem como o reconhecimento e a valorização das diferenças culturais apesar da consciência das relações de poder. Já para Marc Jimenez^[38] o contexto cultural atual globalizado tende a absorver tudo, inclusive uma eventual forma de fazer arte que se opusesse a um mecanismo institucional mediático e mercantil.

Adolfo Pedro Arribas Montejo^[39], por sua vez, acredita que a arte ainda pode interferir no processo de mudança social a partir de sua relação com a utopia. Através da esperança que ela constrói. A arte poderia funcionar como uma última instância, um último reservatório humano a escapar de ser incorporado/apropriado pelo sistema que hoje serve ao capitalismo neoliberal. Para Jacques Rancière^[40] a arte é um agente transformador pela sua capacidade de reconfigurar o sensível. Rancière^[41] reforça que é a partir “do recorte sensível do comum, da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política”. Esse olhar priorizaria a noção de envolvimento em relação ao desenvolvimento.

Vitalidade, como filosofia da vida, seria esse o caminho a seguir, segundo Maffesoli^[42], um caminho ligado à priorização da vida. Paul Ardenne^[43] denomina essa nova forma de fazer arte de “arte contextual”, uma relação estreita entre artista & sociedade. Para ele^[44]: “la première raison de l’art cocontextuel relève d’un désir social: intensifier la présence de l’artiste à la réalité collective”. Uma nova gênese. Uma esperança.

As práticas artísticas seriam, portanto, para a maioria dos teóricos mencionados, uma possibilidade de interferir na realidade ou, pelo menos, tornar uma utopia menos distante. Através de ações micropolíticas poder-se-ia tentar mudar a dinâmica do mainstream, pois a liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das práticas artísticas que envolvem a política pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. O artista, através de uma ação política, encontrar-se-ia, portanto, para além das múltiplas grades com as quais o capital burocratiza e regula tudo, inclusive a arte, incidindo em sua produção ele ofereceria uma alternativa de resistência possível para esse mundo injusto.

A história da relação entre arte e política aparece sempre ao longo de sua existência. Serviu a religiões ou estados passando sua mensagem em incontáveis situações no tempo e no espaço. Em alguns momentos, solicitou-se, mesmo, ao artista colocar sua criatividade a serviço das transformações sociais enquanto militante. Durante uma boa parte do século XX a reflexão sobre a ligação arte/política repousou, segundo Lamoreaux^[45], sobre a modernidade e as ideias revolucionárias das vanguardas. Cabia ao artista, então, não só lutar contra as formas de alienação burguesa da arte e de sua mercantilização como também contribuir para o processo de mudança social.

Dentro deste contexto as palavras de ordem eram as de que a arte deveria penetrar em todo o corpo social e que o desenvolvimento de novas tecnologias de reprodução serviria a esta missão contribuindo para desmistificar o fetichismo burguês pela obra única democratizando seu acesso. A arte deveria existir para o povo e representá-lo. A obra de arte deveria ser o reflexo da sociedade e um veículo de mensagem do artista, instrumento de agitação popular e militância política. O quanto essa visão de uma arte engajada se assemelha, na contemporaneidade, com o que seria o político em arte, uma arte política?

O trabalho da arte, nas suas novas formas, ultrapassou a antiga produção de objetos destinados a serem vistos. No que diz respeito à política, outras maneiras de compreendê-la e praticá-la se processam. Nas palavras de Jacques Rancière^[46]: “a ação artística identifica-se então com a produção de subversões pontuais e simbólicas do sistema”. Outra maneira de militância. O constante é que a arte arrasta sempre a magia na 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. Em si isso se constitui em um alento nesse mundo de pouca esperança. O artista pode, assim, abrir caminhos, resistindo e isolando-se do ruído circundante do grande espetáculo que é promovido e gerar novas propostas e ressonâncias.

Diz Michel Maffesoli, no prefácio de seu livro *Eloge de la raison sensible*, que “no momento em que a mercantilização parece se impor” é necessário “a audácia de um pensamento meditativo no lugar de um calculador”^[47]. Portanto, nestes momentos de crise, de sobrevivência de uma razão que nos trás a barbárie – no mau sentido do termo - pensar diverso, investir no sensível, pode fazer toda a diferença. A

38. Jimenez, Marc. Sur quelques défis de la Philosophie et de l’esthétique contemporaines à l’ère de la mondialisation in *Inter Art Actuel, Résistance et integration à l’ère de la globalisation*. Quebec: Les Éditions Intervention, 2009

39. Arribas, Adolfo Pedro Montejo. Os paradoxos da imagem: arte versus visualidade. In: *É tudo mentira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010

40. Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009

41. Rancière, Jacques. *OP. Cit.* 2009, p.26

42. Maffesoli, Michel. *Op.Cit.* 2012

43. Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. Paris, Flammarion. 2002, p.39

44. Ardenne, Paul. *Op.Cit.* 2002, p.41

45. Lamoreaux, Eve. *Art et Politique: nouvelles formes d’engagement artistique au Québec*. Montréal: écosociété, 2009, p.16

46. Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.108

47. Maffesoli, Michel. *Op. Cit.* 2005

arte como passaporte para a recuperação desta sensibilidade pode penetrar nas fissuras do real numa relação íntima com uma nova forma de esperança que pode gerar uma utopia com características específicas para os tempos que vivemos. Para Nicolas Bourriaud^[48] cabe ao artista a tarefa de “devolver concretude ao que se furta à nossa vida” o que ele faria rompendo com a lógica da sociedade do espetáculo, com a escala diluidora da globalização e tentando reconstruir e restituir fé a um mundo dominado pelo capitalismo avançado.

Talvez a melhor definição da prática artística contemporânea que opta pela ação política, traga realmente em si o discutido conceito de utopia. A utopia permite outro lugar, ela quer outro lugar. Ela reflete um questionamento crítico da ordem existente e abriga a ideia de outro território humano possível. Ela poderia, portanto, supor e propor a revisão da mecânica ocidental universalista através de uma interculturalidade baseada em trocas em que a solidariedade e a participação se façam presentes. A própria História da Arte, até pouco tempo linear e ocidental, nos orienta no sentido de concebê-la como um campo ampliado que inclui o olhar sobre a diversidade de culturas. Trata-se de um olhar que não contempla mais tão somente a estética ocidental e hegemônica. Cada vez mais se torna necessário desenvolver uma ótica que contemple um universo de criação multicultural seja ele sul-americano, africano, asiático ou da Oceania. Esse novo olhar teve início em meados dos anos oitenta do século XX. Alguns autores, entre eles Arthur Danto (O fim da arte, 1984), Hans Belting (O fim da História da Arte, 1993 e História da arte depois do modernismo, 2003) e Gianni Vattimo (O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna, 1985) defenderam ideias que convergiam para a proclamação do fim da arte da forma como a conhecemos até então. Esses escritos, de acordo com Lucia Santaella, seriam “uma das chaves para se começar a compreender a crise das utopias nas artes”^[49]. Por “fim da arte”, entenda-se o fim de uma era e de um processo de criação que duraram seis séculos a partir de uma concepção de arte própria do Ocidente. Ou seja: em seus textos, para Santaella, estes autores não estavam defendendo uma morte da arte, mas delimitando um momento, o final do modernismo nos anos 1960^[50], quando a pluralidade de linguagens e estilos rompeu com um modelo único.

Na década de 90, as tentativas de recuperação da linearidade histórica da arte silenciaram em face da ausência dos seus limites em relação a identidades, gêneros ou legitimações. No espaço desta arte plural, destas transformações de cânones outrora imutáveis, todo ato de criação pode ser um ato utópico, ser aquele que nos arranque do sono do senso comum e que desenhe um novo horizonte despertando em nós o desejo

de construir novas formas para o pensamento e para a vida.

Nicolas Bourriaud^[51] teorizou a proposta de uma arte ligada a uma estética relacional que cria diferença no consenso legitimado de mundo e religa vínculos sociais perdidos. Uma estética que se pauta em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam. O mundo da arte e da vida está cada vez mais fundido e a estética, como ciência do sensível, está em consonância com esse novo olhar. Para ele, a possibilidade desta arte relacional “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social”^[52] atende aos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela contemporaneidade e estaria contribuindo para a preparação de um mundo futuro. O seu pensamento reforça a necessidade da retomada de uma política ligada a uma reconfiguração estética, ou como quer Carlos Vidal “uma refundação da linguagem estética que ultrapasse a fatalidade do triunfo da industrialização do pensamento.”^[53]

A arte contemporânea desenvolve um projeto político quando se empenha, por exemplo, em investir e problematizar as esferas das relações humanas. Essa condição corresponde, hoje, à iniciativa de artistas que mergulham no campo ampliado da criatividade onde o caráter político é relacionado a uma integração do trabalho artístico com a vida. O trabalho da arte, sob esse olhar, ultrapassa a antiga produção de objetos destinados a serem vistos e consumidos e investe em novos horizontes que funcionam ora como mapas que orientam seu movimento ora como motor de um desejo de caminhar novamente em busca de um ideal que ainda poderíamos

48. Bourriaud, Nicolas. Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.31

49. Santaella, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte in ARS vol.7 no.14, São Paulo, 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202009000200010&script=sci_arttext

50. Santaella, Lucia. Op. Cit.2009

51. Bourriaud, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009

52. Bourriaud, Nicolas. Op. Cit. 2009, p.19

53. Vidal, Carlos. Definição da arte política. Lisboa: Fenda, 1997, p.22

chamar de utópico, mas sem a carga que a palavra carrega na modernidade. Essa prática levaria a uma (re) conceitualização da palavra utopia: uma atualização de sentido. Ela seria uma práxis mais perto do chão. Possível. E necessária, pois, afinal, não é que a utopia tenha o monopólio da esperança em uma perspectiva histórica, mas a sua ausência em qualquer momento, inclusive no que vivemos, significa uma falha para com ela.

Jaques Rancière configura a utopia como “um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz se vê e se diz se ajustam exatamente”^[54]. A partir desse raciocínio ela, a utopia, abre uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida e da arte uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão. A arte pode, nessa dimensão, propor processos que sinalizem uma desconstrução criativa para que o território contemporâneo do espetáculo não se aproprie da ação de criar baseado na constatação da inevitabilidade do consenso. A arte tem que fazer parte da nossa vida cotidiana “de uma forma ambivalente (...) falando a linguagem do espetáculo alternadamente com a linguagem da subversão invisível”.^[55]

O neoliberalismo consolidou um cenário de legitimação artística que dispõe da força criativa da arte. Nele, traduzida em consumo ela, a arte, se identifica com a vida veiculada pela publicidade e pela cultura de massa. Um tipo de relação de poder que se dá basicamente por meio do feitiço da sedução, ampliado pela mídia, que dita o olhar e valida a estética de ocasião. Desenvolver, portanto, uma nova leitura da arte e das forças que determinam a sua produção pode significar uma práxis que contemple essa subversão invisível, uma nova forma de arte política e anticolonialista. A liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das práticas artísticas que envolvem a política pode abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. Sua proposta encontra-se para além das múltiplas grades com as quais o capital burocratiza e regula a arte incidindo em sua produção. Para a concretização desta possibilidade, desta nova práxis, o envolvimento do artista segundo Jose Carlos de Paiva e Silva deve procurar modelos que ultrapassem as fragilidades e invistam nas possibilidades utópicas do mundo contemporâneo, “em contextos sociais precisos, onde, se promoveu uma aproximação epidérmica”.^[56]

Alguns artistas ou grupos de artistas já se inserem neste universo de práticas que, dentro de um circuito micropolítico, faz frente à estética e a ideologia dominante. Sua ação interfere em todos os aspectos da vida cotidiana. A reação das mentes insubmissas é o que pode levar à quebra do feitiço do consumo logo existo. Isto pode

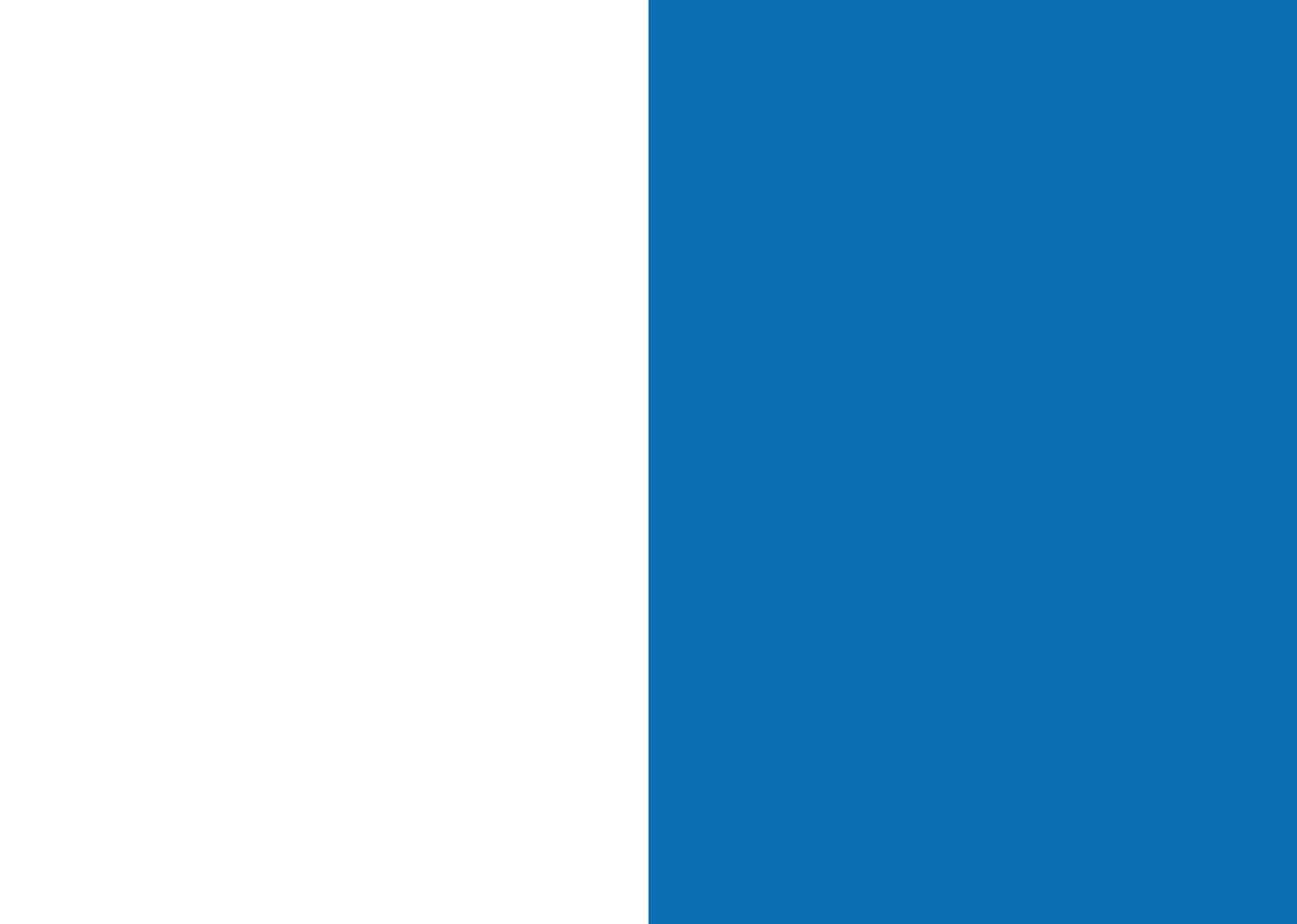
ser observado nas, ainda raras, estratégias de resistência, individual ou coletiva, tanto nos centros hegemônicos como na periferia planetária, que vêm acontecendo nos últimos anos. Uma nova história da arte buscará situar o afloramento das manifestações artísticas que promovam um diálogo mais estreito, sistemático e experimental com a vida. Arte e vida, arte e política. Que a definição da arte política, porem, “mantenha permanentemente o princípio da abertura absoluta”^[57], reforça Vidal. Teremos então a arte como agente de transformação social e o papel político dela, reescrito, redesenhado.

54. Rancière, Jacques. O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Ramada: Edições Pedago, 2010, p.61

55. Vidal, Carlos. Op. Cit. 1997, p.27

56. Paiva, Jose Carlos de. ARTE/desenvolvimento. Tese de doutoramento defendida junto a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob a orientação do Professor Pintor Mário Bismarck. Porto. 2009, p.53

57. Vidal, Carlos. Op. Cit. 1997, p.8



IV

“He sido un solitario que cultiva el dialogo con fanatismo. Creo en la intercomunicación de la substancia, pero soy un solitario. Creo en la verdad y el canto coral, pero seguiré siendo un solitario.

Participo, converso, me paro en la esquina y miro en torno, pero sigo siendo un solitario. Creo que la compañía robustece la soledad, pero creo también que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en el muro.” [58]

58. Lima, José Lezama apud Vidal, Carlos
In Definição da arte política.
Lisboa: Fenda, 1997, p.31

O descobrimento do outro como proposta artística de [des]envolvimento

Observamos, hoje, inclusive no universo dos países industrializados, um conjunto de fenômenos que gera um aumento no número de pessoas socialmente isoladas, degradação dos modos de vida e, principalmente, uma exclusão social que se agrava cada vez mais. Não se trata só de exclusão pela pobreza. Robert Castel^[59] é um dos teóricos que esclarece sobre como “a exclusão não consiste unicamente na pobreza, pois existe uma pobreza integrada. Também não é só subordinação social, pois esta pode proporcionar lutas e formas de organização”. Para ele trata-se da fragilização das formas tradicionais de socialização que conduzem ao isolamento social. Então, “ser excluído significa encontrar-se simultaneamente fora da ordem do trabalho e fora das redes concretas de solidariedade”. O discurso (e práxis) neoliberal acentua o enfraquecimento das instituições políticas “que poderiam em principio tomar posição contra a liberdade do capital e da movimentação financeira”^[60] e, naturalmente, contra

59. Astel, Robert. A Precariedade: transformações históricas e tratamento social in Soulet, Marc – Henry (org.) Da não integração. Coimbra: Arte Pronta, 2000, p.25

60. Bauman, Zygmunt. Em busca da política. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2000, p.36

a exclusão. Vivemos um tempo em que os resultados econômicos, a produtividade e a competitividade substituíram as grandes ideologias de antes, e onde os indivíduos foram abandonados à sua própria sorte perdendo o sentido agregador da tribo.

Milton Santos^[61] traz algumas reflexões nesse sentido. Para ele, na contemporaneidade, existem dois comportamentos políticos: a política dos de cima e a política dos de baixo. A política dos de cima faz referência direta às “questões das grandes empresas e do aparelho do Estado” enquanto que a política dos “de baixo” carece de novas ideias e de novos projetos e da possibilidade de concretiza-los.

Para Bauman^[62] o poder e a política ocupam espaços diferentes: “o espaço físico, geográfico continua sendo a casa da política, enquanto que o capital e a informação habitam o ciberespaço, no qual o espaço físico é abolido ou neutralizado”. É este o espaço onde se faz mais presente o poder contemporâneo. Com a diluição do espaço físico a ideia de identidade, de inclusão, de tribo, desaparece. No âmbito da estruturação social contemporânea, o processo de neutralização do espaço físico corresponde ao de internacionalização das ideias. Ele age como veículo catalisador de uma uniformização de conceitos e signos em caráter planetário. A indústria cultural os dissemina e massifica, transformando-os em um produto assimilável por contextos heterogêneos. Esse processo submete determinados eixos culturais a uma anulação de seus limites e de suas fronteiras simbólicas. Dentro do contexto de um espaço minado pelo neoliberalismo e centrado na hegemonia econômica e cultural, processa-se um aliciamento conceitual apoiado na força das novas mídias, na diluição das fronteiras, na sedução da novidade, no fugidio, no efêmero que têm como caixa de ressonância os centros periféricos. Dentro dessa relação centro/periferia um modelo mais forte, inserido em um contexto com características hierárquicas definidas por relações de poder, incide sobre outro deixando - lhe poucas alternativas de sobrevivência.

Contraopondo - se a essa nova e muito mais eficiente forma de colonização - levando-se em conta as ferramentas de difusão de influências, que promovem a primazia das culturas centralizadoras – resta a esperançosa alternativa de que afinal “identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores”^[63] sendo, portanto, porosas a um intercâmbio conceitual em que o processo de mestiçagem poderia se constituir em uma rede de trocas. Mas que tipo, que nível de trocas permitiria a sobrevivência de uma identidade cultural?

Icleia Cattani^[64] conceitua o termo “mestiçagem” como o de “misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades.”^[65] Essa mistura de diversos elementos constitutivos não se anula e nem se funde, permanecendo “sempre presentes, numa

relação tensa, ambivalente, contraditória.”^[66] Para Laplantine e Nouss “a mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação e o diálogo”^[67]. De acordo com Cattani, esses cruzamentos, que caracterizam as mestiçagens são tensos porque acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação, mas que não têm por finalidade fundi-los em uma totalidade única.

Analisando o espaço da arte a partir destas considerações que envolvem a forma de permanência das identidades culturais (levando-se em conta o contexto de uma globalização midiática que estabelece uma hegemonia conceitual atrelada aos limites dos circuitos estabelecidos pelos centros difusores de cultura), como se processaria, em que circunstâncias e através de que princípios a produção artística do “outro”. Dos artistas “fora de eixo”?

Hall Foster, em meados dos anos 90, em um ensaio intitulado O Artista como etnógrafo^[68], previu que as disputas pela cultura não se situariam em espaços marginais, mas em campos definidos por um capitalismo multinacional globalizante, no qual antigos modelos geopolíticos não teriam mais lugar. Em uma política do “outro” cultural ou étnico marginal, ele via o perigo de clientelismo ideológico. O novo capitalismo, que não pode mais ser regulado pela esfera política, visaria sob a aparência de liberdade, cumplicidade e inclusão uma profunda reestruturação das mentes e o controle dos mecanismos de subjetivação.

A ingenuidade do artista e do teórico periférico do oitocentos na ação de invejar e incorporar modelos europeus de cultura foi substituída, para Jameson,^[69] por uma

61. Santos, Milton. O País distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2002.

62. Bauman, Zygmunt. Op. Cit. 2000, p.124

63. Njos, Moacir dos. Contraditório. Texto do Catálogo Panorama in http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=272

64. Cattani, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: (org.). Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007a, p.21-34

65. Cattani, Icleia. Op. Cit, 2007, p.11

66. Cattani, Icleia. Op. Cit, 2007, p.67

67. Laplantine, F. e Nouss, A. apud Cattani, Icleia Borsa. Op. Cit. 2004, p.67

68. Foster, Hal. O artista como etnógrafo in Ribeiro, Sanches, Manuela, (org.) Deslocalizar a Europa: Antropologia, arte, literatura e história na pós- colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005, p.259-296.

69. Jameson, Fredric. Conflictos Interdisciplinares en la investigación sobre cultura in Alteridades. N. 5. México, 1993. p.93-117

realidade de intersecção entre produção artística e publicidade sem mais fronteiras geográficas e em um nível nunca vivenciado. A arte seria agora cada vez mais regida pela mesma lógica de mercado que impulsiona a moda. Suely Rolnik^[70] enfatiza o nosso viver em uma “identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa”.

A arte legitimada internacionalmente se apresenta então como aquela que tem um perfil designado pelas instituições dos centros hegemônicos que por sua vez detêm o poder de decisão e imposição na cena (e no mercado) atual. No que diz respeito ao mercado, sua estrutura repousa em uma internacionalização que abrange desde as grandes salas de leilão do tipo Christie & Sotheby até a multiplicação das feiras internacionais de arte contemporânea tais como Art Chicago, ou Art Basel passando pelas grandes bienais como as de Veneza, São Paulo, Sidney, Documenta, etc. Esse mercado mundial implica em uma padronização feita através das escolhas quer dos colecionadores quer dos diretores de museu ou curadores que traduzem as tendências, estilos e referências com o mesmo ritmo que as grandes coleções de alta costura costumavam fazer diluindo-se, posteriormente, no prêt-à-porter das boutiques mais refinadas até chegar às grandes cadeias de lojas populares.

É verdade que a multiplicação dos mercados implica em certa descentralização das grandes metrópoles tais como Paris, Nova York ou Londres, gerando, teoricamente, uma horizontalidade na difusão e comercialização das propostas artísticas. Entretanto, seria essa descentralização real, uma vez que só os Estados Unidos monopolizam em torno da metade do mercado de arte mundial? Os países periféricos dificilmente se posicionam nessa cena internacional de forma competitiva. Mesmo com a ajuda governamental (imprescindível) não conseguem colocar a sua produção artística dentro desse mercado de cartas marcadas. E como o mundo da arte está sempre em harmonia com o mercado em seu processo de legitimação como fica então essa produção que podemos chamar de marginal por mais que ela seja “adotada” pelo centro hegemônico? Para além da ideia binária que nos envolveu (e envolve) de dominador/dominado poderia se pensar e lutar por uma dinâmica onde as margens poderiam encontrar o centro?

Para Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*^[71] a principal arma do colonizador sempre foi a imposição da imagem que eles concebiam dos colonizados sobre os povos subjugados. Dessa forma, para libertar-se seria necessário expurgar essa imagem autodepreciativa. Um caminho que implica em um percurso educacional onde os valores impostos pouco a pouco fossem substituídos. Já Charles Taylor^[72],

em *Multiculturalism and The Politics of Recognition*, afirma que esse reconhecimento exigiria duas formas de respeito: primeiro, o respeito pelas identidades únicas de cada indivíduo, independente do sexo, raça ou etnia e, segundo, respeito pelas atividades práticas e maneiras de ver o mundo. A questão da construção das identidades culturais e o seu reconhecimento de fato pelos centros de poder implica em levar em conta o discurso e a realidade. Um real que se configura por uma descolonização tardia, se ela existe. Afinal, países, hoje, ainda se encontram sob a égide de nações ocidentais. Quer essa dominação seja física, quer econômica. A práxis não parece convincente, nesse território fronteiriço, para a construção de identidades que não sejam ditadas pelo olhar dominante. Após décadas de jugo colonial econômico e cultural, o sujeito precisaria realmente tornar-se independente o suficiente para aprender a reconhecer e legitimar a si próprio.

Aparentemente o mundo ocidental e hegemônico acabou por reconhecer, mesmo que no discurso, como cultura determinadas tradições que pareciam fadadas a desaparecer bem como acabou por aceitar como arte aquilo que era visto apenas como folclore. Sempre é bom lembrar o que aconteceu no Centre Pompidou de 18 de maio a 14 de agosto de 1989. A exposição « Les magiciens de la terre » surpreendeu público e crítica, museus e mercado quando, em um mundo artístico contemporâneo até então limitado ao perímetro das fronteiras da Europa e da América do Norte, Jean-Hubert Martin, seu curador convidou artistas de todos os continentes para um diálogo intercultural. A exposição foi marcada pela presença destes artistas até então invisíveis. Iniciativa pioneira a mostra provocou polêmicas e influenciou sobre inúmeros eventos que se seguiram. Apesar das controvérsias não se pode negar o marco em que ela se constituiu no debate pós-colonial.

Ana Mae Barbosa^[73] cita o cubano Roberto Retamar sobre uma nova ótica pós-colo-

70. Rolnik, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Disponível em <http://eicpc.net/transversal/1106/rolnik/pt>

71. Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Editions Maspéro, 1961

72. TAYLOR, Charles. *Multiculturalism and The Politics of Recognition*. Princeton University Press, 1992

73. Barbosa, Ana Mae. *Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular*. In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, jan/abr 1995, p.61

nialista onde não mais teria lugar “a busca inalcançável da originalidade modernista, mas adequação e elaboração em diálogo com os países centrais.” Tomando-se o cotidiano como base “pode-se criar diferentes versões da realidade”, afirma Bourriaud^[74]. Nestas condições a arte se apresentaria “como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais”^[75]. Caberia ao artista desprogramar a realidade para reprogramar uma estética que se pautaria em função das relações inter-humanas. Uma estética que contemple o “outro” legitimando-o. O mundo da arte e da vida estaria, então, de fato cada vez mais fundido e a estética, como ciência do sensível, em consonância com esse novo olhar.

Teóricos e críticos, há cerca de uns bons vinte anos, em várias partes do mundo, refletem sobre as práticas artísticas que atuam como mediadoras sociais contribuindo na dinâmica de uma sociedade. Essa tendência recebe várias denominações tais como “arte relacional” para Bourriaud, “arte contextual” para Ardenne, “giro ético das artes” ou “arte situada” para Hal Foster, entre outras maneiras de identificá-la.^[76]

Se o artista é influenciado pelo meio, suas obras exercem influência sobre o espaço social. Sua atuação afeta o contexto comunitário inserindo novos códigos de referência. O criador detém, portanto, uma forma de poder: aquele de trazer um olhar particular sobre o mundo. Um olhar pessoal que pode conduzir o coletivo. Arte e sociedade são, assim, estreitamente ligadas. O artista atua como agente político de transformação social. Conduzidos por ele os indivíduos seriam impulsionados a lutar por um ser melhor, um ser que se interessaria pelos outros, um ser coletivo, um ser político. Isso se concretizaria a partir de uma transformação que englobaria a própria maneira de conceber a arte. A arte contemporânea traz uma relação nova entre ela e o mundo. A realidade pode transforma-se em um objeto de investigação e ela, a arte, trabalharia, nesse contexto, para uma reconciliação entre homem e sociedade. Esse seria o seu objetivo supremo.

Paul Ardenne^[77] que denomina de “arte contextual” esta relação artista & sociedade citando Richard Martel, o teórico e artista canadense que se encontra a frente do Le Lieu em Quebec, nos lembra, através das palavras de Martel, que “l’art contextuel suppose la matérialisation d’ une intention d’artiste dans un contexte particulier”. Para Ardenne^[78] “la première raison de l’art contextuel relève d’un désir social: intensifier la présence de l’artiste à la réalité collective.” Jose Carlos de Paiva^[79] considera que a arte “se constrói como lugar reflexivo e contaminador”. As práticas artísticas seriam, portanto, uma possibilidade de interferir na realidade ou, pelo menos, tornar tal fato uma utopia menos distante. Através deste olhar o artista não mais estudaria

ou registraria as aldeias, as comunidades, ele estudaria e aprenderia nas comunidades. Essa seria a obra de arte: uma realidade onde identidade e alteridade tornam-se matéria prima da produção artística e que necessita do apoio da antropologia, sociologia, política e demais ciências que ajudem na sua conceituação e gênese.

74 / 75. Bourriaud, Nicolas. Op Cit. 2009, p.83

76. Florido, Marisa Cesar. Humanidades por vir. In Fundação Joaquim Nabuco. E tudo mentira. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010, p.233

77. Ardenne, Paul. Op. cit. 2002, p.40

78. Ardenne, Paul. Op. cit. 2002, p.41

79. Paiva, José Carlos de. Investigar a partir da ação intercultural. Porto: Gesto Cooperativo Cultural, CRL, 2011, p.29

V

“E perdidos de azul
nos contemplamos
E vimos que entre nós nascia
um sul Vertiginosamente azul.

Azul.” [80]

Sobre encontros, grupos de artistas e práticas relacionais: Gênese do Movimento Intercultural Identidades.

O artista determina a relação com a sua obra como já enfatizamos anteriormente. Se ele tem como meta uma práxis artística relacional o que ele produz são “relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos”^[81]. Essa prática artística aproxima a arte da vida cotidiana.

Um coletivo, um grupo de artistas, pode atingir novas possibilidades de atuação no real. Essa interação pode se processar seja através de uma horta comunitária seja na ajuda a uma comunidade para caiar suas casas, na produção de um mural, uma calçada ou qualquer outra produção que tenha como meta interagir com o espaço social visando contribuir para sua transformação estética e social. Grupos de ação artística que desenvolvem projetos de arte coletiva a partir da realidade de uma comunidade específica seja ela no Camboja ou na Tailândia, em Quebec ou no Brasil, em Portugal ou Moçambique que exemplificam essa forma de ação artística.

O Superflex, por exemplo, é um grupo de artistas fundado em 1993. Estabelecido em Copenhague, o grupo é formado por Bjørnstjerne Reuter Christiansen Bor, Jakob Fenger, e Rasmus Nielsen. Ele é estruturado como uma rede cujos membros traba-

81. Bourriauld, Nicolas. Op. Cit. 2009, P.59

lham de modo rizomático. Não há hierarquia, mas uma troca de conhecimentos e condições. O Superflex escolheu como atividade artística a integração socioeconômica e propõe para a arte uma relevância social clara através de operações que sejam particularmente relevantes para um indivíduo ou grupo de pessoas.

Entre os seus trabalhos destaca-se o parque urbano Superkilen (fig. 1) localizado na Dinamarca. Com 30 mil metros quadrados, o parque público é um experimento artístico do grupo de artistas em conjunto com o BIG – Bjarke Ingels Group e com a empresa de arquitetura alemã especializada em paisagem Topotek1. Ele é dividido em três áreas: a “praça vermelha”, toda pintada de vermelho, laranja e rosa forte voltada para a recreação. No “mercado negro” há uma fonte de azulejos, churrasqueira e mesas para jogar xadrez. E o “parque verde” é formado por grandes gramados equipados com mesas de piquenique e bancos para que as pessoas relaxem e entrem em contato com a natureza. Numa relação multicultural, o grupo importou objetos dos mais diversos países do mundo para fazer parte do parque. A fonte, por exemplo, veio do Marrocos; uma escultura em formato de polvo gigante foi trazida do Japão e os bancos de praça vieram do Brasil.

Outro exemplo de arte voltada para uma comunidade é a produzida pelo artista Rirkrit Tiravanija que fundou em 1998, junto a outros artistas, o projeto The Land, (Fig. 2) que reúne ações colaborativas e coletivas para moradia e obtenção de energia natural para a comunidade. As habitações são pequenas estruturas sobre palafitas e sobre plantações de arroz que atendem a coletividade como obra de arte relacional. O artista, que mora alternadamente em New York, Berlin e Chiang Mai nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1961. No final dos anos 90, Rirkrit ajudou a estabelecer esta ação em um pedaço de terra, localizado perto de Chiang Mai, na Tailândia, que é cultivado como um espaço aberto a todos, com a intenção de promover o crescimento da comunidade. Artistas locais e internacionais têm contribuído para The Land, incluindo Philippe Parreno, François Roche e o grupo Superflex, anteriormente citado com o projeto Supergas que utiliza o esterco dos animais para criar biogás para cozinhar e para iluminar.



1. Parque urbano Superkilen. Dinamarca.



2. The Land. Tailândia.

O coletivo brasileiro Bijari requalifica espaços urbanos, desde 2007, através do projeto “Natureza Urbana – Carro Verde” que constrói jardins em carros abandonados na cidade de São Paulo. O Carro Verde tem por objetivo a clássica pergunta: “Para quem o espaço urbano é feito?” Não se traduzindo em uma rua que serve como espaço exclusivo para a troca de mercadoria, certamente. Mas, como um espaço para a vida pública. O grupo se apropria também da expressão simbólica do capital internacional: o outdoor, o container, o carro, a publicidade em função do urbano, de gerar uma melhor qualidade de vida para a comunidade. (fig. 3). A ação produz esculturas e intervenções urbanas com a apropriação de carros que não estão sendo mais utilizados. Dentro deles são colocados samambaias, bromélias, arbustos, unhas de gato e palmeiras. O objetivo é gerar reflexões sobre a ecologia urbana, sua função em oposição ao seu estado atual de degradação. Para este trabalho reúne-se um grupo multidisciplinar de profissionais, composto por artistas, arquitetos, cenógrafos, designers, diretores de vídeo, planejadores e programadores, pessoas que acreditam no questionamento de modelos vigentes. Em Brasília a artista e professora Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros) da Universidade Federal de Brasília (UNB) é coordenadora e mentora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos que se apresenta em espetáculos e exposições artísticas, que se dão ao vivo e com a presença de televisores, câmeras e computadores. Para o grupo “a arte é paisagem errante em seu desabrochar para a partilha”^[82] e sua função é uma “tentativa de ordenar uma visão já dada do mundo (...) tornar perceptível uma dimensão poética”. O corpo entra como sujeito e objeto das novas tecnologias e da sua interação com o outro em espaços públicos através de performances. As ações do coletivo contemplam linguagens artísticas como composições urbanas (intervenções), instalações, performances, fotografias, vídeos e webartes. A composição urbana Kombeiro, 2011, entre outras ações realizadas a partir de carcaças de Kombis trata essa carcaça, restos do consumo como base estética e suporte “para a pintura, para a ruptura. O desenho aconchegante da Kombi e suas possibilidades de atuação são a base da cenografia atual (...) do Corpos Informáticos”.^[83]

82. Medeiros, Maria Beatriz de; Azambuja Diego; Aquino, Fernando Martins; in: Composição urbana (CU) e Ueb arte iterativa i (UAI): práticas e teorias artísticas do Corpos Informáticos. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis: UFSC, 2008

83. Mediros, Maria Beatriz; Aquino, Fernando. Kombi, Kombeiro, Kombunda e Bundalelê na Kombi. Performance e Memória in Anais do VII Congresso da Abrace. Porto Alegre, 2012.



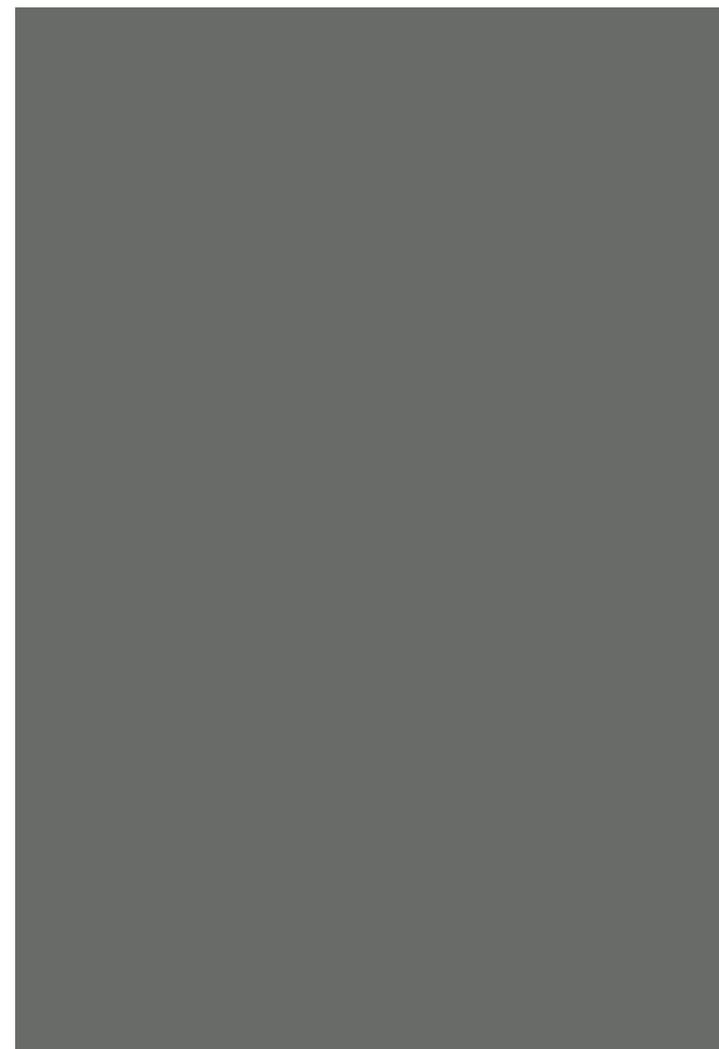
3. Bijari. Natureza Urbana. Carro Verde. São Paulo.



4. Corpos Informáticos. Kombeiro. Composição urbana. Brasília. 2011.

Outros artistas usam a comunidade, suas instalações e sua população, como material e meio para possibilitar reflexões. No contexto próprio do Quebec, por exemplo, com sua cultura periférica em relação às grandes metrópoles e carregando uma identidade política e nacional marcante e em processo contínuo de resgate com língua e interesses culturais, sociais e econômicos (o Quebec é um território agrário) que o distinguem do total americano anglofone, o artista quebecois Martin Bureau realizou, sob a ótica de uma estética de resistência, sua instalação intitulada *Hommage à sa Gracieuse Majesté*. (fig. 5) Em 2008 e em paralelo às festividades em comemoração à fundação do Quebec esta escultura/instalação sob a forma de uma tampa de boca de esgoto nasceu dentro do conjunto de ações do *Folie\culture*, grupo quebecois que trabalha com as relações entre arte e marginalização. Brincando com a conquista inglesa, mas sem pretensão de manifesto, o artista usa como tampa de bueiro a representação de uma moeda de 25 centavos que estava em circulação na época em que o Quebec passou para o domínio inglês. Daí o outro nome dado à obra: *Kwébec. 1759-2009: quart de piasse*. Nela, a rainha inglesa se encontra ornada de um chifre de Wapiti (um cervo canadense) enquanto que as datas, 1759-2009, relembram a conquista da Nova França pelos ingleses. Do *Kwébec*, como escreve Bureau (na grafia inglesa do nome) em sua peça, lembrando a identidade francesa do Quebec e a dominação da maioria inglesa, para o mundo. O trabalho é um apelo pela memória de uma cultura a partir da premissa de que sua obra reflete o pessoal e o social. Particularizando a memória como instrumento de luta política em um mundo que a destrói ele se encontra nas palavras de Cheetham : “La memoire, avec ses inflexions de sens évanescents et pourtant particulières est l’histoire dans une culture postmoderne”.^[84] Preservar a memória seria, portanto, preservar a história. E neste caso politiza-la também.

84. Cheetham, Mark, A. *La memoire postmoderne: essai sur l’art canadienne contemporain*. Montréal: Liber, 1992, p.21



5. Martin Bureau. *Hommage à sa Gracieuse Majesté*. Quebec. 2008.

Constata-se, através da ação destes grupos o desejo de que, mais que uma reunião de indivíduos ativos em função da realização de projetos artísticos coletivos eles almejam um convívio capaz de, a partir das negociações, potencializar o ser e o estar juntos no criar e transformar a realidade. Pouco a pouco os movimentos sociais, culturais e intelectuais tomam consciência de que a colonização planetária não foi um produto de uma evolução histórica que aconteceu de forma linear gerada pelo avanço de uma cultura superior eurocêntrica, mas de um processo histórico de conquista militar e dominação econômica e religiosa que orientou a ocidentalização do mundo.^[85] A partir, principalmente, dos anos oitenta do século XX passa-se a questionar, de forma interdisciplinar, a ideia de um centro culturalmente e historicamente superior e a defender uma pluralidade de centros nas margens. O modelo binário centro-periferia já não é incondicionalmente aceito bem como a estrutura hierárquica de dominação que foi construída pelo modelo eurocêntrico.^[86] O processo do pensamento sobre a descolonização passa pela desconstrução de mitos tradicionais tais como modernização, desenvolvimento, sociedade industrial, crescimento econômico ilimitado ou superioridade étnica dos povos brancos^[87] bem como pela substituição e superação da concepção eurocêntrica de centro-periferia, pela ideia de um Norte e um Sul global e pela valorização de outros campos do saber não necessariamente eurocêntricos.

A reconfiguração da ideia centro-periferia libera outras narrativas questionadoras do eurocentrismo como fonte hegemônica de produção do saber sobre o mundo gerando novas reflexões que partem tanto das margens quanto de alguns países colonizadores cujos teóricos se dispõem a rever a uniformização global a partir de uma ótica hegemônica. Como lembra Paulo Henrique Martins^[88] este “giro epistemológico se desenvolve de modo importante neste momento simultaneamente em vários continentes- América, Europa, África, Ásia e também em vários países considerados colonizadores como França, Itália, entre outros”.

É necessário sublinhar que o trabalho de desconstrução do colonialismo, sob suas mais diversas expressões, não se limita à produção do conhecimento teórico, mas a uma práxis onde a arte também tem lugar como possibilidade de subversão da hipervalorização de inovações de caráter científico e tecnológico produzido pelas culturas do Norte e legitimadas pela lógica do capitalismo como referência de uma verdade que fundamenta a hierarquia de dominação. Pensar diverso, investir no sensível, pode fazer toda a diferença. Os momentos de crise produziram como quer Chateaubriand “un redoublement de vie chez les hommes”?^[89]

É investindo, pois, neste pensamento que passaremos a analisar o papel da arte como instrumento de resistência na atividade criadora de um grupo de artistas que se posicionam como agentes de uma micro utopia na sociedade do espetáculo: a gênese e a ação do Movimento Intercultural Identidades.

É trabalhando em um intervalo micropolítico que o movimento intercultural Identidades, nascido em Porto, Portugal, se manifesta. Trata-se de um movimento artístico, atuante desde os anos 90, mais precisamente concebido em 1996, que participa dos conflitos da era pós-colonial tendo como objetivo as relações culturais diretas em vários espaços geográficos do planeta de histórico colonial português. Ao longo de sua história, que ora contabiliza dezessete anos de atividades, ele, o movimento, tem por intenção, nas palavras de um de seus fundadores Jose Carlos de Paiva e Silva,^[90] que ele aconteça “enquanto espaço de partilhas múltiplas que possibilitasse a cada um dos seus membros (em si) absorver as experiências vividas e entender os acontecimentos”. Para ele^[91] “trata-se de dirigir os esforços colectivos de modo a que cada um dos intervenientes possa incorporar o vivido no seu repertório cultural e saborear uma maior consciência de si próprio perante um universo de conhecimento alargado a culturas que lhe são distantes”.

Atuando em comunidades situadas em três espaços geograficamente distintos e com características específicas o Identidades mobiliza artistas, professores e estudantes de arte que, fora do seu espaço de conforto, buscam através da reflexão partilhada interagir nestes três espaços sociais. A partir de Porto, como já foi dito anteriormente, ele se relaciona com Moçambique, Cabo Verde e Conceição das Crioulas, comunidade quilombola no Nordeste do Brasil. O Identidades é constituído por indivíduos que

85. Latouche, S. *Fault-il refuser le développement?: essai sur l'anti-économique du tiers-monde*. Paris: PUF, 1986

86. Martins, Paulo Henrique. *La decolonidad de América Latina y la heterotopia de una comunidad de destino solidaria*. Buenos Aires: Fundacion CICCUS, 2012

87. Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Editions Maspéro, 1961

88. Martins, Paulo Henrique. *Op. Cit.* p.38

89. Chateaubriand citado por Maffesoli, Michel. *Op. Cit.*, 2005, p.134

90 / 91. Paiva, José Carlos de. *Op. Cit.* 2009, p.57

se congregam em um grupo não homogêneo tanto no que diz respeito a objetivos pessoais como à forma de criação e expressão. Eles têm em comum o interesse pelo resgate de um perfil de identidade cultural fragmentado, destruído ou em processo de destruição; procurando dessa forma um sentido para a ação artística e estabelecendo vínculos relacionais adequados aos interesses das comunidades em que atuam.

É nesse terreno intercultural, “onde a história confere posturas próprias e um tempo particular perante o contemporâneo”^[92] que os membros do grupo se assumem enquanto artistas e enquanto cidadãos. A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro, afirma Bourriaud.^[93] É neste futuro que se inserem as propostas e esperanças do movimento. Para seus membros pode-se abrigar um sonho para além das servidões e uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. As ações artísticas de grupos como este procuram construir e realizar modelos de ação dentro da realidade existente e que tenham como objetivo maior fazer a diferença. Partem do princípio de que é possível imaginar um mundo melhor e de fazer algo para concretizá-lo. Nas palavras de Bourriaud artistas que assim trabalham, artistas relacionais:

“Constituem um grupo que pela primeira vez desde o surgimento da arte conceitual, nos meados de 1960, não se apoia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado, a arte relacional não e o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística.”^[94]

O que estes artistas produzem e o que o Movimento Intercultural Identidades propõe são experiências inter-humanas que tentam se libertar da ideologia da comunicação de massa. São relacionamentos sociais alternativos, modelos de convívio construído tendo como base a credibilidade e a confiança. Para o movimento é preciso aprender a reinventar as relações de comunicação inter-humanas e ele busca uma forma de arte baseada num compromisso político, de caráter supranacional e que proponha uma visão alternativa de mundo, uma concepção de arte liberta da circulação mercantil e do consumo dos museus e instituições oficiais e que tenha seu objetivo próximo fundamentado no debate em torno dos problemas de uma comunidade.

Para a arte relacional qualquer comunidade pode ser sua meta uma vez que elas podem ser configuradas ilimitadamente: existem por singularidades que englobam desde uma identidade coletiva (comunidade gay, comunidade afro-americana etc.), uma vizinhança ou ainda, mesmo, por negação, a comunidade do excluídos dos quais

nos fala Bauman.^[95] Ou seja: pode-se ter uma gama de alternativas no que diz respeito à arte relacional, à experiência conjunta da produção artística, pois o exercício poético é uma forma de provocar um grupo à reflexão e à atribuição de sentidos ao mundo. Nas palavras de Manoela dos Anjos Afonso: “o fazer juntos provoca o estar juntos”^[96] bem como abre caminho para a ação de “potencializar o ser juntos”. Vivemos uma realidade na qual o regime democrático funciona cada vez menos e a participação ativa com discernimento é escassa e onde “todas as utopias dos séculos XIX e XX (...) nos deixaram uma hiper-realidade vazia de sentido”.^[97] A passividade contemplativa não permite a criação de novas narrativas e os artistas relacionais não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os trabalhos dos outros. Eles não consideram “a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga nem como coadjuvantes- pretextos para uma prática tradicional de arte”^[98] mas sim “como ponto de partida e de chegada”. O percurso do Movimento Intercultural Identidades se confunde com sua ação nas comunidades com as quais interage. Sua gênese remete ao tempo em que o grupo se deu conta de seu objetivo e do seu campo de ação e assumiu que:

“para manter vivo o desejo de manter a arte próxima da vida precisaria procurar quem ainda pudesse sentir essa proximidade ou esse desejo, e que tal procura teria de se efectuar, por certo também fora da Europa, ou mesmo fora do mundo ocidental. Outros lugares, outras culturas, outras artes, outras vidas.”^[99]

A atuação em Moçambique, em Cabo Verde e no Brasil tornou possível “encontrar quem estivesse com a arte e com a vida de outro modo”.^[100] Dessa maneira também se tornou realidade o aprender com eles em uma troca cultural que se propõe arte.

92. Idem p.58

93. Bourriaud, Nicolas. Op. Cit. 2009, p.18

94. Idem, p.61

95. Bauman, Zygmunt. Op. Cit. 1998

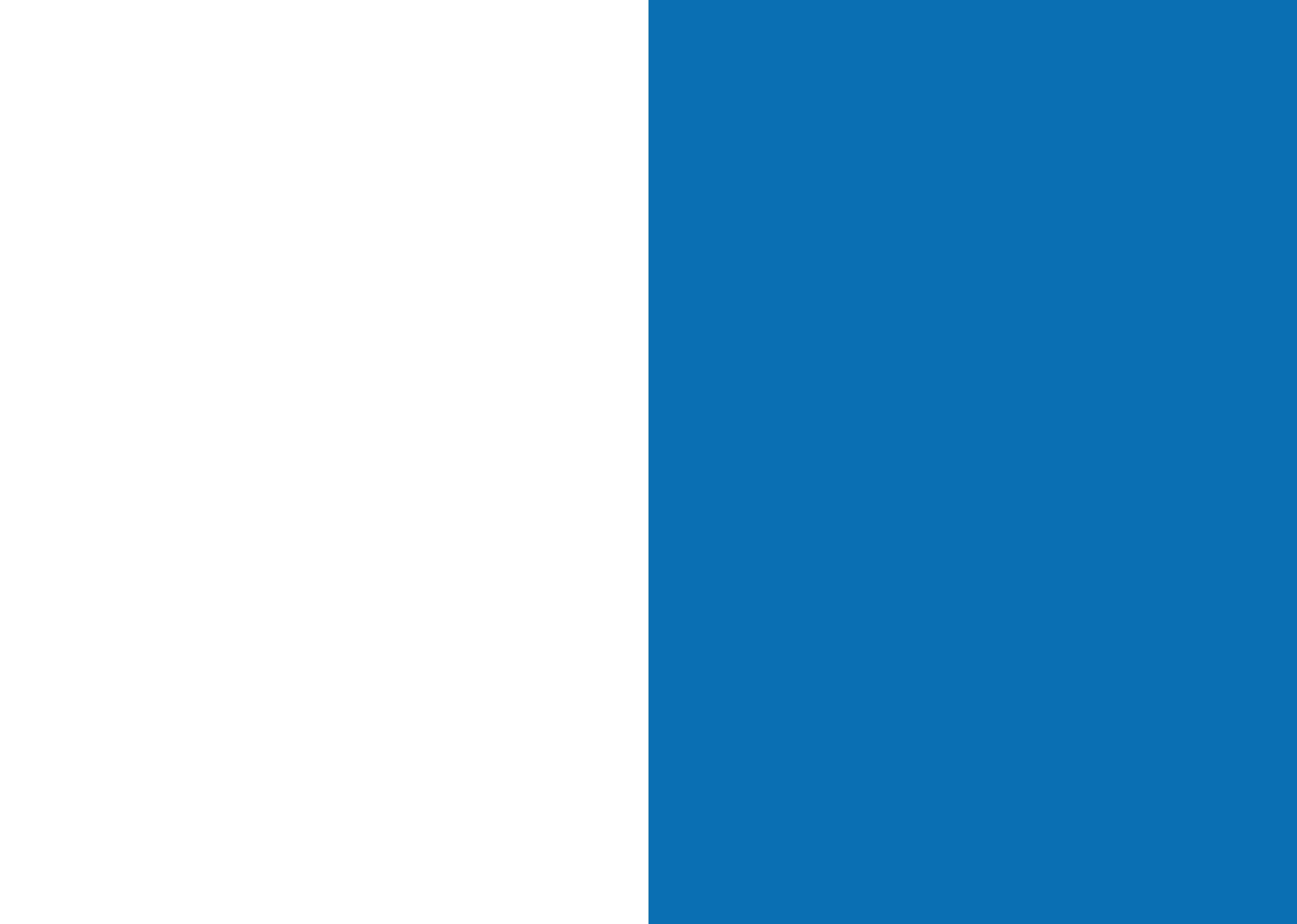
96. Afonso, Manuela dos. Da coletividade ao convívio: fazer, estar e ser juntos. In: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-coletividade-ao-convivio-fazer-estar-e-ser-juntos-de-manoela-dos-anjos-afonso/>

97. Baudrillard, Jean. El Complot del Arte. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p.29 (tradução do autor)

98. Bourriaud, Nicolas. Op. Cit. 2009, p.61

99. Paiva, Jose Carlos de; Martins, Catarina (org.). Investigar a partir da ação intercultural: ID-CAI-Coletivo de Ação e Investigação. Porto: Gesto, 2011, p.5

100. Paiva, Jose Carlos de; Martins, Catarina (org.). Op. Cit. p.6



“Lá vem a Nau Catarineta.
Que tem muito o que contar!” ^[101]

101. Almeida Garret. Romanceiro.

**Do Porto,
de onde partiam e chegavam
[e partem e chegam] as naus.**

Entendemos melhor o comportamento português em relação a novas fronteiras quando olhamos para o mar da costa daquele país. Com somente duas fronteiras, uma terrestre com a Espanha e uma marítima os lusos se acostumaram a ver no mar a possibilidade de novos horizontes. O mar personifica uma separação do outro, mas também, de certa forma, era e é um caminho até o outro. A forma como esse contato se deu (e se dá) está ligado a circunstâncias diversas, produto de momentos específicos. Mas, o mar ainda é a fronteira metafórica (e real) de onde partem e chegam naus para este encontro.

África, América e Europa se encontraram nesse “mundo atlântico”, a partir do século XVI, em um momento histórico ligado a três programas que ditaram as regras da forma de abordagem do “outro”: o da modernidade, o do capitalismo mercantilista e o do imperialismo. Eles delimitaram as formas de contato e instituíram o comércio, a conquista e a dominação como meio e fim. Esse propósito estabelecia claramente quem ditava as regras e quem devia submeter-se a elas.^[102]

102. Sá, Ana Lúcia. Escritores africanos desplazados y l'creación de imaginarios in Atlántico Imaginado: fronteras migraciones y encuentros. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, 2010

No início da conquista foi imposta e divulgada, através da política colonialista, uma imagem de americanos e africanos nativos selvagens, antropófagos, justificando, assim, a escravização e a espoliação do legítimo dono da terra e facilitando os interesses políticos e econômicos europeus. Gruzinsky nos recorda que:

“(…) Sur tous les fronts du Nouveau Monde, l’irruption des Européens a d’abord été synonyme de désordre et de chaos.(…) Des « zones étrangères » surgirent dans le sillage de la Conquête (…). Le terme ‘société coloniale’ est impropre pour le qualifier, car il suppose un certain état d’achèvement et une stabilité relative qui ne seront atteints qu’après une, voire plusieurs décennies, sans compter la disparition de millions d’êtres.”^[103]

Na modernidade mercantil ocidental, o oceano foi considerado como uma terra de ninguém: “como um signo de ausência que se infere trespassado para ser apoderado”.^[104] Essa ação embasa a instituição do mundo colonial cristalizando e consagrando o imaginário europeu como “civilizado” versus a barbárie dos outros que foram quase dizimados. Essa incorporação infiltra-se ainda no período pós-colonial numa divisão do planeta em Casa Grande & Senzala sem o romantismo da visão de freireana. As ações de resgate dessa realidade remanescente correm o sério risco de incorrer em novas formas de colonização.

No século XIX a historiografia portuguesa manifestava-se de forma apologética, heroica, onde se destacam então “sobressaindo-se, particularmente personagens ligadas aos descobrimentos portugueses”.^[105] O colonialismo, dentro dessa ótica era considerado obra civilizadora e os descobridores-conquistadores eram heróis. Essa visão da história perpetuou-se até os anos cinquenta do século XX quando começou a ser questionada com o aparecimento da história social e econômica influenciada pelo marxismo e pela École des Annales.^[106] Um novo olhar se processou, então, através do luso-tropicalismo que pretendia demonstrar que Portugal sempre se relacionou bem com os espaços conquistados, tese questionada por Charles R. Boxer,^[107] um dos raros historiadores daquele momento que procurou demonstrar que a natureza do regime colonial português não era uma versão idealizada da convivência entre raças e que ele, o colonialismo português, recorreu à coerção e à violência sendo, portanto, tão racista quanto os demais regimes coloniais europeus. A historiografia portuguesa anterior a 1974 caracterizou-se, portanto, nas palavras de Isabel Castro Henriques “pela constância da recusa em dar qualquer autonomia à história dos colonizados, que permaneceram como um objeto de manipulação da história portu-

guesa, nunca como agentes e detentores de uma história própria”.^[108]

Hoje, a reflexão histórica portuguesa e mundial se volta para o fenômeno colonial no sentido de repensar o colonialismo o que implica em uma preocupação crescente em relação às identidades dos colonizados. O quadro atual de “democratização” introduzido pela história contemporânea abre uma porta para uma melhor compreensão do processo colonial analisando a articulação entre história e ideologia e o modo como a história do Ocidente se organizou e se tornou o eixo central a partir do qual se estratificou o resto da história e do mundo. Também serve de embasamento no sentido de uma (re) construção que englobe novos horizontes de possibilidades de retomada de contato com sociedades remanescentes à conquista e à colonização e de como seria possível reabrir novas formas de contato ainda tendo o mar como horizonte imaginário, mas sem que ele fosse mais uma terra de ninguém. Vida, ação, paixão e a utopia do encontro com o outro. O outro, finalmente.

É sob esse olhar que pretendemos registrar a história das intervenções – ações do Movimento Intercultural Identidades. Uma presença portuguesa às avessas no mundo atlântico. Se o homem “cria e destrói mundos, cria e destrói memórias, cria e destrói temporalidades, espacialidades, acontecimentos e vidas”^[109], uma nova história também sempre pode ser criada e contada.

103. Gruzinsky, Serge. La pensée métisse. Paris: Fayard. 1999, p.69. (...) Em todas as frentes do Novo Mundo, a chegada dos europeus foi inicialmente sinônimo de desordem e caos. (...) As “áreas estrangeiras” surgiram na esteira da Conquista (...). O termo sociedade colonial é improprio para as qualificar uma vez que ele supõe um certo estado de acabamento e uma estabilidade relativa que não será atingida senão após vários decênios sem contar a desapareição de milhões de seres (tradução do autor).

104. Sá, Ana Lúcia. Op. Cit. 2010, p.80

105. Manso, Maria de Deus Beites. Historiografia das comemorações oficiais dos descobrimentos portugueses no Portugal contemporâneo, In Histórias do mundo atlântico. Ibéria, América e África: entre margens do XVI ao XXI. Recife: UFPE, 2009, p.11

106. Movimento historiográfico que se constitui em torno do periódico acadêmico francês Annales d’histoire économique et sociale, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História.

107. Boxer, CR. O Império Marítimo Português apud Manso, Maria de Deus Beites. OP. Cit. p.23

108. Henriques, Isabel Castro. Colonialismo e História. In CESA disponível em: http://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/files/Doc_trabalho/WP132.pdf, 2015

109. Junior, Durval Muniz de Albuquerque. Entre o claustro e o voo: consciência histórica e narrativa em Memorial do Convento de José Saramago in Histórias do mundo atlântico. Ibéria, América e África: entre margens do XVI ao XXI. Recife: UFPE, 2009, p.49

Do Porto, de onde partem novas naus.

No fim da Idade do Bronze o espaço físico onde hoje se situa a cidade de Porto já tinha ocupação territorial. A cidade tem origem num povoado pré-romano que se denominaria Cale ou Portus Cale, sendo daí a origem do nome Portugal. Ela se desenvolveu sobre as colinas que dominam o estuário do rio Douro. Milenar, remonta ao século VIII A.C. a existência de populações que viviam no alto do morro da Pena Ventosa.^[110] Foram, provavelmente, os romanos que criaram uma primeira estrutura urbana, reorganizando o traçado das ruas, implantando casas de planta retangular e criando instalações portuárias nas imediações do local onde mais tarde se ergueu a Casa do Infante. (fig. 6). No final da época imperial, Portucale passou a designar toda a região circundante.

Ao longo dos séculos foram vários os seus governantes. Suervos, Godos e Mouros por lá passaram e se perderam ao longo do tempo. A evolução da cidade do Porto percorreu muitos caminhos, ocupações e reconquistas. Apesar dessas múltiplas ocupações a cidade “tem características específicas que as identificam relativamente às cidades de outras culturas”.^[111] Adaptações e sínteses ao longo do tempo traduzem-se na escolha de localização, no traçado da estrutura das ruas, nas edificações, nas localizações das praças. Sua morfologia, apesar do tempo e suas mutações em diferentes contextos históricos, continua reconhecível. Porto é, portanto, o resultado de uma relação íntima com o espaço e um palco de transformações, interações e de apropriação de memórias. A partir do rio, do Douro a cidade foi sempre crescendo, estendendo-se pela Ribeira até à praia onde desembarcavam e embarcavam mercadorias e de onde partiam e chegavam naus. Seus espaços são uma síntese de vários momentos da história, com permanências, sem que ocorra um corte epistemológico com o passado.

Até meados do século XVIII a vida urbana portuense ficou quase confinada aos limites da Muralha Gótica estendendo-se ainda ao longo das vias de ligação aos pequenos núcleos das paróquias rurais e dos centros piscatórios da margem do Douro. A segunda metade do século XVIII traz novas transformações urbanísticas e arquitetônicas que irão alterar o aspecto da cidade.^[112] Profundas mudanças na vida portuense vão acontecer durante o século XIX. A cidade de Porto, naquele momento, industrializou-se, mas manteve a tradicional e próspera atividade mercantil afirmando-se como centro polarizador de toda a região norte do país, como entreposto atlânti-

co e mostrando-se uma cidade moderna, aberta à vida social, política e cultural. O século XX e XXI consolidou essa condição.

A Universidade do Porto (UP) foi fundada no dia 22 de Março de 1911 por decreto do Governo Provisório da República, mas com origens que remontam ao século XVIII. É atualmente a segunda maior universidade de Portugal, tendo sido, durante décadas, a maior universidade portuguesa. Ela abriga hoje a Faculdade de Belas Artes do Porto uma instituição que remonta a 1780.^[113] Na década de 1970 a Escola Superior de Belas Artes do Porto passou a fazer parte da Universidade do Porto e a designar-se por Faculdade de Belas Artes. (fig. 7). É lá o berço do Movimento Intercultural Identidades. De lá partiram outras naus fazendo alguns caminhos de volta.

Foi da Casa do Infante, um dos edifícios mais antigos da cidade, edificação do século XIV, que o Infante D. Henrique, filho da cidade, lançou a primeira nau, para a conquista da primeira praça, no contexto dos Descobrimientos Portugueses. Hoje, das margens do Rio Douro, que marca a paisagem urbana da cidade que viu crescer, partem outros barcos agora cheios de turistas. Da Universidade de Porto, geograficamente não tão longe desse ponto de partida e chegada inicial, da Faculdade de Belas Artes mais especificamente, também partem outros marujos, outras naus, que saem de sua zona de conforto para reencontrar antigos espaços geográficos, agora com novos objetivos.

Diferentes materiais e apetrechos eram necessários para a construção de uma nau: as cordas eram produto do Porto, os panos de treu da Maia, as madeiras vinham de

110. O morro da Pena Ventosa é uma saliência granítica rodeada de vertentes de acentuado declive que descem para o rio Douro. Estas características da topografia e da hidrografia constituíam boas condições defensivas e foram decisivas para que o alto da Pena Ventosa tivesse sido o sítio original da urbe portuense.

111. Teixeira, C. Manuel. O património urbano dos países de língua portuguesa. Raízes e manifestações de um património comum in III Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/teixeira_o-patrimonio-urbano-dos-paises-de-lingua-portuguesa.pdf

112. O funcionamento da Junta de Obras Públicas, presidida por João de Almada, introduziu uma abordagem racional na concepção da cidade, defendendo aspectos como a luz, a higiene e a salubridade. Pretendia renovar

a cidade antiga e ordenar o seu crescimento. Deste plano resultaram: novas praças, ruas amplas e com passeios, alamedas voltadas para o rio Douro novas edificações.

113. A história desta instituição remonta à Aula de Desenho iniciada em 1780. Em 1802, o pintor Vieira Portuense, por ocasião da abertura das aulas, designa por “Academia” essa Aula de Desenho, tentando assim dignificar a instituição e apelando para uma formação mais completa; no entanto, a desejada reforma, aconteceu apenas dia 22 de Novembro de 1836, através da criação da Academia Portuense de Belas Artes.



6. Mosaicos romanos na Casa do Infante. Porto, Portugal.

fig 7

7. Arquivo Madalena Zaccara.
Faculdade de Belas Artes do Porto.

Leça do Balio, Barcelos, Famalicão e Várzea. O tabuado das cintas e cobertas vinha do Pinhal de Leiria ou dos pinhais da serra junto a Torre de Moncorvo. Durante a época dos descobrimentos, muitas das caravelas e naus que partiam e chegavam na África ou no Brasil foram construídas na Vila do Conde, local onde a mão-de-obra de alta qualidade era garantia de uma construção segura e resistente e para onde, hoje, pegamos um metrô direto da cidade de Porto. Foram necessários outros meios e materiais para se processar o caminho de volta para essas outras naus (das quais aqui tratamos) que têm como objetivo reaproximar a arte da vida. Em Moçambique, Cabo Verde e Brasil, antigas colônias portuguesas “foi possível encontrar quem estivesse com a vida de outro modo”^[114] e pode-se “desaprender para poder aprender finalmente”.^[115] Essas frases poderiam sintetizar a proposta do Movimento Intercultural Identidades. E ainda:

“Tentar “compreender melhor o campo das arte, a arte pública. A intervenção, os outros mundos que fazem parte do global através da partilha comparada em experiências de interculturalidade e usar essas vivências como inspiração para nossas próprias maneiras de proceder na arte e na vida”^[116]

A partir de uma atividade crítica, política e militante - no sentido de gerar mudanças nas formas de pensar, de ver, de dizer o mundo e de ansiar um mundo novo pode-se reabrir a história às novas versões, a novos horizontes. Para Saramago,^[117] um dos males do nosso tempo é a incapacidade cada vez maior de sonhar, de imaginar novos mundos. Reinsere a paixão e a utopia na história seria a alternativa para uma realidade que se empobrece e se torna opressiva. Nas palavras do moçambicano Mia Couto essa disponibilidade para novos caminhos se perpetua para além das boas intenções e efemeridade. Diz ele referindo-se ao primeiro contato com o movimento Identidades:

“Quando há 10 anos fui visitado pela equipe fundadora do projeto Identidades eu notei que havia um entusiasmo fora do comum. Mais do que isso: uma apetência em aprender a ser, uma disponibilidade de se moldar, uma aptidão para existir em osmose. Mesmo assim, ainda me ocorreu: gente simpática mais aí está um programa de pouca dura. Essa previsão de efemeridade não deslustrava em nada o projecto. Essa é a corrente onde navegam estas iniciativas feitas de alma, coração e vontade e de conhecer os outros. Conheci e colaborei com muitas organizações que chegaram, fizeram, mas logo a seguir desvaneceram. Não quer dizer que este findar fosse sempre sinal de derrota.

Mas, é uma espécie de condição biológica dos projetos de cooperação: vida intensa, mas curta. O projeto Identidades revelou-se uma exceção. Dez anos depois ele prossegue com vigor, com a mesma vontade de criar espaços de troca.”^[118]

Para outro membro do movimento, o arqueólogo Miguel Rego, “o tempo sabe a cal, a sul e a esperança.”^[119] A cal foi utilizada para caiar uma área da cidade de Mindelo, Cabo Verde, pelos membros do movimento transformando essa interferência na urbe em obra de arte a partir da ação de proporcionar melhores condições de visualidade e principalmente de salubridade aos seus moradores. O Sul, no sentido de (des) locamento do eixo hegemônico baseado no Norte colonizador sob todas as suas formas, provoca a vinda de mais de uma centena de artistas, professores e estudantes de arte que passam a viver relacionamentos interculturais em outras geografias partindo de Portugal para Moçambique, Cabo Verde e para o Nordeste do Brasil. A proposta se embasa nas palavras de um de seus líderes José Carlos de Paiva: “na partilha de linguagens, na troca franca de ideias e utopias”.^[120] O Sul se insere no diálogo. Pedro Américo de Farias,^[121] de Recife, nos lembra de suas motivações para participar do Movimento Intercultural Identidades:

“Tive sempre muita empatia com movimentos que aproximam povos e suas culturas, na contracorrente das posturas xenófobas de muitos outros. Percebi, desde logo, que o pessoal do Identidades, ainda Cumplicidades, vinha com esta motivação: desmontar

114 / 115. Martins, Vitor. Introdução in Paiva, José Carlos; de Martins, Catarina. (org.) Investigar a partir da ação intercultural. ID-CAI (Coletivo de ação e Investigação). Porto: Gesto.2001, p.5

116. Paiva, José Carlos de. Entrada de Leão, Saída de Cordeiro in ID10. Com 10 anos o Identidade esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007, p.19

117. Saramago, José. Memorial do Convento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

118. Couto, Mia. Carta de um amigo in ID10. Com 10 anos o Identidade esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007, p.29

119. Rego, Miguel. O tempo sabe a cal. In, ID10. Com 10 anos o Identidade esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007, p.64

120. Paiva, Jose Carlos de. No sertão pernambucano a procura de uma imagem mais nítida do descontentamento como artistas saboreando mugunzá... In Paiva, Jose Carlos de; Martins Catarina S, (org.). Investigar a partir da ação intercultural: ID-CAI-Coletivo de Ação e Investigação. Porto: Gesto, 2011

121. Licenciado em Letras, pós-graduado em Educação de Adultos mora em Recife. Faz parte do Movimento desde sua fundação, quando ainda era Projeto Cumplicidades (1994). Entrevista a autora, 2014.

equivocos resultantes de relações antigas entre colonizadores e colonizados; revelar semelhanças e diferenças expressadas nas artes e cultura contemporâneas dos diversos países de língua portuguesa, sem a tutela da chamada lusofonia, que chamo de lusufanismo; respeito às linguagens em suas muitas expressões artísticas na literatura, artes visuais e cênicas, folguedos em geral.”

Ciro Pereira, português radicado em Moçambique, com formação em educação artística, também se manifesta como membro do movimento e nos fala que dele participa desde seus primórdios:

“ela vontade do movimento de fazer coisas sérias e com enorme ganho para moçambicanos e portugueses (principalmente). Realizações efetivas, com poucos recursos, mas de grande efeito, fruto da experiência dos “cruzamentos”.^[122]”

Esses “cruzamentos” também moveram Elisabete Mónica Moreira Faria, portuguesa, doutoranda em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para quem a importância do Identidades é estar sempre em movimento ,ou seja, em constante renovação, acrescentando outras pessoas e ideias ao seu agir:

“Em movimento é a resposta mais sincera porque é sempre ingrato responder de uma forma geral a um assunto composto por várias partes. É a relação entre essas partes que provoca o movimento, a ação. Ele existe consoante às pessoas que nele actuam, tendo em conta o espaço e o tempo em que actuam, e talvez por isso seja orgânico, provocador e complexo na sua relação entre as coisas, as pessoas e o mundo.”^[123]

Complementando esse olhar agregador Vitor Sala, diretor da Escola Nacional de Artes Visuais de Moçambique, pergunta e pergunta-se: “Quem diria? Quem diria que aquela conversa de café havida, em Abril de 1996, precisamente há 10 anos, iria arrastar tudo e todos até aqui chegarmos....! ?”^[124]

122 / 123. Entrevista à autora. 2014

124. Sala, Victor. Quem diria...!?. In: ID10. Com 10 anos o Identidade esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007, p.10

ILUS- TRAÇÃO?

“Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.”^[125]

125. Baudelaire, Charles. Spleen, In As flores do mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1985.

Flanando em Porto: memórias de um novo membro do Movimento Intercultural Identidades.

Nos dicionários, os termos flâneur e flânerie têm estreita ligação com a ação de andar sem destino específico no espaço urbano. O poeta francês do século XIX Charles-Pierre Baudelaire foi o flâneur consumado. No ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne*, publicado em 1863, destacou a figura de M.C.G.^[126] um artista a quem Baudelaire classificou como o autêntico flâneur. A personagem era um “cidadão espiritual”, um “homem do mundo”, um artista que se interessava pela vida e por tudo que o rodeava. Ela, a personagem, compreendia a sociedade e se empenhava em conhecê-la de forma global.

Essa figura, curiosa, dedica seu tempo a vagar pelas ruas, no intento de observar o que acontece ao seu redor, de captar algo de mais perene no cenário urbano. Este passante se locomove a pé e sem pressa, como requer qualquer “trabalho” de análise da vida cotidiana que se preze. Escreve Baudelaire sobre o flâneur:

“La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L’observateur est un prince qui jouit partout de son incognito.”^[127]

126. Constantin Guys, o caricaturista.

127. Baudelaire, Charles. *Le Peintre de La Vie Moderne*. Disponível em http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf. (A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro e o mar do peixe. Sua paixão e sua profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso prazer fixar residência na multiplicidade, em tudo o que se agita e se move, evanescente e infinito: você não está em casa mas se sente

em casa em toda parte: você vê o mundo, está no centro de tudo, mas permanece escondido de todos – e esses são apenas alguns dos pequenos prazeres dessas mentes independentes, apaixonadas e imparciais que a linguagem mal pode definir. O observador é um príncipe disfarçado que colhe prazeres em todos os lugares, tradução do autor.

Um pesquisador tem seu lado flâneur. Principalmente se ele trabalha com o presente próximo. Mais ainda se ele se envolve com sua pesquisa. Ver e amar a cidade de Porto, base dos estudos que geraram essas reflexões, tem a ver com compreender sua gente e, assim, mergulhar mais profundamente no meu registro, na ação de historiar esse grupo, esse coletivo cuja gênese aconteceu nessa cidade de onde partiram e partem as antigas e novas naus.

Porto não é uma cidade grande. Conheço pessoas que definem cidade grande como lugares onde existem prédios altos e onde você pode ficar acordado a noite inteira. Bem, Porto tem poucos prédios e eles não são muito altos. Os portuenses gostam de olhar a cidade de um restaurante que fica em um dos poucos prédios altos da cidade, na Rua da Alegria, no décimo segundo andar, onde desemboca a travessa onde eu morava: a Monte dos Congregados. Acho que gosto de vielas e travessas. Em Toulouse (também uma cidade não tão grande) morei no Impasse des Catalans de saudosa memória e em Florença em uma ruela do Centro Histórico: a Via dei Medici. Enfim, Porto pode ser considerado a partir do parâmetro de seu gabarito urbano, uma cidade pequena por ser deficiente em prédios altos. Mas, por outro lado, se alguém quiser varar a noite e se isso caracterizar uma cidade grande ele pode se acomodar pros lados da Galeria Paris e esperar e abraçar a madrugada junto a uma tipologia humana das mais variadas.

Porto tem uma topografia feita de ladeiras. Se aventurar por elas é para os fortes. Pelo menos de pernas. Uma vez tentei subir a ladeira da Sé pelo lado mais difícil em busca de um pequeno restaurante, uma pequena tasca que serve almoço pras peixeiras do Mercado do Peixe (que se situa em frente a ele) bem como para a vizinhança. De lá podemos olhar sua Sé e comermos moelas com vinho. Quase foi uma catástrofe. A pressão arterial deve ter subido para o infinito. Mas, senhoras bem idosas fazem esse caminho cotidianamente. Sobem e descem o emaranhado de ruas que circunda a Sé sem maiores problemas.

A Sé da cidade do Porto, situada no coração do seu centro histórico, é um dos principais e mais antigos monumentos de Portugal. O início da sua construção data da primeira metade do século XII e prolongou-se até ao princípio do século XIII. Em um primeiro momento ela foi construída em um estilo românico que sofreu muitas alterações ao longo dos séculos. Da época românica sobrevive a fachada com suas torres, da fase posterior; da época gótica, em torno do ano 1333, herdou-se a capela funerária de João Gordo, cavaleiro da Ordem dos Hospitalários e colaborador de D. Dinis bem como o seu claustro construído no reinado de D. João I. O exterior da Sé foi

muito modificado na época barroca. Naquele momento, o arquiteto italiano Nicolau Nasoni adicionou uma galilé barroca à fachada lateral da Sé e em torno de 1772 construiu-se um novo portal barroco em substituição ao românico original juntamente com as balaustradas e as cúpulas das torres.

Arquitetura religiosa românica, gótica, maneirista e barroca. Assim é essa igreja, resultado do tempo e de suas mutações. Em dois de seus momentos podemos ter uma ideia de suas mutações. (fig. 8 e 9). Mas, acima de tudo é sempre bom recordar dela quando vitoriosamente chegamos às suas cercanias e finalmente contemplávamos toda a cidade antiga. (fig. 10) Depois é descer pelas ladeiras e se esconder em um dos becos centenários onde “casas portuguesas com certeza” margeiam as ruas de paralelepípedos com seus degraus cheios de flores. Porto também é bem servida de praças onde os velhos aproveitam o sol raro e crianças fazem o que todas as crianças do mundo fazem em praças. Suas ruas vivem, respiram, palpitam em virtude de seus cafés, bares e tascas centenários. O mais deslumbrante de todos os cafés e um dos mais atraentes do mundo, começando por sua fachada e acabando por seu interior, é o Café Majestic que mais do que apenas uma atração turística, faz parte da alma da cidade. Impregnado de um charme “Belle Époque” ele foi projetado pelo arquiteto João Queiroz e inaugurado em 1921. Em seus bancos aveludados, olhando para suas madeiras envernizadas, seu teto de gesso decorado e para seus espelhos de cristal flamengo podemos, por instantes, parar o tempo na Rua Santa Catarina e viver seu glamour de outras eras. (fig. 11).

Em Portugal os primeiros botequins (designação dada aos cafés) surgiram em Lisboa em 1777. Em Porto eles remontam ao início do século XIX. Almeida Garret assim se refere aos cafés como ponto de encontro e referência de uma cidade:

“O viajante experimentado e fino chega a qualquer lugar, entra no café, observa-o, examina-o, estuda-o e tem conhecido o país em que está. O seu governo, as suas leis, os seus costumes, a sua religião.”^[128]

128. Astro, Costa Maria Tereza. Os cafés de Porto. Disponível em <http://www.apha.pt/boletim/boletim2/pdf/CafesDoPorto.pdf>



8. Sé do Porto. Fachada primitiva.



9. Fachada atual da sé do Porto.



11. O café no início do século.



10. Porto vista do alto da Sé.

Esse termômetro urbano passou por uma depreciação acentuada do seu valor social, antropológico, histórico e memorial. Foram muitos os que não resistiram às transformações sofridas ao longo dos tempos. E não precisamos sequer nos deter nos botequins do século XIX que já não mais existem. O café “A Brasileira” por exemplo, do século XX, espaço que reunia a gente do teatro pela sua proximidade com o Teatro Sá da Bandeira já na década de noventa do século passado estava degradado. Hoje, dele, podemos ainda ver restos de sua marquise art nouveau, de vidro e ferro forjado, com o cheiro das madeleines de Proust para o caminhante solitário.

Porto é para ser degustado com um passo ocioso. Assim podemos apreender riqueza de seus detalhes. Seu centro histórico, sua alma, exerce sobre o flâneur a tentação de andar só mais cem metros e depois mais outros cem. Mesmo com seu eficiente e moderno metrô, o casario, suas portas ladeadas de plantas e as suas janelas cheias de roupas secando ao sol, suas ladeiras e becos, as suas ruas curvas, seu rio com seus barcos e gaiotas, o encanto antigo de uma praça e, acima de tudo, a possibilidade da aventura de mais uma descoberta na próxima esquina traz o esquecimento da pressa dos transportes e nos faz desaguar na Ribeira onde olhar os barcos em seu ir e vir sintetiza a imagem da cidade como se representada em um único azulejo.

Falar do Douro, portanto traduz, em última instância, essa cidade de barcos e pontes. Do alto do muro dos bacalhoeiros posso vê-lo dividindo a cidade de Porto de Gaia através de uma taça de vinho verdinho (fig. 12) ou de um cálice de porto. Falar do Douro, não é apenas falar de um rio ou de uma região. É muito mais do que isso... é falar de sua gente e de sua alma.

Ao longo do século XIV o Porto se expandiu ao longo da margem ribeirinha do Douro, refletindo a sua vocação marítima e comercial. Uma muralha foi construída então. Foi denominada “Muralha Fernandina” porque, apesar de iniciada com D. Afonso IV só ficou concluída no reinado de D. Fernando. O “Muro dos Bacalhoeiros” é a continuação dessa muralha e um dos melhores lugares para se olhar e viver o Douro. O rio que banha a cidade e a representa tem seu nome ligado a várias versões. Uma dela remete aos celtas onde “dur” significa água. Outra nos fala de pedrinhas brilhantes que rolavam de suas margens e que eram de ouro provocando assim o seu nome: Douro. Outra versão nos diz que seu nome deriva do latim “duris” (duro) que lembra a dureza de seus contornos e das paisagens que atravessa. Independente da origem de seu nome a luz do sol por momentos torna suas águas douradas e do cais, é possível se ficar horas observando o ir e vir dos barcos. E os sons? O que a investigação das sonoridades pode trazer para as pesquisas histórico-artístico-sócio-antropo-

lógicas? Pode ela iluminar aspectos não revelados das relações sociais no cotidiano das cidades? O fado é um dos pontos fortes de conexão com a alma portuguesa. Mas, interações e trocas culturais entre brasileiros, portugueses ou outras nacionalidades rítmicas estão presentes nos sons entreouvados na cidade do Porto embora a música brasileira, ponto forte de conexão entre as culturas dos dois países, se faça mais acentuada graças a sua presença nos meios de comunicação de massa (principalmente por meio das telenovelas e do rádio) refletindo-se no cotidiano portuense.^[129]

O nativo de Porto, o “tripeiro”, como o pernambucano, é orgulhoso de sua terra e de seus valores culturais. Trabalhador e bairrista, acolhedor e generoso, ele ama falar de sua cidade e enaltecer suas qualidades. No que diz respeito às artes para eles, os portuenses revelavam um fortíssimo pendor artístico que os leva a criar, a colecionar e a conviver quotidianamente com ela, não sendo, por isso, de estranhar que Camilo Castelo Branco tivesse escrito que “aqui na terra das auras, espontâneas brotam Lauras, por entre sacas de arroz. E, quais férteis cogumelos, nascem Dantes de chinelos, E Petrarcas de albornoz.”^[130]

Recife não fica atrás no que diz respeito à preservação de seus valores culturais e a sua inclinação para as artes. Berço do Movimento Regionalista, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre, Recife foi um dos primeiros espaços sociais brasileiros a abrigar a modernidade no sentido de atualizar as linguagens artísticas nacionais com as vanguardas europeias. Essa aparente contradição aparece na produção artística contemporânea pernambucana juntando linguagens atuais a uma tradição estética e renovando, dessa forma, seu vocabulário sem, porém, perder o vínculo com sua memória.

Foi nessa cidade, que lembra Recife por suas pontes e sua identidade, que iniciou contato com os antigos e novos membros do Movimento Intercultural Identidades. Às quartas feiras, a cada novo ano, alunos, professores e pesquisadores da Universidade do Porto se reúnem com os novos membros que simpatizam com a ideia de fazer parte das ações do movimento. O espaço físico é mutante. Da Travessa do Ferraz, passando

129. Mendonça, Luciana Ferreira Moura. Sons e Ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano.

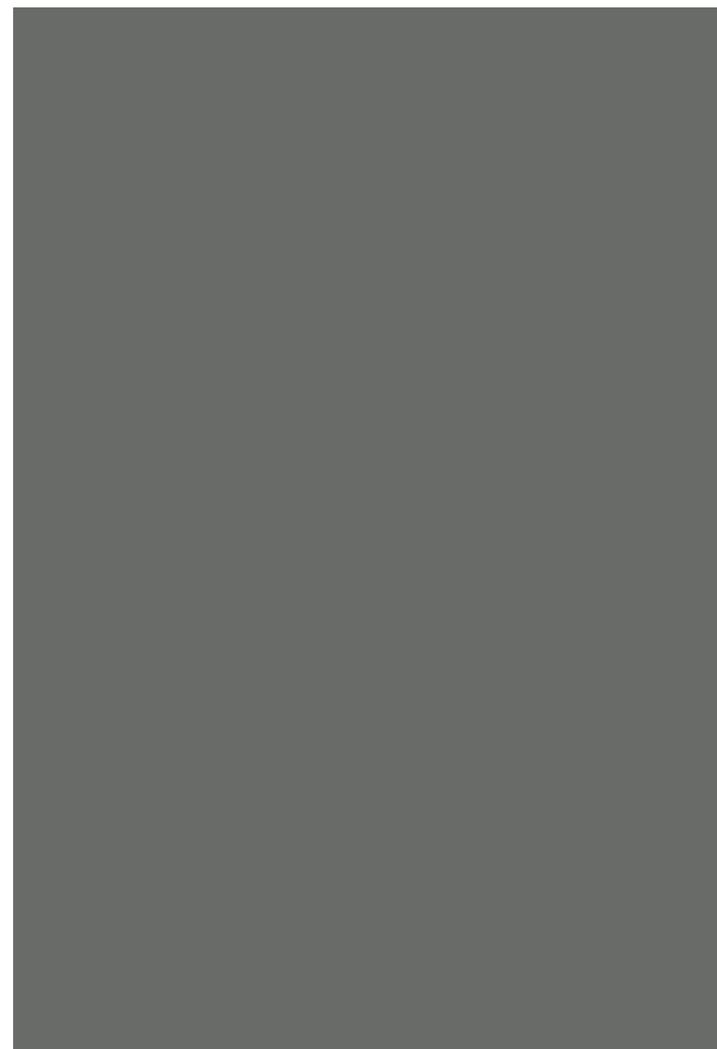
130. Camilo Castelo Branco apud Rigauld, João-Heitor. Do romantismo portuense. Disponível em: http://www.meloteca.com/pdfartigos/joao-heitor-rigauld_do-romantismo-portuense.pdf

pela loja da Marechal de Saldanha ou pela Rua de José Falcão foram vários os endereços do movimento em Porto e o grupo segue, nestes vários espaços que ocupa sucessivamente, se reunindo e apostando no relacionamento interpessoal e intercultural.

A Universidade do Porto abrigou os seus primeiros passos. Sendo um movimento cultural autónomo ele é uma entidade aberta, ainda que ligada estreitamente à instituição. Seu líder, durante todo esse percurso, o Prof. Dr. José Carlos de Paiva,^[131] ao longo dos anos, estabeleceu relacionamentos entre artistas, estudantes, professores de arte e interventores culturais objetivando o envolvimento com comunidades e instituições educativas e culturais. A meta do movimento se encontra precisamente na ação de sair da galeria, do museu, dos centros culturais e partir para a ação, para a arte relacional. Complementando essa atuação temos a “Gesto”, uma cooperativa cultural, também ligada a Universidade de Porto e ao Movimento Intercultural Identidades. Nesta instituição de utilidade pública, criada no Porto em 1988, grupos e artistas desenvolvem atividades. Trata-se de um espaço aberto a todos aqueles que dele quiserem fazer parte e seu objetivo maior é mostrar às pessoas que a cultura é um espaço de resistência. Funciona como loja de produtos culturais, editora, espaço expositivo (fig. 13) e biblioteca além de editora. A “Gesto” está aberta para artistas do Porto, de Cabo Verde, Moçambique e do Brasil apostando no intercambio cultural. A sede da cooperativa exhibe produtos e obras de arte feitas em diferentes partes do mundo e recebe artistas das várias entidades com as quais trabalha.

O movimento intercultural Identidades é, portanto, constituído por indivíduos que se congregam em um grupo não homogêneo tanto no que diz respeito a objetivos pessoais quanto no que diz respeito à sua forma de criação e expressão e contato. Seus membros têm em comum o interesse pelo resgate de um perfil de identidade cul-

131. José Carlos de Paiva é doutor pela Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, com a tese - Arte/ desenvolvimento, mestre em Arte Multimédia e Licenciado em Artes Plásticas – Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. Professor Auxiliar na Faculdade Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), desde 2009, hoje é seu diretor. Ele foi o proponente da criação de uma nova área de formação na Universidade do Porto (Educação Artística) bem como da criação (2011) do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS). É coordenador do Núcleo de Educação Artística (nEA) e coordenador, desde a sua origem, do Movimento intercultural Identidades.



13. Espaço expositivo da GESTO.

tural fragmentado, destruído ou em processo de destruição, procurando um sentido para a ação artística e estabelecendo vínculos relacionais adequados aos interesses das comunidades em que atuam. Da cidade de Porto partem e chegam essas novas naus. As identidades advindas da história do mundo atlântico permitem, hoje, várias outras interações. Não mais de dor, mas de tentativas de compromisso, de pertencimento. Sua ação visa favorecer o desenvolvimento autônomo de sujeitos individuais ou coletivos e, através da arte, construir relações sociais de respeito e solidariedade entre estes grupos sociais.

VI

**Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do
chão e fazes-me tua mina, patrão.
Eu sou carvão!**

**E tu acendes-me, patrão,
para te servir eternamente
como força motriz mas
eternamente não, patrão.**

**Eu sou carvão
e tenho que arder sim;
queimar tudo com a força da
minha combustão.
Eu sou carvão;**

**tenho que arder na exploração
arder até às cinzas da maldição
arder vivo como alcatrão,
meu irmão, até não ser mais
a tua mina, patrão.**

**Eu sou carvão.
Tenho que arder
Queimar tudo com o fogo
da minha combustão.
Sim!**

Eu sou o teu carvão, patrão. [132]

132. Craveirinha, José João. Grito Negro in: Xigubo. Maputo: INLD, 1980.

Um olhar sobre Moçambique

Quando Vasco da Gama chegou pela primeira vez a Moçambique, em 1498, na Cidade de Inhambane, província do mesmo nome, o território apresentava o perfil geográfico atual: uma costa cortada por planícies com grandes extensões de savanas (fig. 14) que foi ocupado em seus primórdios por caçadores-coletores e depois por vários povos entre os quais inicialmente os Bantu que eram agricultores. Embora essa chegada não possa ser vista como a efetivação da colonização portuguesa em Moçambique, uma vez que muitos anos se passaram até que Portugal conseguisse se instalar no território, ela abriu espaço para que os mercadores portugueses e seus exércitos particulares pudessem lá chegar e, pouco a pouco, solidificá-la. Eles chegaram durante o império dos Mwenemutapas, aristocracia que controlava o comércio local na já bem definida sociedade nativa. Chegaram e estabeleceram-se firmando acordos ou impondo-os e, em 1530, foi fundada a primeira povoação lusa local que foi seguida, rapidamente, por outras. Em pouco tempo os portugueses se apoderaram das rotas entre as minas e o mar e em menos de duzentos anos (em 1607) obtiveram do rei a concessão de todas as minas de ouro do seu território. Vinte anos depois eles depuseram o Mwenemutapa Capranzina, hostil aos portugueses substituindo-o pelo seu tio Mavura devidamente batizado e declarado vassalo de Portugal. Era o início da dominação colonial.

Um dado importante a acrescentar aqui, para além da presença de comerciantes, colonos em diferentes níveis, foi a presença de missionários cristãos com o intuito de

evangelizar os africanos. A tarefa destes missionários implicava em três objetivos principais. A saber:

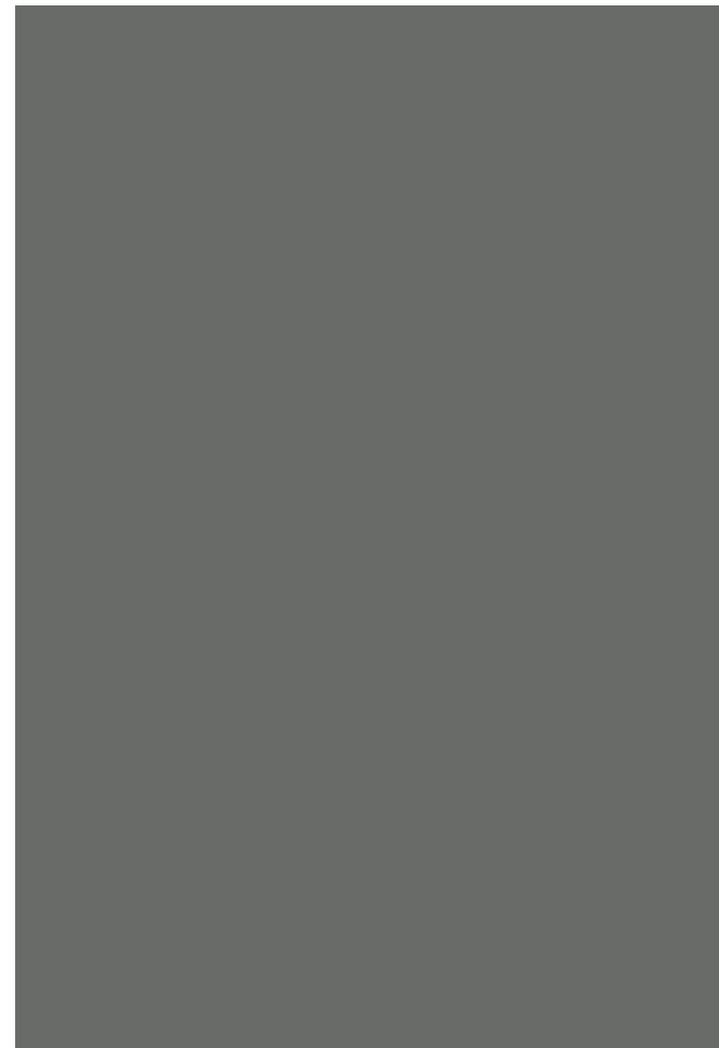
“O primeiro era empreender a conversão dos africanos não apenas ao cristianismo, mas ao conjunto de valores próprios da cultura ocidental europeia. O segundo, por sua vez, era ensinar a divisão das esferas espiritual e secular, crença absolutamente oposta à base do variado repertório cultural africano fundado na unidade entre a vida e a religião. Já o terceiro referia-se à pregação contrária a uma série de ritos sagrados locais, o que minava a influência dos chefes tradicionais africanos.”^[133]

Apesar de Portugal ter sido visto como uma potência marítima desde o século XII até meados do Século XIX, ele era um país frágil economicamente. Sofreu muito com a ocupação estrangeira e com as guerras de disputa entre os seus vários reinados. Não tinha capacidade económica, técnica e humana para ocupar efetivamente as suas colónias em grande escala. A partir dessa realidade, as colónias não deveriam representar despesas, mas sim fontes de recurso para alimentar a metrópole o que levou a sufocação do comércio nativo pela máquina sofisticada dos comerciantes europeus.

Economicamente, a história colonial portuguesa entre os séculos XVII e XIX caracterizou-se, de uma maneira geral, pelo tráfico de escravos ultramarino. Com o encerramento do comércio escravo houve declínio da economia e foi necessário dar outro rumo à ocupação nas Províncias Ultramarinas. O governo colonial transformou, então, Moçambique de uma colónia voltada para a extração de recursos naturais em um território que deveria produzir bens para seu consumo e para exportação para a sede do governo português. Essa condição perdurou até sua libertação.

No que diz respeito ao convívio com os povos colonizados, a presença colonial em Moçambique, como de resto em toda a África pelos europeus em geral representava um expansionismo para além do objetivo somente econômico. Era necessário submeter e “civilizar” os outros povos pela força para a concretização de seus objetivos. Para tanto, o imperialismo colonial pilhou, colocou os nativos fora de suas terras e justificou suas ações através do estabelecimento e popularização do conceito de desigualdade entre europeus e nativos a partir da fictícia superioridade da raça branca.

133. Hernandez, L.L.A África na sala de aula, Visita a uma historia contemporânea, São Paulo: Selo Negro, 2005, p.54



14. Gravura. Ilha de Moçambique, 1598

A guerra de libertação colonial foi caracterizada por uma luta de guerrilha que durou cerca de 10 anos e terminou em setembro de 1974 por um acordo entre o governo português e a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) que derivou num governo de transição parte português, parte moçambicano. O objetivo deste primeiro governo de Moçambique independente foi o de restituir ao povo moçambicano os direitos que lhe tinham sido negados pelas autoridades coloniais. A reação ao novo governo, não reconhecido unanimemente pela sociedade, implicou em uma guerra civil que somente foi encerrada em 1992. Um novo tempo deveria se iniciar para o povo moçambicano.

Moçambique: arte e identidade.

A maior parte dos estudos efetuados sobre o colonialismo português nos últimos anos deixou de ser exclusivamente eurocêntrica. Eles continuam, porém, tendo um olhar paternalista em relação ao país e poucos estudiosos se empenham de fato em querer ver a África a partir de sua história pré e pós-colonial. É oportuno aqui enfatizar as palavras de José Carlos de Paiva sobre as relações entre colonizadores e colonizados:

“A partir dos ‘descobrimientos’, a história de África que reconhecemos é escrita no Ocidente e, agora que declaramos aberto um tempo que apelidamos de pós-colonial, onde pretendemos expiar todas as nossas culpas, reencontramos o desconhecido e temos dificuldade em deixar que a sua história seja pensada e decidida pelos africanos.”^[134]

A construção das identidades africanas, de maneira geral, esteve sempre ligada a um contexto externo. Foi uma construção europeia forjada, responsável pela sedimentação de muitos estereótipos que reforçam por um lado a ideia de uma África Negra ainda na idade das trevas, tribal e em constantes conflitos, selvagem faminta e doente cujo fardo de um resgate civilizador caberia ao homem branco.^[135]

Múltiplas identidades étnicas existiram no espaço moçambicano. Essa pluralidade era um obstáculo a ser vencido pelo poder colonial. Para a consolidação do controle desta minoria dominante promoveu-se um desmantelamento das sociedades providas de uma autoridade centralizada e processou-se uma substituição das formas de liderança. De acordo com o pesquisador José Luís de Oliveira Cabaço, no norte de

Moçambique onde imperava uma estrutura matrilinear “foram atribuídas funções de liderança comunitária a chefes de outras comunidades ou a homens da própria comunidade de diferentes linhagens” abalando assim os fundamentos da vida social local.^[136] Aos poucos, de forma sistemática a alteridade foi sendo substituída pela “assimilação” de novos conceitos e diretrizes. Esta ação “civilizadora” que foi parcialmente conduzida pelo catolicismo resultou na imposição de uma identidade vinculada à cultura dominante. Nas escolas, o ensino passou a extirpar do colonizado sua história e tradição e fazendo-o assumir valores, comportamentos e a história do colonizador.

Foi o conjunto dessas ações que se construiu a representação do indígena, membro de uma comunidade sem história, que só existia quando assimilava os valores impostos, “civilizados”, através de sua própria alienação em um contexto onde esta assimilação não significava uma integração social do colonizado. Ou seja:

“Vítimas de uma situação contraditória os assimilados eram e não eram africanos e/ou europeus, pretos selvagens e ou brancos (civilizados), cidadãos de primeira e /ou uma categoria inferior indefinida, moçambicanos e/ou portugueses.”^[137]

Passada a euforia da libertação do colonialismo a realidade da busca de uma identidade moçambicana se impôs em múltiplos espaços, inclusive o da arte. A presença de diferentes práticas artísticas incluindo as resultantes do relacionamento entre as africanas e a arte moderna ocidental passou a ser realidade na cultura local. Isso se processou antes do período da guerra civil que gerou um contexto muito marcado pela intervenção do Estado e alimentado pela necessidade de uma identidade cultural nacional como forma de resistência. Hoje, a arte em Moçambique, de resto como em

134. Paiva, José Carlos de. Op. Cit. 2009, p.62

135. Ler Paredes, Marçal de Menezes. A construção da identidade nacional moçambicana no pós independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa in: Anos 90, Porto Alegre, v.21, n.40, p.131-161, Dez. 2014.

136. Cabaço, José Luís de Oliveira. Moçambique, Identidades, Colonialismos e Libertação. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. 2007. p.100. Disponível em <http://macua.blogs.com/files/mo%C3%A7ambique-jlcaba%C3%A7o-2007-brasil.pdf> Acesso em 30 de maio de 2015.

137. Moreira, José. Os Assimilados. João Albasini e as eleições. 1900-1922.1977, Maputo: Arquivo histórico de Moçambique. p.192 apud Cabaço, José Luís de Oliveira. Moçambique, Identidades, Colonialismos e Libertação. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. 2007, p.100. Disponível em <http://macua.blogs.com/files/mo%C3%A7ambique-jlcaba%C3%A7o-2007-brasil.pdf> Acesso em 30 de maio de 2015.

todos os espaços planetários, enfrenta os desafios da globalização.

Gradualmente mudanças se processaram, fruto deste contexto global quer no discurso teórico quer na produção artística moçambicana. Principalmente a partir da década de 90. O “Acordo Geral de Paz”, assinado em 1992, teve papel importante no contexto artístico do país. Chegara-se a um momento de reflexão e de aprofundamento da política cultural seguida. O que era a cultura moçambicana? Quais eram os seus componentes? O que era ser artista moçambicano? Reconhecia-se a presença e a coexistência de diferentes práticas artísticas incluindo as resultantes do relacionamento, nos dois sentidos, entre as práticas artísticas africanas e a arte moderna ocidental.

Embora o ensino artístico tivesse se fortalecido com a criação da Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV)^[138] responsável por várias importantes mudanças no ambiente artístico de Moçambique, principalmente da capital outros recursos que favorecessem a formação e a produção artística continuavam limitados. Enfim, ainda pouco espaço de diálogo e ação para o artista moçambicano. Em 1989 foi criado o Museu Nacional de Arte que também muito contribuiu para o debate artístico em Moçambique abrindo horizontes para as diferentes percepções sobre a modernidade e sobre a arte moderna africana e moçambicana.

Mesmo dentro de um contexto de poucas oportunidades, o artista moçambicano propôs-se a romper com o isolamento nacional e conhecer outras realidades artísticas, familiarizar-se com novas correntes estéticas sem desligar-se de sua herança, sua identidade, mas desconfiando da avaliação que rotulasse sua produção como “exótica”. Enfim, recorrendo às palavras de José Carlos de Paiva, mergulhando:

“na capacidade de encontrar uma narrativa contemporânea, que assimile o património mas se liberte da dicotomia entre o nós e eles e aceite a hibridez dos tempos e a integração da produção artística dos autores moçambicanos no campo internacional da arte.”^[139]

Pode-se dizer que uma abertura para o mundo estava em início de processo naquela década e que esta se consolidou na contemporaneidade. A presença de uma arte africana, moçambicana, internacional que definirá o futuro artístico do país.^[140]

O Movimento Intercultural Identidades chega a Maputo

Os primeiros contatos do Movimento Intercultural Identidades com a comunidade moçambicana aconteceram através de seu fundador o prof. José Carlos de Paiva. O espaço inicial onde eles se processaram foi a Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV), em Maputo, sua capital e a maior cidade de Moçambique e também o principal centro financeiro, corporativo e mercantil do país. Sua população se constitui de negros, mestiços, brancos e indostânicos e se comunica através do português, xichangana, xirhonga, cicopi/cichopi, xitshwa, bitonga e outras línguas moçambicanas.

Em 1997, estudantes e docentes de Artes Visuais da FBAUP (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto) iniciaram um intercâmbio artístico a convite da ENAV. Buscavam investigar e vivenciar “os conflitos latentes no contexto concreto de Moçambique”.^[141] Em Março de 1997, desembarcou em Maputo o primeiro grupo que iniciou as ações do movimento naquele espaço geográfico e artístico. Ele chegou carregado de equipamentos e expectativas em relação ao estabelecimento de interações entre artistas lusos e moçambicanos. O mergulho na cultura do país marcou esse início relacional. Oficinas diversas, de múltiplas formas de expressão artística, localizadas na ENAV, estabeleceram um espaço físico para as primeiras partilhas enquanto que viagens, pelo interior de Moçambique, contribuíram para dimensionar melhor sua cultura. Na capital, Maputo, o movimento encontrou seu foco de interesse em um espaço onde:

138. A ENAV foi fundada em 1983 dedicando-se à formação técnica e artística em Cerâmica, Gráficas e Têxteis. Atualmente, conta com mais um curso de Artes Visuais e uma especialização em Formação de Professores de Educação e Ofícios.

139. Paiva, José Carlos de. Op. Cit., 2009, p.80

140. Ler Costa, Alda. Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades disponível em: <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam>

141. Paiva, José Carlos de. Op. Cit., 2009, p.81

“o caos, a quantidade impressionante de moradores nas periferias desurbanizadas da cidade, a implantação urbana caótica, fruto do modo espontâneo como se ergueu, o trânsito, o ruído, o calor e a humidade, antecipam a entrada na cidade do cimento, onde o luxo colonial da elite branca, as avenidas guarnecidas de jacarandás lilases e de acácias rubras, foi ocupado pela população nativa que a vive do modo como quer e pode.”^[142]

Nesse contexto, o movimento Identidades concentrou sua atenção e ação na Escola Nacional de Artes Visuais, que passou a integrar o movimento,^[143] partindo da premissa de que o envolvimento com a educação seria o caminho mais consistente no que diz respeito à compreensão do espaço artístico moçambicano principalmente pelo fato de que, naquele momento, a ENAV (fig. 15) era a única instituição voltada para o ensino de arte no país. A proposta do movimento apresentava princípios fundamentais: evitar um processo intercultural baseado na experiência colonial buscando um pensamento que abandonasse os legados eurocêntricos.

Essa proposta de participação e colaboração acentuou-se com a aprovação do “Plano de Desenvolvimento Estratégico da ENAV” que refletia a evolução sócio-política do país e determinava a orientação pedagógica a ser seguida. O plano foi adotado pelo movimento Identidades no seu processo de cooperação e colaboração que envolveu, já naquele momento a participação na elaboração dos programas em várias disciplinas ministradas. O contato definia-se a partir do diálogo, da vizinhança e de objetivos comuns permitindo a troca de ideias e práticas e militando pela igualdade de lógicas culturais diferentes. Foi esta a postura adotada pelo movimento nesses primeiros tempos de ação. Ou seja: voltar-se para o aprendizado de novos contextos e conceitos naquele espaço social e se adaptar harmonicamente à ele. Foi a partir da escola, portanto, da relação com a ENAV, que se estabeleceram as ações do identidades e o seu investimento nos diálogos proporcionados pelo intercâmbio artístico e nas relações culturais, caracterizadas principalmente pela ideia de troca.

A proposta inicial permaneceu e se expandiu. Esses intercâmbios aconteceram e acontecem desde então, 1997, tanto em Moçambique quanto em Porto. As palavras do português, radicado em Maputo, Ciro Jorge Pereira, com formação artística pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, sintetiza a ação do movimento Identidades naquele país. Respondendo a nossa pergunta de como definiria o movimento ele responde que este se constitui “na arte traduzida em amizade e solidariedade, vontade de ajudar a crescer.”^[144]

Em paralelo às suas atividades na ENAV o movimento promoveu ou se inseriu em

diversos intercâmbios artísticos ao longo de seu caminho no espaço moçambicano contando sempre com a presença de estudantes, professores da ENAV e artistas convidados. (Fig. 16). Também travou intercâmbio com outras instituições culturais como o Museu Nacional de Arte,^[145] o Núcleo de Arte,^[146] o Centro Cultural de Matalana,^[147] a Casa da Cultura da Beira,^[148] a Associação Cultural Xiphefo^[149] e o MUVART.^[150]

As ações do Movimento Intercultural Identidades na comunidade resultaram além do diálogo estabelecido em projetos, oficinas, intervenções em espaços públicos numa experiência interdisciplinar envolvendo os vários campos do fazer artístico. Já em 1997 ocorreu, entre 28 de março e 11 de abril, um programa realizado em Maputo na Escola de Artes Visuais e no Núcleo de Arte que contou com vários workshops na área de escultura, pintura, cerâmica, têxteis, serigrafia, gravura, fotografia e design. Cada oficina integrou um grupo de participantes composto por alunos, professores e artistas convidados portugueses e moçambicanos. A continuidade dessa ação teve eco na realização em Portugal entre 22 de junho e 13 de julho de 1998, de um reencontro entre alunos e professores da ENAV e da Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto onde aconteceram ações semelhantes às realizadas em Maputo. Naquele momento foi estabelecido outro encontro futuro que aconteceria em Moçambique, no início do próximo ano, estabelecendo a continuidade do relacionamento.

Em 1999, por exemplo, sem pretender detalhar todas as ações do movimento durante seu processo de interação com a comunidade moçambicana, ele atuou na ENAV em um trabalho de cooperação que resultou na elaboração de um plano de desenvolvimento

142. Idem, p.90 / **143.** Idem p.83

144. Entrevista concedida a autora. Novembro de 2013

145. Criado em 1989, este museu oferece uma coleção de arte contemporânea moçambicana, com os maiores nomes do país. Tem duas grandes salas no primeiro andar, com a coleção permanente, mais duas salas no térreo, para as exposições temporárias.

146. O Núcleo de Arte é uma organização que visa a promoção, valorização e desenvolvimento das artes plásticas em Moçambique e que vem operando desde 1921 na cidade de Maputo. Foi criada com o objetivo de proporcionar aos artistas um espaço onde tenham maiores possibilidades em relação a suas atividades e inclui-los no cenário de arte local

147. O Centro Cultural de Matalana foi criado na residência do conhecido pintor moçambicano Malantagana. A Fundação

Malantagana concretizou-o no início dos anos 2010. Trata-se de um grande espaço com anfiteatro, biblioteca e acomodação para artistas em residência. Fica a cerca de 40 km de Maputo.

148. Projeto de autoria de Paulo de Melo Sampaio, Bernardino Vareta Ramalhete e José Augusto Moreira, para alojar o Auditório e Galeria de Arte da Beira. A sua inauguração, não oficial, viria a ocorrer a 6 de Maio de 1972, tendo-se envolvido toda a comunidade beirense na sua construção

149. Xiphefo é uma associação cultural fundada em 1987, cuja sede se situa na cidade de Inhambane. Xiphefo, que em xitsua significa lamparina. Ela marcou toda uma geração de escritores.

150. Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique.



15. Escola Nacional de Artes Visuais. ENAV.
Maputo. Moçambique.



16. Arquivo Identidades. Representantes do Movimento
Intercultural Identidades em Maputo. ENAV.

estratégico e numa plataforma de apoio à formação do corpo docente. Foi formalizado também um intercâmbio artístico entre a Escola Nacional de Artes Visuais e a Faculdade de Belas artes do Porto. Dentro da pauta estavam exposições e ações práticas que fortalecessem a troca artística entre Moçambique e Portugal. (fig. 17). Nas palavras de Vitor Sala, em conferência à imprensa, essa fase do projeto de intercâmbio entre Moçambique e Porto tinha como objetivo expandir as ações para fora da cidade de Maputo onde aconteceu a primeira fase do projeto.^[151]

Dentro desta proposta, outra atividade marcante naquele ano foi a realização de um projeto de arte pública que implicou no calçamento do passeio público do Museu Nacional de Arte – Maputo (MUSART) recorrendo a desenhos de artistas moçambicanos e sob a orientação de um técnico em calçamentos de nacionalidade portuguesa. Naquele mesmo outubro viveu-se a proposta de ir até o Centro Cultural de Matalana, na companhia do pintor Malangatana, lá efetuar um mural durante cinco dias^[152] (fig. 18). A ideia era também “conhecer Moçambique” em um descobrimento da cultura local em Guilundo, cidade moçambicana situada na província de Inhambane, onde foi possível fruir a Orquestra de Timbilas acompanhada do respectivo grupo de danças. Também em 1999, em Inhambane, processou-se um encontro com os professores locais e uma oferta de livros para a biblioteca pública. No decorrer dessas atividades, que levaram a ação do grupo para fora de Maputo, um Workshop intitulado “Arte Makonde e Arte Portuguesa” envolveu alunos e professores da ENAV e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto englobando múltiplas linguagens como serigrafia, vídeo e desenho e o fundador do Movimento Intercultural Identidades, José Paiva expôs trabalhos de sua autoria em uma mostra intitulada “Ideologia do Afeto”. Este ano de atividades do movimento nos dá uma ideia do processo de sua interação com as várias comunidades do território moçambicano bem como da interdisciplinaridade de suas ações.

Essa relação de trocas continua até a contemporaneidade envolvendo múltiplas ações conjuntas. Entre elas destaca-se, em 2008, a participação na ação intitulada Ahoje é Ahoje! – Identidades partilhadas, (fig. 19) realizada na Associação Cultural Casa Velha^[153] que continuou e ampliou o aspecto interdisciplinar contemplado pelas

151. Recorte de jornal moçambicano. Notícias. Seção Recreio e Divulgação. 5 de outubro de 1999.

152. Recorte de jornal moçambicano. Notícias. Seção Recreio e Divulgação. 12 de outubro de 1999



17. Arquivo Identidades. Foto de Imprensa. Maputo, 5 de outubro de 1999.



18. Arquivo Identidades. Folder do Movimento Intercultural Identidades. Pintura Mural. Centro Cultural de Matalana. 1999.

ações do Identidades, envolvendo teatro, música, artes plásticas, encontros, debates, apresentação de ações conjuntas e congregando grupos e associações tais como o grupo moçambicano de teatro Mutumbela Gogo e o Trigo Limpo Teatro ACERT.^[154] Artistas de Moçambique, Portugal e Galiza partilharam então seu trabalho, suas identidades apresentando suas criações. Com o apurado do evento (os artistas atuaram sem nada cobrar) compraram-se mosquiteiros para prevenção da malária que foram doados para a comunidade de Massaca em Boane.

Também é necessário recordar, entre as ações do movimento que envolvem a arte pública, a intervenção no bairro de Hulene, 2002, na periferia urbana de Maputo, num trabalho realizado em parceria com a Escola Nacional de Artes Visuais, na concretização do já iniciado “Projeto de Arte Pública no Bairro do Hulene”. Na urbanização da cidade de Maputo a ação da população de baixa renda empreendeu estratégias de sobrevivência com as quais garantem a sua existência na economia de mercado. Hulene é um exemplo dessa forma de sobreviver alternativo. O movimento projetou essa intervenção “como um contexto preciso, na sua ampla dimensão antropológica, urbanística, social”^[156] e sua realização se concretizou durante o período de 17 de outubro a 8 de novembro de 2002. Os integrantes do movimento presentes naquele momento em Maputo construíram um parque de diversão para as crianças de Hulene bem como um mural e um portão do qual a comunidade necessitava.

Vitor Martins, um dos membros mais antigos e atuantes do movimento resume bem a ideologia que move grupos que trabalham com arte relacional como o Identidades. Diz ele, referindo-se a ação do movimento não só em Moçambique, mas em todas as comunidades em que ele atua: “estávamos pois a desaprender para poder aprender, finalmente, realmente aprender”.^[157]

153. Criada como “Grupo Amador de Teatro”, a Associação Cultural da Casa Velha foi fundada em 1982. É um centro atuante na recepção e promoção de eventos culturais.

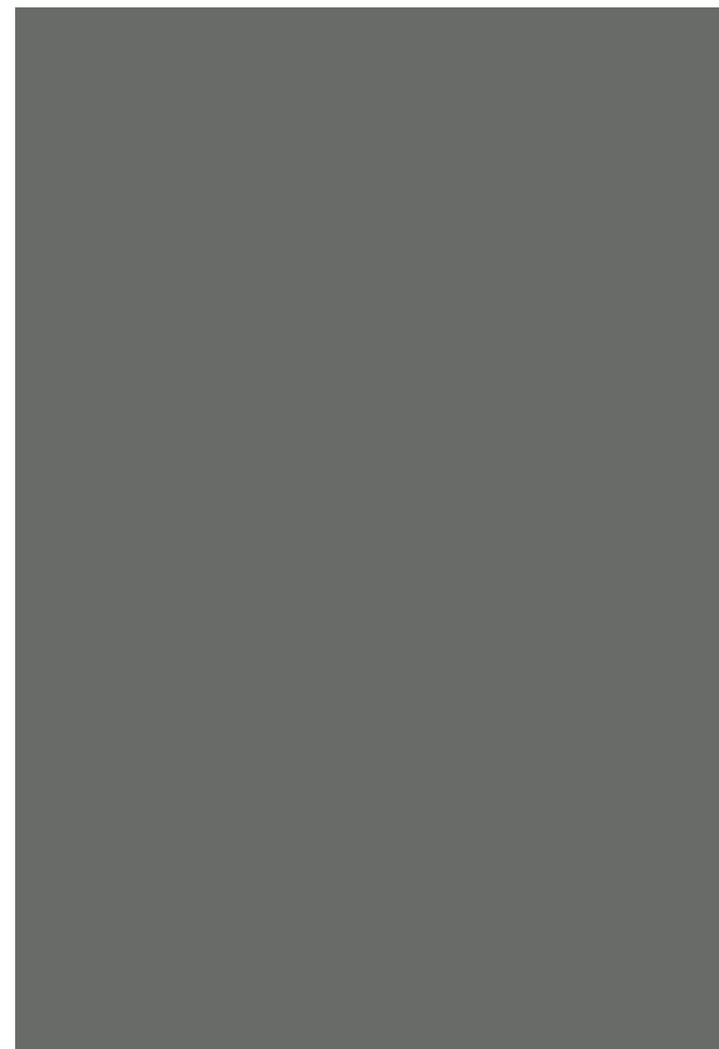
154. A Companhia de Teatro Mutumbela Gogo é a mais antiga companhia moçambicana e uma das mais importantes de África.

155. Desde a sua formação, em 1976, o Trigo Limpo teatro ACERT afirma-se como uma companhia teatral voltada para a descoberta de interseções entre as distintas linguagens artísticas e do espetáculo, como forma de potenciar uma

intervenção teatral experimental, consequente, criativa e socialmente integrada.

156. Paiva, José Carlos de. Op. Cit. 2009, p.50

157. Martins Vitor, In Paiva, José Carlos de; Martins, Catarina S.(org). Investigar a partir da ação intercultural. Porto: Gesto, 2011, p.6



19. Cartaz do evento Ahoje é a ahoje! - Identidades Partilhadas. Maputo. 2008.

VII

“Quando o descobridor chegou à primeira ilha nem homens nus nem mulheres nuas espreitando inocentes e medrosos detrás da vegetação.”^[158]

158. Vera-Cruz, Barbosa, Jorge. Prelúdio. In Vera-Cruz, Barbosa. Arquipélago. São Vicente: Cabo Verde, 1936.

Verde que te quero Cabo Verde

O arquipélago de Cabo Verde faz parte da Macaronésia, nome dado aos cinco grupos de ilhas a sudoeste da Europa e a noroeste da África: Açores, Madeira, Selvagens, Canárias e Cabo Verde. Quando em 1460, Diogo Gomes e António da Noll^[159] chegaram, pela primeira vez, às Ilhas de Cabo Verde, encontraram-nas desabitadas. A descoberta de um arquipélago deserto, pouco interesse deve ter despertado naquele momento para aqueles navegadores portugueses. A posição geográfica das ilhas, a distância que as separava do reino, sua posição não estratégica e o seu clima inclemente não as tornavam atraentes para a colonização.

Agregado o arquipélago à coroa portuguesa tratou-se de dar uso aquele novo solo. Através de medidas jurídicas^[160] as ligações comerciais entre África e Europa aliada a

159. Os descobridores do arquipélago são exploradores da costa da Guiné em busca de contatos comerciais vantajosos.

160. A Carta de 1466 que torna legal e possível a prática do comércio e permite aos afixados comercializarem com as sociedades africanas e com a Europa sem penalização. Esse comércio era vedado anteriormente aos vassallos. Ver Silva, António Leão C. Histórias de um Sahel insular. Cabo Verde, Spleen edições 1995, p.21

isenções fiscais provocaram o seu povoamento. Para incrementar o povoamento e a colonização, a corte portuguesa estabeleceu uma carta de privilégio, a Carta de 1466, que permitia o comércio euro-africano, ação que vai reclassificar e dinamizar o valor estratégico do arquipélago. As ilhas foram, então, ocupadas e o seu povoamento incentivado a partir de 1462, primeiramente por colonos comerciantes que foram seguidos por escravos vindos da costa da Guiné. Segundo Antônio Leão C. e Silva^[161] “em 1462, o Rei D. Afonso V doa a D. Fernando, seu irmão o conjunto das ilhas descobertas”, fórmula que se revelou muito cedo ineficaz no que diz respeito ao povoamento, objetivo da doação, e que foi substituída pelo incentivo à mercantilização.

Um conjunto de dez ilhas e dois grupos de ilhéus constitui o arquipélago. Ele se encontra situado numa vasta zona de climas de tipo árido e semiárido. Seu nome vem do promontório Cabo Verde que fica em frente, no Senegal. As ilhas são: ilhas de Santo Antão, S. Vicente, S. Luzia, S. Nicolau, Sal, Boa Vista e ilhéus Branco, Raso, Maio, Santiago, Fogo e Brava. Os ilhéus receberam os nomes de: Ilhéu Grande, Ilhéu do Barrete, Ilhéu Luís Carneiro, Ilhéu Sapado, Ilhéu do Rei e Ilhéu de Cima, todos situados a norte da ilha Brava. Ilhas, ilhéus e mar constituem um território terrestre de 4.033 km² e marítimo de 750.000 Km². É este o mundo geográfico cabo-verdiano. Nas palavras de Leão Lopes:

“Um país paradoxo, rodeado de grande extensão de água e à mingua de água. Um país complexo, mas que desafia. Uma unidade nacional numa pluralidade de identidades insulares; um país africano, mas culturalmente europeu.” ^[162]

Foi na ilha de Santiago que o seu povoamento se iniciou. O tempo e as medidas anteriormente citadas bem como sua localização geográfica estratégica, quando analisada a rota de ligação da Europa, África e Brasil-transformou Cabo Verde num entreposto comercial. Povoado por portugueses e africanos, foi colónia de Portugal até 1975 quando conquistou a sua independência a 5 de Julho daquele ano.

Cabo Verde traz consigo uma história que fala de adversidades, de aridez, de incapacidade colonial e de estiagens. Um lugar não muito atraente em termos materiais. Um arquipélago que foi colónia portuguesa durante cinco séculos de dura existência para seu povo que encontrou na emigração uma alternativa. Cabo Verde passou pela exploração mercantilista colonial, pelo abandono, pela falta de recursos e pela dureza do seu clima. Neste contexto restou (e resta) pouca ou nenhuma alternativa a não ser o êxodo. Sua insularidade e suas estiagens fizeram de Cabo Verde uma terra de fome

onde sobreviver era, e ainda é o grande desafio. Ao longo de sua história pouco foi feito para transformar essa situação. Em pleno século XX, o jornal A Opinião informa que:

“Lavra assustadoramente nesta ilha, a crise de trabalho, pela fuga de navegação deste Porto; a miséria já há meses que invadiu, com seus horrores, o triste albergue do pobre trabalhador, onde já se passa o dia inteiro sem se acender o lar. O comércio definha-se a olhos vistos e debate-se já numa angustiosíssima luta para salvar seu crédito ameaçado de morte, e já não há que se considere seguro e esteja tranquilo ante esta situação deplorável, que, a prolongar-se, causará ruína e aniquilamento completo de uma ilha inteira.”^[163]

Hoje, a realidade em sua totalidade não é muito diferente do início do século XX. Cabo Verde sofre ainda com a escassez de recursos naturais, principalmente de água, agravada pelas secas prolongadas e pelo solo pobre em várias ilhas. A economia é orientada para os serviços, comércio, transporte e o turismo. O país tem anualmente um grande déficit comercial, financiado pela ajuda internacional e pelos muitos emigrantes espalhados pelo mundo, que contribuem com remessas financeiras.

Para compreendermos melhor o cabo-verdiano necessitamos voltar para sua ocupação inicial. Portugueses e africanos contribuíram para definir o perfil mestiço de seus habitantes. A mestiçagem foi o ponto forte de encontro entre esses dois povos, dando origem a uma nova sociedade e cultura. As duas raças, entretanto, foram postas em contato em situações desiguais. O negro, escravo, foi dominado, discriminado racial e socialmente. O branco, constituído na sua maioria por portugueses, acabou por impor os padrões da sua própria cultura tornando-se o grupo hegemonicamente dominante.

“A cultura cabo-verdiana, fruto do encontro da cultura europeia e africana, encontra-se fortemente marcada por traços religiosos especialmente cristãos. No entanto, outras

¹⁶¹. Silva, Antônio Leão C. *Historias de um Sahel insular*. Mindelo, Spleen. 1995, p.15

¹⁶². Lopes, Leão. Baltasar Lopes: 1907-1989 *Un homme archipel sur le front de toutes les batailles: itinéraire biographique jusqu'à l'année 1940*, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 2002, 3 vol: 382, 151, 22 (thèse de doctorat de Portugais, publiée en 2011, p.12

¹⁶³. A Opinião. 14 de novembro de 1921

crenças e costumes sociais compõem também este tecido cultural, contudo, com menos influência hoje do que no passado e com variações de ilha para ilha. Entre elas encontramos: Certas interdições sobre determinadas coisas, bruxarias, feitiçarias, lugares mal-assombrados, maldições, medos, contratos com o demônio, pragas e promessas, orações de defesas, insígnias e pequenos objectos de protecção, remédios tradicionais, sonhos e maus olhares, curas realizadas pelos curandeiros, etc.”^[164]

A identidade cabo-verdiana foi construída dessa maneira: “formada pela miscigenação de sangue de estranhas e remotas origens”, mas com “características próprias (...) herança de uma ancestralidade rica e vigorosa”.^[165] Mestiços de corpo e de alma:

“No seio do sincretismo cultural cabo-verdiano, as manifestações culturais compreendem tradições e performances de influência europeia bem como elementos africanos de cujo cruzamento resultaram experiências, realizações materiais e simbólicas marcadamente originais. De ilha para ilha observam-se diferenças na população, provenientes da desigual mistura de sangue, da influência da civilização europeia e da ocupação dos seus habitantes.”^[166]

Essa heterogeneidade étnica e cultural dos grupos humanos que se misturaram gerou um povo com personalidade e identidade definida frutos de um trabalho lento de cinco séculos de aculturação. As transformações sociais, culturais e mesmo políticas, do final do século XIX, início do século XX, consolidou essa identidade específica que compreende “o espaço privilegiado da sua maturação de forma e o exercício de uma cidadania própria”.^[167] Foi dentro desta realidade que, enquanto membro do movimento intercultural Identidades, mantive meu primeiro contato com essas ilhas de história de ocupação humana relativamente recente, mas nem por isso menos complexa.

164. Fernandes, Antônio Honorato M. A inculturação da liturgia: um desafio para a igreja de Cabo Verde. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia. 2012, p.26. In: <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10268/1/Incultura%C3%A7ao%20da%20Liturgia%20-%20Desafio%20para%20Igreja%20de%20Cabo%20Verde.pdf>

165. Monteiro, Júlio apud Ramos Antônio Manuel. Conflitos de Identidades em Cabo Verde: Análises dos casos

de Santiago e São Vicente. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto, 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23894/2/tesemestantonioramos000096847.pdf>

166. Ramos, Antônio Manuel. Op. Cit. 2009, p.34

167. Lopes, Leão. Op. Cit. 2011, p.25

Na trilha das ações do Identidades em Mindelo.

Segundo José Carlos de Paiva o movimento travou contato inicial com Cabo Verde em outubro de 1996.^[168] Ainda segundo ele “o Identidades sempre se moveu em espaços escolares, ou pelo menos a partir deles, centros de excelência para a proliferação do descontentamento”^[169] Foi, portanto, provenientes de espaços escolares que partiu da cidade de Porto, naquele ano, um grupo de alunos e dois docentes da Escola Nacional de Artes Visuais de Moçambique (ENAV). Na cidade de Mindelo, o grupo sediou sua primeira ação multidisciplinar naquele espaço integrada ao grupo artistas e professores de Cabo Verde. A troca de conhecimentos inicial foi feita a partir da produção de oficinas artísticas que contemplaram a cerâmica, escultura, serigrafia, xilogravura artes digitais, vídeo, desenho fotografia entre outras disciplinas. Já naquele momento essa ação conjunta gerou uma escultura feita em pedra e cerâmica que foi instalada em frente à Câmara Municipal da cidade. Seguindo o exemplo das ações realizadas em Moçambique debates foram realizados sobre temas de interesse comum e uma exposição coletiva de artes visuais teve lugar no Centro Cultural de Mindelo.

Observa-se que, já nesse momento inicial em Cabo Verde, a ideia de interação com a população local está no centro das atividades do grupo. O objetivo de procurar novas formas de comunicação faz com que a troca, a inter-relação com a(s) comunidade(s) parceira(s) seja o produto final artístico. As oficinas tornam-se, portanto os meios de obtenção do processo de interação do movimento e não um veículo de produção de artefatos embora eventualmente essa produção possa acontecer e ter os produtos derivados comercializados.

Também naquele momento estabeleceu-se o contato e a parceria do movimento com o Ateliê Mar^[170] e com a M_EIA (MINDELO_ Escola Internacional de Arte)^[171] (fig. 20) com a qual o Movimento Intercultural Identidades interage e colabora no sentido de proporcionar apoio técnico para resolver deficiências no que dizia respeito ao ensino

168. Paiva, José Carlos de. Op. Cit. 2009, p.117

169. 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, p.19

170 · O Atelier Mar foi criado em 1979. Ao longo do tempo ele tem desenvolvido programas de formação e pesquisa para a promoção e desenvolvimento das artes e ofícios em Cabo Verde. Com sede na cidade de Mindelo, na ilha de S. Vicente, ele atua na ilha de Santo Antão e eventualmente em outras ilhas do país. Tendo Leão Lopes como um de seus mentores o Atelier Mar promove a cultura cabo-verdiana através da valorização da cerâmica, da animação cultural e da formação profissional interligando ações artísticas, cultura e desenvolvimento. Reconhecido como ONG em 1987 o Atelier Mar vem, desde esta data, atuando em programas de desenvolvimento local. Ele assegura também o funcionamento de um centro de animação cultural e tecnologia em Lajedos e Santo Antão, com programas no setor da educação básica, produção de materiais de construção civil com base nos recursos geológicos locais. Atua também na transformação de alimentos visando melhorar a realidade de uma camada da população. Em São Vicente, a organização se envolve com o funcionamento de duas comunidades piscatórias, São Pedro e Salamansa e atua também no Calhau e na periferia do Mindelo.

171 · M_EIA, MINDELO. Escola Internacional de Arte é reconhecida juridicamente como Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura e constitui-se como o primeiro, e até agora o único, espaço de ensino superior nas áreas das artes em Cabo Verde. Foi criada em 2004 pelo Atelier Mar. Naquele momento, a instituição concebeu e lançou um curso de formação de professores de artes para o ensino secundário. Esta iniciativa teve um forte apoio técnico e pedagógico do Movimento Intercultural Identidades, associado à Faculdade de Belas Artes do Porto. O Ministério da Educação do governo de Cabo Verde reconheceu a Escola Internacional de Arte M_EIA e legitimou a sua formação em nível superior. A instituição, apoiada pelo Estado cabo-verdiano, é ligada internacionalmente a uma rede de universidades onde se inclui a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Porto que, por sua vez, sedia o movimento intercultural Identidades através da ação de seus professores e alunos. Sua existência implica em um espaço educativo que se relaciona intrinsecamente com o espaço cultural local partindo do princípio de que cultura e desenvolvimento caminham juntos. (fonte: site oficial da M_EIA disponível em <http://meia.edu.cv/node/1>).

artístico no âmbito do ensino secundário em Cabo Verde. Ainda segundo Paiva^[172] “a M_EIA assume a arte como plenitude humana, a cultura como pressuposto de qualidade de vida, valorização pessoal e social”. O movimento continuava, portanto, movendo-se em espaços escolares cumprindo, dessa forma, seu objetivo.

Trazendo outro exemplo das atividades do Identidades no arquipélago, em uma missão posterior, em 2000 (ano que marcará o alargamento das fronteiras de contato do movimento ampliando seu raio de ação também para com o Brasil), processou-se, em parceria com o Atelier Mar, uma ação denominada “Vamos Caiar S. Pedro”. Para que ela acontecesse, diariamente o grupo desloca-se para uma vila de pescadores, a São Pedro, com o objetivo de aproximar-se da população. Para tanto se dedicou inicialmente ao exercício do desenho efetuado nas cercanias da comunidade. Essa aproximação gerou outras ações entre as quais a ação de pintar as habitações da vila que apresentavam um aspecto insalubre. A proposta se concretizou com a ajuda da Câmara Municipal que forneceu o material necessário e assim, casas e escola primária foram pintadas com a intervenção e apoio da comunidade. (fig. 21)

Este dia de festa, de contato e de aproximações foi seguido de uma exposição de fotografias e exibição de um vídeo sobre a ação que teve lugar na escola da comunidade que se constituiu em marco para as atividades do Movimento IDENTIDADES em terras de Cabo Verde. As ações em Cabo Verde atravessam o mar e desembocaram em Porto. Naquele mesmo ano aconteceu naquela cidade, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o “I Debate Intercultural da FBAUP”, com a presença de Leão Lopes, alargando assim os debates já acontecidos através do contato com Moçambique.

Esse debate foi seguido por outros. O ano de 2001, por exemplo, foi marcado pela vontade de um alargamento das experiências de envolvimento proporcionadas por esses encontros-debates e por oficinas interdisciplinares. Aconteceu o “II Debate Intercultural da FAUB”, que foi acompanhado por três oficinas: a “Oficina do Som”, dirigida por um percursionista de Moçambique e que utilizou a linguagem do som e do corpo; a “Oficina da Imagem” dirigida por um artista visual do Brasil que visava despertar os participantes para as linguagens da imagem e do corpo e a “Oficina de Expressão Corporal” que teve a direção de um profissional da dança originário de Cabo Verde e que tinha como objetivo despertar para o som, imagem e corpo.

172. Paiva, José Carlos de. Op. Cit. 2009, p.114



20. Arquivo Identidades. M_EIA MINDELO.
Escola Internacional de Arte. Mindelo Cabo Verde.



22. Arquivo Madalena Zaccara. M_EIA. Aula de História da
Arte Brasileira. Prof.ª Madalena Zaccara. 2014.



21. Arquivo Identidades. Vamos cair São Pedro. Ação do
Movimento Intercultural Identidades. São Pedro.
Moçambique. Fotografia.1996.

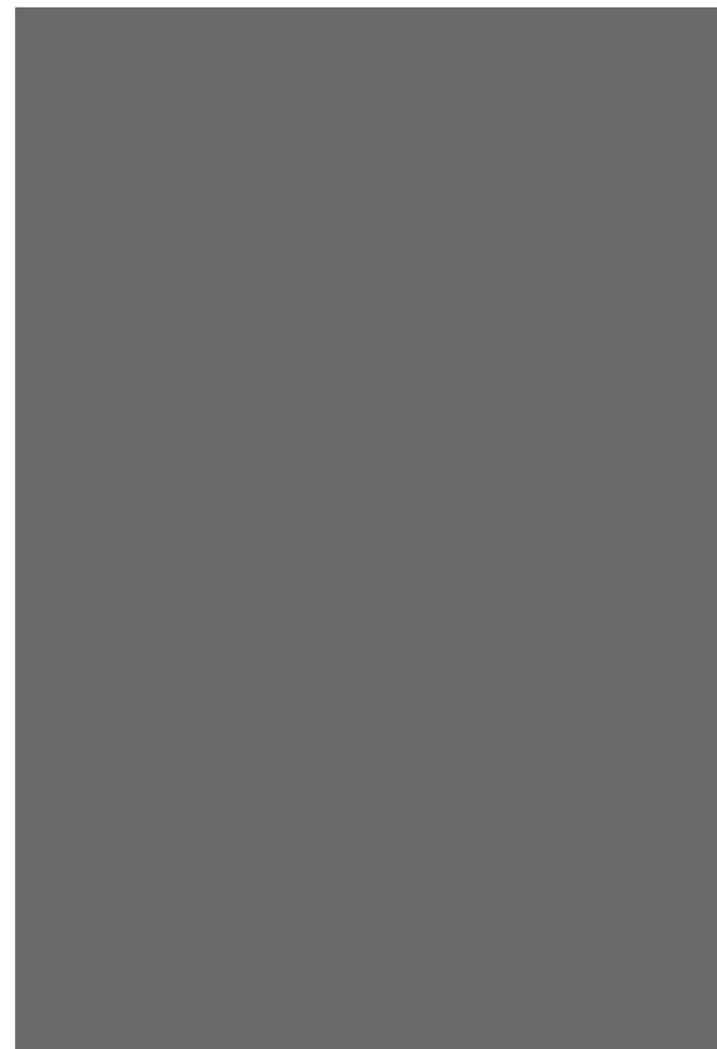
Em todas essas oficinas participaram artistas de Moçambique, Cabo Verde, Portugal e Brasil país do qual o Identidades se aproximava naquele momento. Essas trocas com Cabo Verde continuam até a contemporaneidade concretizando-se em ações frequentes que solidificam os contatos iniciados há quase vinte anos. Neste relacionamento contínuo com o território físico e humano de Cabo Verde, enquanto membro do Identidades,^[173] atuamos como professor passando informações sobre História da Arte Brasileira para os alunos da M_EIA (fig. 22) e fomos observar de perto as iniciativas do Ateliê Mar, na ilha de Santo Antão. Conosco estava o seu criador, Leão Lopes. Lá tomamos contato com as propostas do ateliê: o Projeto de Desenvolvimento Comunitário de Lajedos, a Escola Comunitária de Lajedos, a introdução ao turismo rural solidário, o sitio museológico e a preservação de um engenho histórico entre outras iniciativas.

O meu olhar sobre essa experiência visa complementar esse conjunto de registros e observações sobre a ação do Movimento Intercultural Identidades enquanto historiador da arte bem como de tentar passar a sensação daqueles que participaram e participam de suas ações possibilitando mais uma reflexão sobre a prática da arte relacional.

De como flunar por Mindelo e tirar o olhar da teoria para a práxis.

A cidade se espalha, desordenada, entre as montanhas e o mar. (fig. 23) Nenhuma unidade arquitetônica. Apenas as cores tornando-se mais fortes, cada vez mais diluídas, mais cinzas, quando nos aproximamos das periferias. Nesse ponto elas, as periferias de Mindelo, assemelham-se às das nossas cidades do Nordeste do Brasil, onde nasci. Lá, como aqui, os elementos arquitetônicos e de revestimento não se enquadram no padrão da arquitetura em voga. Não se curvam às modernidades ou pós-modernidades: são livres de modelos e/ou modismos. São consequências da necessidade de abrigo e de sobrevivência.

173. Faz parte da proposta do movimento que aqueles que interagem com ele passem a fazer parte de suas ações. Torne-se um membro. Meu ano sabático proporcionou a pesquisa sobre arte relacional tendo como foco as ações do Movimento Intercultural Identidades.



23. Arquivo Madalena Zaccara. Cabo Verde. Mindelo. Fotografia.2014.

Do porto ao centro mistura-se uma variada tipologia arquitetural que reúne palacetes coloniais e edificações sem formas reconhecíveis na história da arquitetura. Ocupações nascidas da oportunidade e da topografia. A posse da terra no arquipélago continua, até nossos dias, pouco exigente em relação a convenções legais. Pode-se escolher um lote em um local ermo e construir como se lhe aprouver e ficar por ali escutando o barulho das ondas nos rochedos das encostas.

Se não existe unidade arquitetônica, tampouco existe uniformidade na língua falada nessas ilhas de formação vulcânica que não são tão verdes como seu nome. Entre o português do colonizador, falado com sotaque próprio, e o crioulo - nascido da mistura das várias línguas africanas que aí estabeleceram contato com a linguagem do dominador, Cabo Verde se tornou tão culturalmente diversificado que não adotou nenhuma das línguas. Misturou os sons que hoje escutamos quando andamos, vagarosamente, pelas ruas imitando o andar nativo cheio de um ritmo e despreocupação particulares.

Do mar azul, de um azul de múltiplas nuances, nos espreitam pedras e navios. Eles, os navios, parecem nos lembrar das origens da ocupação do arquipélago: entreposto comercial de escravos cujo primeiro modelo de povoamento foi, como no Brasil, o de capitania hereditária. Segundo Antônio Leão C. e Silva^[174] “em 1462, o Rei D. Afonso V doa a D. Fernando, seu irmão o conjunto das ilhas descobertas”, fórmula que se revelou muito cedo ineficaz no que diz respeito ao povoamento, objetivo da doação, e que foi substituída pelo incentivo à mercantilização. Para incrementar o povoamento e a colonização, a corte portuguesa estabeleceu uma carta de privilégio, a Carta de 1466, que permitia o comércio euro-africano, ação que vai reclassificar e dinamizar o valor estratégico do arquipélago.

É possível que a descoberta das ilhas deva-se ao acaso. Ainda de acordo com Antônio Leão C. e Silva: “Na torna-viagem da Guiné ou mesmo do contorno do cabo fronteiro, na rota do sul, alguns navegadores terão sido obrigados a desviar-se para o poente, onde a possibilidade de visualizar as ilhas era grande”.^[175] Acaso muito semelhante à história oficial da descoberta da Ilha de Vera Cruz, depois terra de Santa Cruz e finalmente Brasil.

E, no embalo do acaso, acordo cedo e vou descobrir a cidade de Mindelo. Mercedes e bicicletas se misturam nas ruas com as pessoas, para enfrentar os fortes ventos desta época do ano. Procuo ver, além de olhar, esta sociedade de formação crioula, derivada da miscigenação de europeus e africanos - sob a nítida hegemonia dos primeiros - que se apresenta para mim. Não, não se trata de um somatório de duas culturas, convivendo lado a lado, mas sim, de um terceiro produto, totalmente novo, resultante de um intercâmbio que começou há quinhentos anos.

Como característica principal, a primeira vista, a cidade é lenta. Tem um ritmo próprio em relação à maioria dos outros aglomerados urbanos contemporâneos aos quais estou mais familiarizada. Essa marcação de tempo particular, o riso fácil de sua população, a afabilidade das pessoas que encontro em suas ruas junto à lentidão do seu caminhar e do seu fazer me fazem sentir em casa, no Nordeste do Brasil, em suas pequenas cidades. Esse conjunto idiossincrático é a “morabeza”^[176] essa palavra que define tão bem as relações humanas em Cabo Verde.

O desemprego espia dos bares, das calçadas e das esquinas onde uma população, que deveria estar ainda ativa, não está lá só pelo simples prazer do doce far niente. É verdade que o ritmo local implica em relações amistosas no espaço social universal que é o botequim, mas o trabalho escasso também faz parte desse quadro comum nas ruas de Mindelo. Os mais velhos encaram a situação com a tolerância que nos dá a idade e se deixam ficar, tranquilos, nos cafés, vendo o dia passar, sonolento.

As informações teóricas que obtenho sobre essa cultura da qual me aproximo falam de uma parte tradicional da estrutura social de Cabo Verde que entrevejo nas ruas que também lembra meu país natal de tantos contrastes, o Brasil. Trata-se do badio, historicamente o homem livre e não proprietário. Pobre, ocupado com uma economia de subsistência rudimentar, mas que resiste, atavicamente, a se tornar assalariado das grandes herdades do passado ou das empresas do presente.

Esse badio parece que migrou, no tempo, para as zonas urbanas da contemporaneidade. Ele ri simpático, e passa gingando, preguiçoso, ao sol de Mindelo. Ele, o badio, é aquele que recusou a condição de escravo e o controle das instituições dominantes. Historicamente deve ter vindo dos isolats, comunidades autônomas de

174. Silva, Antônio Leão C. Histórias de um Sahel insular. Cabo Verde, Spleen edições 1995, p.17

175. Silva, Antônio Leão C. Op. Cit. 1995, p.15

176. Morabeza é a qualidade de quem é amável, delicado, gentil. “morabeza”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on line], 2008-2013.

177. Os quilombos constituíram-se em locais de refúgio dos escravos africanos e afrodescendentes em todo o continente americano. A definição da Associação Brasileira de Antropologia, de 1989, para esse agrupamento é: toda comunidade negra rural que agrupe descendentes de escravos, vivendo de cultura de subsistência e onde as manifestações culturais têm forte vínculo com o passado.

escravos libertos no interior do país que se assemelham aos quilombos brasileiros.

^[177]Hoje, ele, o badio, poderia ser considerado, dentro do contexto urbano, como semelhante ao nosso malandro.

O governador Antônio Pusich, de acordo com Antônio Leão C. e Silva ,no seu relato sobre as ilhas de Cabo Verde, no início do século XIX, definia o badio como “povos que vivem sem disciplina, sem sujeição e sem educação alguma”.^[178] Graças a essa não sujeição, com ele, perpetuam-se alguns valores africanos sobreviventes da fusão cultural e do condicionamento da religião católica que até hoje compete com outras crenças e costumes sociais que compõem também este tecido cultural tais como: bruxarias, feitiçarias, lugares mal-assombrados, maldições, medos, contratos com o demônio, pragas e promessas, orações de defesas, insígnias e pequenos objetos de proteção, remédios tradicionais, sonhos e maus olhados, curas realizadas pelos curandeiros, etc.

Trata-se de uma maneira própria de viver, uma identidade que o afasta da corrida contemporânea para o consumo. A sua marginalidade era, e talvez ainda seja, um ato de resistência social e cultural em relação à antiga escravatura, ao posterior trabalho assalariado e a doutrina cristã que sempre chegou junto com os colonizadores e que continua a dar a Cezar o que é e o que não é dele.

Cheio de ritmo, como todo o povo cabo-verdiano, que é conhecido por sua musicalidade bem expressa por manifestações populares como o “Kizomba”,^[179] o “Funaná”,^[180] a “Coladeira”^[181] e o “Batuque”^[182] ele, o badio, não se furta de manifestações como o Carnaval de Mindelo, que apenas entrevi nas prévias e nos blocos, onde todos se tingem de carvão e simbolizam embates ancestrais entre guerreiros e animais. São as “Mandingas”^[183] que apresentam uma coreografia onde elementos de pajelança se misturam a performances guerreiras e onde os foliões de lança em riste atacam animais ou entidades imaginárias.

Nessas manhãs de Mindelo, de vento forte, carregando chapéus, quase escuto Cesária Évora sua prima dona. A cantora de maior reconhecimento internacional de toda história da música popular cabo-verdiana. Coincidentemente estou hospedada em um hotel cujo nome é “Sodad” tema de uma de suas canções que mais gosto.

Desde nossa chegada foi possível detectar e usufruir dessa espontaneidade cabo-verdiana. A caminhonete de Leão Lopes já estava a nos esperar no aeroporto. Depois, ainda na fase das apresentações, uma cerveja olhando o mar de Mindelo e depois um almoço em sua casa composto de peixe, arroz, inhame e batata doce. Inesquecível. É importante aqui destacar o significado da pessoa de Leão Lopes na história atual de Cabo Verde. Ele nasceu em Santo Antão, uma das ilhas do arquipélago, em 1948. Dou-

torado pela Universidade de Rennes II, França, e diplomado em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Lopes é membro fundador do Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura (M_EIA), onde desempenha as funções de reitor. Tem desenvolvido, ao longo dos anos, uma intensa atividade nos domínios da criação artística que passam pela literatura, pelas artes plásticas, design e cinema. Desempenhou ainda os cargos de Deputado Nacional e de Ministro da Cultura. Encontrava-me em algumas manhãs com ele andando pelas ruas de Mindelo, de jeans e camisa aberta ao peito. Um ilhéu entre tantos outros. Mas um ilhéu que faz a diferença.

É fácil se adaptar ao ritmo das ilhas. Para isso, é andar pelas ruas, conversar, comer a Cachupa, que é um prato que faz parte do dia a dia de Cabo Verde e que pode ser rica (elaborada com vários tipos de carne e grãos), ou pobre (feita apenas com peixe), beber o grogue que é uma aguardente produzida a partir da fermentação da cana-de-açúcar e desativar os relógios, ou, pelo menos, não olhar tanto para eles. Olhar o horizonte de Porto Grande, cujas águas profundas recebem navios de todas as nacionalidades, e tomar uma cervejinha devagar, no ritmo local. Em conjunto, isso pode ser uma experiência quase transcendental.

É nesse universo, juntamente como nos já citados espaços sociais de Porto e de Moçambique e no de Conceição das Crioulas, sobre o qual falaremos posteriormente

178. Silva, Antônio Leão C. Op. Cit.1995, p.71

179. O Kizomba é um género de música e dança com origem em Angola nos anos 80, através de uma banda que na altura pertencia às forças armadas populares de libertação de Angola (FAPLA), uma cultura que se estendeu mais tarde a Cabo Verde.

180. A estrutura da composição do Funaná não é muito diferente da estrutura de outros géneros musicais em Cabo Verde, ou seja, basicamente, a música estrutura-se num conjunto de estrofes principais que se alternam com um refrão. Sou quem, intercalando as estrofes e os refrãos existe um solo executado na gaita. As músicas são geralmente monotónicas.

181. Não se sabe ao certo a partir de que momento, entre as décadas de 20 e 50 do século XX, a coladeira começa a existir em Cabo Verde. Contudo, há consenso entre músicos e investigadores quanto à maneira como ela surge: nos antigos bailes ao som de grupos de «pau e corda» (guitarras, cavaquinho, violino).

182. Numa sessão de batuque um conjunto de artistas (quase sempre só as mulheres) se reúnem em um círculo em um cenário chamado *terreru*. Este cenário não precisa de ser um lugar específico, ele pode ser um pátio de uma casa ou um local público.

183. É no contexto dos anos 40 que Capote e amigos fundam o grupo Mandinga de São Vicente. Capote foi uma figura popular, um fura-vidas, frequentava o Cais da Alfandega, Praia de Bote, Bar Boca de Tubarão, Ribeira Bote. Era uma pessoa estimada por todos, homem de mil actividades, buldónhe, estivador, foi emigrante em S.Tomé e Príncipe. Capote foi um entusiasta de todas as festas populares, destacou-se no carnaval pela sua criatividade na criação da personagem Rei de Mandinga de São Vicente. Os mandingos são um dos maiores grupos étnicos da África Ocidental, com uma população estimada em 11 milhões. Nos séculos XVI, XVII e XVIII cerca de um terço dos mandingas foi levado como escravos.

que o movimento intercultural Identidades busca respostas e corre atrás de sua utopia. Seu propósito encontra eco nas palavras de Bourriaud,^[184] uma vez que ele “nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística”. No presente das comunidades com as quais ele se relaciona, entre as quais a de Cabo Verde, o movimento procura respostas para um fazer artístico que tem o espaço social como suporte e as ações como meio. O seu propósito ao fazer arte está ligado à ideia de tomar comunidades como campo/material para uma proposta artística onde a educação estabelece uma relação visceral entre arte e política na medida em que visa uma desconstrução da subalternidade. É essa a sua definição de obra de arte.

A micro - utopia (que pouco a pouco se torna realidade) cabo-verdiana, um dos produtos artísticos do Identidades, seria uma “aposta” em um (re) equacionamento do mundo da arte, depois da perda da fé nas grandes utopias da modernidade. A experiência em Cabo Verde reconcilia arte e sociedade para seus participantes, onde me incluo, buscando criar um campo estético não contemplado pela narrativa oficial do poder. Afinal, estratégias artísticas podem abrigar um sonho de liberdade das servidões. E lutar por ele.

IX

“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 desesperos.” ^[185]

185. Cuti (Luiz Silva). Ferro. In: Camargo, Oswaldo de (org). A razão da chama. Antologia de poetas negros brasileiros. São Paulo: GRD, 1986, p.90

Das crioulas de Conceição.

O comércio de escravos no Atlântico envolveu a maior migração transoceânica da história. Mais de cinco milhões e meio de africanos embarcados na África desembarcaram nas Américas, incluindo o Brasil. Era um negócio lucrativo que movimentava a indústria naval, o sistema financeiro europeu, a indústria armamentista e o plantio da cana de açúcar além de outras atividades. No Brasil, Recife foi o quinto maior centro organizado de tráfico transatlântico de escravos do mundo. Calcula-se que mais de 1.350 viagens foram feitas da África para Recife nos quase três séculos de tráfico.^[186] O apogeu do tráfico para terras pernambucanas ocorreu entre 1816 e 1820 e os escravos eram as mãos e os pés dos cidadãos mais abastados da região naquele momento. Além das relações de trabalho entre senhor e escravo toda uma ideologia da escravidão estava presente: se constituía em uma maneira de viver e implicava em uma simbologia de poder e de status naquela sociedade. Mesmo após 1831, quando o tráfico tornou-se ilegal, ele continuou de forma clandestina e escravos eram desembarcados no litoral

186. Souza Leão, Débora de; Albuquerque, Flávio Rabelo Versiani; Vergolino, José Raimundo Oliveira. Financiamento e organização do Tráfico de Escravos para Pernambuco no Século XIX. Disponível em: disponível em <http://www.anpec.org.br/revista/aprovados/Escravos.pdf>

pernambucano e redistribuídos aos compradores. A extinção gradual deste comércio de escravos foi resultado da pressão inglesa e das condições locais uma vez que gradativamente importar escravos para a indústria açucareira já não apresentava as mesmas vantagens dada a excessiva oferta de escravos no território pernambucano.^[187]

O Brasil, e Pernambuco em particular, apresenta, dentro desse quadro escravagista, uma memória quase nunca registrada de resistência à escravidão que se manifesta concretamente através dos variados modelos de organização social e espacial e estratégias diversas encontradas pelos cativos em vários períodos onde se fez presente a escravidão no país. Geralmente em lugares de difícil acesso por vezes próximos a cidades, fazendas ou engenhos juntavam-se fugitivos formando comunidades com regras particulares, religiosidade própria, formas distintas de economia e sociabilidade, numa constante busca de liberdade.

Nunca faltaram fugas em Recife e demais localidades pernambucanas. Sem partir para uma revolta aberta os escravizados encontraram fórmulas para se opor ao cativo encontrando alternativas sociais (sendo o quilombo a forma opositiva mais radical) que pouco a pouco despertavam a construção de uma consciência negra baseada na solidariedade e porque não dizer: na sobrevivência. A fuga era uma decisão extrema dada a hostilidade das alternativas na época. Ela envolvia riscos que iam desde a perseguição e captura pelos capitães de mato, como tão bem nos recorda Debret (fig. 24), até a incerteza do destino nessa comunidade alternativa a qual o fugitivo passaria a pertencer: o quilombo. Quando o escravo fugia, amparado pela possibilidade de um conceito vago de liberdade, ele tinha que se reeducar para ela, o que implicava na aprendizagem da resistência, das técnicas de guerrilha e da adaptação a outras regras diferentes das tantas que ele havia experimentado desde sua captura na África, passando pela travessia no Atlântico e pelas mãos dos seus muitos senhores.

O caminho para a liberdade passava, portanto por uma conquista principal: a recuperação de sua humanidade natural através do estabelecimento de laços de pertencimento. Sua luta posterior pelo direito ao trabalho e pela conquista gradual de participação dentro do sistema passou, em seu início, pela etapa da busca de um espaço próprio, novo, e pela sua integração a ele.

Os processos de ocupação territorial por quilombos em Pernambuco se relacionam com o contexto sócio-político do período no qual teve início cada uma das comunidades quilombolas. As mais antigas originam-se quase sempre de fugas de escravos provenientes de fazendas locais e mesmo de locais mais distantes. Em sua maior parte, elas ocupavam terras que não interessavam aos fazendeiros seus contemporâ-

neos. Eram terras sem dono, terras de ninguém. Posteriormente, já no final do século:

“Se originaram de fluxos migratórios que partiram de três situações: de comunidades quilombolas já existentes; de fazendas que mantinham o trabalho (semi) escravo, agora já na condição de “pessoas libertas”; e do Arraial de Canudos. ^[188] Nas três situações havia a presença de pessoas com ancestralidade branca, negra e indígena, o que explica a configuração pluriétnica encontrada em muitos dos quilombos da atualidade.”^[189]

Muitas das pessoas que migravam haviam acumulado algum dinheiro proveniente do trabalho nas fazendas que elas investiram na compra ou arrendamento de terras onde trabalharam na produção agrícola. É nesse contexto que surgem novas comunidades que, nesse deslocamento, às vezes estabeleciam relações de sociabilidade com os indígenas locais. É nesse contexto também que surgiu a comunidade quilombola Conceição das Crioulas, suporte e meio da arte relacional praticada pelo Movimento Intercultural Identidades, objeto de nosso registro.

187. Carvalho, Marcus J. M de. *Liberdade, rotinas e rupturas do escravismo no Recife. 1822-1850.* Recife: Editora da Universidade federal de Pernambuco, 2010.

188. Canudos é hoje uma cidadezinha pacata, com traçado planejado e ruas retas. Fica a 410 km de Salvador, junto ao açude Cocorobó, região Nordeste do estado. O município foi criado na década de 1980 e tem apenas 13.800 habitantes. Mas sua história vem do final do século XIX, com acontecimentos que abalaram o país: a Guerra de Canudos. Esta insurreição foi o confronto entre um movimento popular de fundo sócio religioso e o Exército da República, que durou de 1896 a 1897, na então comunidade de Canudos, no interior do estado da Bahia, no Brasil.

189. Sertão Quilombola. A formação dos quilombos no sertão pernambucano. Publicação do centro Cultural Luís Freire Recife: Centro Cultural Luís Freire: 2008, p.9



fig 24

24. Jean Baptiste Debret. Castigo de Escravo.
Aquarela. C. 1820-1830

O papel da mulher na sociedade escravocrata brasileira.

Dentro da pirâmide social estruturada na sociedade escravocrata brasileira os brancos ficavam no topo distribuídos em posições melhores, em relação ao alto desta, por meio do seu poder aquisitivo. Em um degrau abaixo estavam as mulheres, brancas, cidadãos de segunda categoria. Em baixo desta construção social ficavam os negros e os indígenas considerados inferiores. Em um nível mais inferior ainda estavam as mulheres negras escravas tanto por serem mulheres, como por serem negras e escravas. Ser mulher, e ser escrava dentro de uma sociedade opressora e sexista, significava ser vulnerável a exploração econômica e sexual e alvo de injustiças e humilhações por parte das demais camadas sociais. A escrava sofria o assédio, o estupro e a opressão generalizada por parte do senhor e não escapava dos ciúmes da sinhá que se vingava como podia e sempre na mulher.

Por outro lado as mulheres escravas constituíam a maioria dos libertos e, embora reste sempre a ideia de que, generosamente, o senhor de escravos libertasse a escrava como uma espécie de recompensa pela submissão sexual, alguns historiadores se posicionam no sentido de que foram elas que conquistaram essa alforria. Uma liberdade que era mais facilmente aceita pelos donos do poder por questões de gênero uma vez que o ser mulher tornava esse caminho para a verdadeira liberdade bem mais difícil e a alforria^[190] a fornecia “de direito”, mas não “de fato”. A liberdade concedida não assegurava possibilidades econômicas de mantê-la nem incluía um grupo de pertencimento. As mulheres, portanto, tinham um caminho bem mais árduo em direção à liberdade, mesmo quando alforriadas.

Por outro lado, na esteira das dificuldades rumo à liberdade cabia ao negro o ônus de provar, em um espaço social onde a recaptura era tolerada e pouco investigada pelas autoridades, onde era necessário defender todo o tempo a condição conquistada, que ele era legalmente livre. A cor da pele era em si um entrave a liberdade “de fato”. Presumia-se a condição de escravo para uma pessoa de cor e a circulação urbana tornava-se perigosa. Em tal situação a conquista de um espaço econômico-social para viver tornava-se uma questão de sobrevivência e não é de se estranhar que esse espaço devesse ser o mais isolado possível da comunidade branca.

O caminho para a liberdade da mulher escrava era longo. Por sua cor e por seu sexo. Entretanto, vários são os exemplos de mulheres forras que buscaram mobili-

dade social e o direito de continuar gozando de sua liberdade. Um exemplo coletivo dessa luta é a comunidade quilombola Conceição das Crioulas no sertão de Pernambuco. Sua história baseada em uma narrativa oral nos remete às suas mulheres fundadoras. Trata-se de um quilombo fundado por mulheres onde até hoje são elas as protagonistas das lutas e conquistas do grupo de pertencimento por elas criado. Os padrões discriminatórios em relação às mulheres nas tantas sociedades, cronologicamente e espacialmente diversificadas, parecem nesse espaço social construído terem se erradicado ou pelo menos amenizado. Ali, as mulheres se organizam na construção de uma nova sociedade utilizando-se dos instrumentos possíveis para a desconstrução de ideias e atitudes que viessem a negar os direitos das mulheres dentro do quadro maior dos próprios direitos humanos.

Sobre a comunidade quilombola Conceição das Crioulas

Localizada no município de Salgueiro, Pernambuco, Conceição das Crioulas tem uma história oral que remete à luta de seis negras livres que chegaram à região, arrendaram uma área e graças ao cultivo, fiação e venda do algodão que era comercializado na cidade de Flores conseguiram comprar três léguas de terra que escrituraram em um cartório de uma localidade próxima denominada Torre, em 1802, por um escrivão de nome Pedro José Delgado. Essa tradição oral de cunho quase mitológico estabelece a ocupação da terra da comunidade no início do século XIX.

A origem atribuída ao seu nome relaciona-se também com a história de um homem, Francisco José, que fugido da guerra e trazendo consigo uma imagem de Nossa senhora da Conceição chegou e abrigou-se na comunidade. As mulheres que ocupavam a terra então o abrigaram e, talvez vendo na imagem algum sinal, fizeram uma promessa no sentido de erguer uma capela para a santa quando conseguissem comprar a terra que até então arrendavam. A terra foi adquirida e uma capela foi erigida para a santa que deu o nome ao local que passou a se chamar Conceição das Crioulas. Essa tradição

190. Carvalho, Marcus J. M de. 2010. Op. Cit. p.222

oral contribui fortemente para o sentimento de identidade e de pertencimento dos seus habitantes e cada criança local é capaz de reproduzir a história ancestral.

Os três mil quinhentos e cinquenta e dois habitantes do distrito ocupam uma área de 16.885,0678 hectares^[191] no povoamento central. A maioria dos habitantes habita os “sítios” que se espalham no território comum. Esta comunidade quilombola faz parte das muitas já reconhecidas pelo Estado Brasileiro por meio de “certificação feita pela Fundação Cultural Palmares (FCP) (certificação do autorreconhecimento) e da abertura de processo de regularização dos territórios quilombolas pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA)”^[192] Conceição das Crioulas, juntamente com outras comunidades semelhantes espalhadas pelo território brasileiro, formam grupos de resistência negra à escravidão inicial e a exploração de mão de obra posterior.

No início do século XX, as terras adquiridas diminuíram de extensão em virtude de invasões e aquisições ilícitas por parte de fazendeiros. O território foi encolhendo e só em 2014 a posse da terra foi legitimada pelo governo federal e os fazendeiros invasores intimados a abandonar a terra. O dia vinte e dois de setembro daquele ano passou a ser um dia histórico para a comunidade. Naquela data foram entregues pelo INCRA três títulos de domínio de cinco imóveis rurais que estavam dentro do Território Quilombola. A ação visava assegurar direitos históricos e garantir segurança jurídica quanto à situação fundiária. Dessa maneira aproximadamente 898 hectares passaram a compor efetivamente o patrimônio coletivo da comunidade, beneficiando 750 famílias. A titulação ocorreu mediante a outorga de título coletivo e pró-indiviso à comunidade, em nome da Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC).^[193]

As mulheres detêm forte significação dentro desta comunidade desde a sua fundação passando pela resistência à expropriação da terra e pela transmissão de sua cultura. Essa resistência está intimamente ligada à formação das lideranças que compõem a estrutura política em Conceição das Crioulas e que se conjugam no feminino tanto no que diz respeito às referências históricas quanto às do dia a dia comunitário. Apesar do empenho atual de alguns homens no sentido de participação nas lutas pelos direitos quilombolas ainda predomina maciçamente a presença da mulher, guerreira e educadora, nas decisões comunitárias.

Um exemplo contemporâneo dessa liderança feminina na comunidade é o de Gilvania Maria da Silva, primeira representante da comunidade a defender uma dissertação de mestrado na Universidade Nacional de Brasília (UNB), onde hoje reside, bem como também a primeira representante da comunidade enquanto vereadora no município de Salgueiro. Essa liderança de Gilvania é reconhecida e legitimada na comunidade

que a ela se refere como exemplo das conquistas que se processaram ao longo dos anos. Gilvania também é referência na ampliação do espaço político comunitário através da sua atuação em uma luta que já não é mais semelhante à travada por suas antepassadas. A batalha na contemporaneidade deslocou-se não só geograficamente, ampliando fronteiras: o eixo do discurso e das propostas também se transformou, acompanhando as mudanças sociais das quais as crioulas de Conceição também foram protagonistas. As mulheres de Conceição das Crioulas se transformaram, romperam com a tradição secular de subserviência. Suas conquistas as afastaram da condição de mero celeiro de mão de obra das cidades vizinhas. A negritude hoje não é mais motivo de vergonha, mas de orgulho e a educação é o instrumento de conquista na luta pelos seus direitos. Nas palavras de Maria Diva da Silva Rodrigues:

“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 pra 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.”^[195]

191. Fonte: Relatório da Fundação Cultural Palmares, publicado no Diário Oficial da União, em 11/09/1998. Apud Leite, Maria Jorge dos Santos. Conceição das Crioulas: Terra, Mulher e Política in Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano III, Nº 6, Dezembro / 2010.

192. Entende-se por comunidades quilombolas certificadas todas aquelas que manifestaram a afirmação da sua identidade étnica como comunidades remanescentes de quilombos e tiveram seus dados incluídos no cadastro geral junto a FCP conforme o Art. 3º do Decreto 4.887/2003: “§ 4º a autodefinição de que trata o § 1º do art. 2º deste Decreto será inscrita no Cadastro Geral junto à Fundação Cultural Palmares, que expedirá certidão respectiva na forma do regulamento”. (apud Gilvania Maria da. Educação como processo de luta política. A experiência de ‘Educação diferenciada’ do território quilombola de Conceição das Crioulas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas e Gestão da Educação. 2012. p.29)

193. Associação luta pelo direito da comunidade quilombola de Conceição das Crioulas ao seu território e pela sustentabilidade dessas famílias. Nesse sentido, produzem,

de forma sustentável, artesanatos da fibra do caroá, que contam a história e reafirmam a identidade étnica e cultural do povo quilombola, fortalecendo, ainda, a organização política local. Fonte: site da AQCC disponível em <http://www.caatingacerrado.com.br/aqcc-associacao-quilombola-de-conceicao-das-crioulas-pe/>

194. Gilvania Maria da Silva, educadora quilombola de Conceição das Crioulas, em Salgueiro (PE). Graduada em Letras, mestre em Políticas Públicas e Gestão da Educação pela Universidade de Brasília, com concentração na área de relações raciais e pesquisa sobre educação escolar quilombola. Uma das fundadoras da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (Conaq). Foi Secretária de Políticas para Comunidades Tracionais na Seppir. Atualmente coordena a política de regularização dos territórios quilombolas no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária- INCRA.

195. Maria Diva da Silva Rodrigues in Carrion, Dirce (org) Olhares cruzados: Brasil Etiopia. Kembaba. Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora reflexo 2013, p.54

Gilvania, Aparecida Mendes, Márcia Jucilene, Maria Diva e Valdeci entre tantas outras são mulheres que sabem os caminhos que devem ser percorridos. Caminhos diversos de suas antepassadas analfabetas, mas não mais ou menos importantes e que objetivaram e objetivam a liberdade sob suas variantes. A liberdade física, meta das antigas escravas, se transformou na luta política pela cidadania em toda a sua plenitude.

Identidade, cultura, arte e educação:

Conceição das Crioulas

A identidade é tecida nas condições de existência de cada indivíduo. Isso inclui a posição que ele ocupa em um determinado grupo social, sua história e suas circunstâncias de vida. Identidade é identificar-se, saber-se, perceber-se, em relação a alguma coisa, alguém ou grupo, mas também é diferenciar-se. A identidade se revela na capacidade de diferenciação entre os indivíduos, o que ocorre no processo de compartilhar características com um grupo e opor-se a ele. Compartilhamos com um grupo de pertencimento a cultura, valores e hábitos morais, mas também nos distinguimos como único dentro do grupo. De acordo com Dubar,^[196] em uma interpretação sociológica, a identidade não é sinônimo de algo que permanece idêntico, mas uma forma humana contingencial. É o resultado de uma dupla operação, a generalização e a diferenciação do indivíduo. Na generalização, ele se identifica e se reconhece como pertencente a um grupo, uma cultura, uma história. A segunda é aquela que marca sua singularidade, seu eu no grupo de comuns. Assim, segundo o autor, vivemos um paradoxo identitário, pois o que há de único é o que compartilhamos, e não há, nessa perspectiva, identidade sem alteridade. Segundo a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, promulgada pela Unesco:

“a cultura deve ser considerada como o dos traços distintos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.”^[197]

Indubitavelmente, existe uma relação intrínseca entre educação e cultura, tanto no que se refere à educação geral, como no âmbito escolar “[...] é necessário reconhecer

que, se toda educação é sempre educação de alguém por alguém, ela supõe, segundo Forquin^[198] “a transmissão, a aquisição de alguma coisa”. No que se refere à cultura, no contexto escolar, o autor considera que se trata de um “patrimônio de conhecimentos e de competências, de instituições, de valores e de símbolos, constituídos ao longo de gerações e característico de uma comunidade humana particular”. Sobre essa cultura, a escola atua de maneira a divulga-la, socializa-la. Não obstante, não se trata de uma cultura, mas de culturas, então a escola atua na promoção do uno e do múltiplo, na possibilidade do florescimento da subjetividade na diversidade. É nessa síntese dialética, que ela contribui para a formação da identidade cidadã e para a promoção da cultura como manifestação social. Para isso, a escola deve ser entendida como um ambiente intercultural, uma vez que congrega indivíduos oriundos de diferentes etnias e culturas que se relacionam em um processo recíproco de influência.

Quando nos referimos à escola, não estamos pensando em um lugar abstrato, cuja existência transcende seus atores e suas práticas, ao contrário, nos reportamos a um espaço que se legitima exatamente em função das ações especificamente elaboradas e desenvolvidas por seus sujeitos. As práticas pedagógicas, a concentração humana e a socialização das culturas e das identidades são realizadas pelas pessoas que a frequentam, assim a escola é feita por e para sua comunidade, ela é feita para realizar a vida, não para preparar-se para ela.

A escola e o professor, deverão se empenhar na tarefa de fazer com que a cultura identitária dos grupos, da nação, não se perca na cultura globalizada. Dentro desse contexto, que contempla educação como veículo de transformação social o processo de aprendizagem e prepara melhor os alunos para enfrentar o mundo e possibilita que os indivíduos estabeleçam um comportamento mental que os leva à comparação e à comunicação lendo mais facilmente, portanto, o mundo em que vive. É, portanto, instrumento de renovação ou preservação cultural, anticonformista e multicultural no lidar com grupos distintos que têm particularidades culturais diferentes, seja

196. Dubar, Claude. A crise das identidades. A interpretação de uma mutação. São Paulo: Edusp, 2009

197. Unesco. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, s/l: UNESCO, 2002.

198. Forquin, Jean C. Escola e Cultura, as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. Porto Alegre: Artmed, 1993, p.10-12

pelo credo, raça, gênero, poder econômico ou por outra distinção. No caso específico de Conceição das Crioulas, segundo Silva, lembrando seus tempos de magistério:

“Como professora, fazer educação naquela conjuntura e com as condições disponíveis era reinventar o exercício do magistério, pois a tarefa não era apenas de fazer com que as pessoas tivessem acesso aos conhecimentos, era também investir para que elas acreditassem nos seus saberes e na sua cultura e os colocassem à disposição das novas gerações.”^[199]

A experiência educacional de Conceição das Crioulas é considerada referência para o movimento quilombola e outras organizações que trabalham com educação. A comunidade construiu um projeto de educação específica e diferenciada, que trabalha com uma concepção na qual os valores, a cultura, os costumes, as tradições, a sabedoria das pessoas mais velhas e a história dos antepassados fazem parte do processo, bem como a consciência do papel da mulher nas suas conquistas.

Tomando-se o cotidiano como base “pode-se criar diferentes versões da realidade”, afirma Bourriault.^[200] Nestas condições, a arte se apresentaria “como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais”.^[201] Caberia ao artista desprogramar a realidade para reprogramar uma estética que se pautaria em função das relações inter-humanas. Uma estética que contemple o “outro” legitimando-o. O mundo da arte e da vida estaria, então, de fato, cada vez mais fundido e a estética, como ciência do sensível, em consonância com esse novo olhar.

Conduzidos pelos artistas, os indivíduos seriam impulsionados a lutar por um ser melhor, um ser que se interessaria pelos outros, um ser coletivo, um ser político. Essas reivindicações se concretizariam a partir de uma transformação radical que englobaria a própria maneira de conceber a arte, bem como o questionamento das estruturas políticas e econômicas que, em primeira instância, assegurariam a ordem dos fatos e acontecimentos por meio de micro estratégias que desarticulariam, mesmo que temporariamente, os hábitos arraigados das múltiplas culturas. Considerar a educação artística como ato ou espaço de resistência, significa fazer dela uma trincheira de batalha contra a indústria cultural e contra a cultura hegemônica. Como instrumento de renovação ou preservação cultural o ensino da arte é anti-conformista e multicultural no lidar com grupos distintos que têm particularidades culturais diferentes, seja pelo credo, raça, gênero, poder econômico ou por outra distinção qualquer. A introdução da arte no universo comunitário, nas palavras de Márcia Jucilene do Nascimento, transforma Conceição das Crioulas em uma “comu-

nidade mais desenvolvida e politizada, com destaque para ações de Artes” e “mais desenvolvida e ciente dos rumos e passos necessários para se chegar às conquistas importantes”. É essa a contribuição do Movimento Intercultural Identidades no espaço social em transformação da comunidade Conceição das Crioulas.^[202]

O Identidades em Conceição das Crioulas

De acordo com José Carlos de Paiva na arena relacional em que ele próprio se move e onde também transita o movimento IDENTIDADES “a marca da vida escolar nunca deixa de dominar”.^[203] O envolvimento do coletivo de alunos e professores que constituem o movimento no ensino das artes visuais na comunidade quilombola Conceição das crioulas segue essa proposta e “assume a ação como intervenção política em contextos onde a população se envolve em seu próprio desenvolvimento”.^[204]

O envolvimento do movimento com a comunidade iniciou-se em 2003. Sua história, entretanto, nos remete aos primeiros contatos de José Carlos de Paiva, líder do Identidades, com a capital do Estado de Pernambuco, Recife, representando a Gesto Cooperativa Cultural. O contato se deu através da Fundação Joaquim Nabuco via o seu presidente, Fernando Freire e tinha como objetivo estabelecer um programa de intercâmbio artístico e cultural. Do encontro resultou o projeto “Cumplicidades”, que promoveu, entre os anos de 1993 a 1996, dezenas de eventos culturais em Portugal no Nordeste do Brasil.^[205] Para Paiva o tempo que transcorreu entre estes

199. Silva, Gilvania Maria. Meus primeiros passos na busca de pertencer a Conceição das Crioulas in Carrion, Dirce (coord.) Olhares Cruzados, Brasil Etiópia. Kembata, Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora Reflexo, 2013

200. Bourriault, Nicolas. Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo. São Paulo, Martins Fontes, 2009, p.83

201. Bourriault, Nicolas. Op. cit. 2009, p.83

202. Entrevista a Madalena Zaccara. Conceição das Crioulas, Março de 2015

203. 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, p.18

204. Paiva, José Carlos de. No Sertão pernambucano à procura de uma imagem mais nítida do descontentamento como artistas, saboreando mugunzá in Paiva, José Carlos de; Martins, Catarina S. (org.) Investigar a partir da ação intercultural. ID-CAI (Coletivo de Ação e Investigação). Porto: Gesto, 2011, p.31

205. Paiva, José Carlos de. Op. Cit. 1999, p.134.

primeiros contatos nordestinos, que precederam o que aconteceu com Conceição das Crioulas foi o necessário para proporcionar amadurecimento e, então, através do Centro de Cultura Luiz Freire, em 2003, estabelecer relações com a comunidade:

“no cenário sertanejo e isolado onde os dilemas da arte contemporânea não penetram, poderíamos instalar um dos nossos melhores laboratórios de investigação, procurando, como sempre, um melhor entendimento dos nossos próprios dilemas autorais e, neste caso, também, a possibilidade de poder partilhar com uma abnegada população a construção do seu destino.” ^[199]

Em 2003, contato estabelecido, foi criada uma oficina de artes plásticas ministrada por Iva Correia e Monica Farias de Porto e uma de teatro que foi dada pelo ator moçambicano Rogério Manjate. Montou-se uma exposição em uma das dependências de uma escola local intitulada “Pano para Mangas” onde o movimento foi apresentado para a comunidade. Deste momento nos fala Monica Faria, integrante do Identidades:

“Eu, a Iva Correia, ambas viajando do Porto, e o Rogério Manjate de Moçambique tivemos a oportunidade de visitar e conhecer a comunidade através do ‘movimento intercultural Identidades’, a convite do Centro de Cultura Luís Freire (CCLF) e da Associação Quilombo-la da Conceição das Crioulas (AQCC) para realizar uma oficina de artes plásticas, principalmente para a faixa etária infantil e juvenil. O Rogério Manjate orientou uma oficina de teatro. A data escolhida foi a grande festa da ‘Nossa Senhora da Conceição’ a santa padroeira da comunidade, em pleno agosto sertanejo. A festa durou quinze dias e durante esse tempo organizaram-se várias oficinas: teatro, contação de histórias, história da África, artes plásticas, dança e percussão.” ^[207]

No ano seguinte, 2004, o Identidades voltou à Conceição das Crioulas para sentir as respostas da comunidade à ação inicial e ao interesse por uma construção de uma base na comunidade de caráter mais permanente. A partir de uma troca de ideias com a comunidade e da explicitação das intenções do grupo foi aprovado um programa intitulado “Deslocações” que se centrava em intervenções através das linguagens do Vídeo, do Webdesign, da Cerâmica, da Educação Visual e da Expressão Plástica. A proposta foi aceita pela comunidade e o grupo retornou em 2005 e, através da preparação de seis jovens da comunidade durante nove dias possibilitou-se a criação de um coletivo intitulado “Crioula’s Vídeo” que passou a se constituir em mais uma

ferramenta na luta pela identidade local através da produção de vídeos que divulgam a sua história e realizações.^[208]

Hoje a ação do grupo centra-se principalmente no trabalho desenvolvido com as professoras, para que elas adquiriram as competências necessárias para o ensino da arte na comunidade. O ‘Crioula’s Vídeo anda sozinho. A introdução da arte no universo da comunidade, nas palavras de Márcia Jucilene do Nascimento,^[209] professora, transforma Conceição das Crioulas em uma “comunidade mais desenvolvida e politizada” e “ciente dos rumos e passos necessários para se chegar às conquistas importantes”.

É interessante recordar as reflexões de membros do movimento sobre a sua participação enquanto artistas em um espaço social onde o conceito ocidental de arte na contemporaneidade não existe. Seus habitantes se expressam através do artesanato e das artes populares como a dança, a música e a culinária não sendo permeáveis facilmente ao conceito erudito de arte. A arte só é compreendida a partir de seus reflexos práticos sobre a comunidade. Como ela, a arte, pode servi-la.

Formar professores na área artística pode contribuir para outra forma mais ampliada de percepção e fruição da arte. Pode contribuir para a comunidade no sentido de que, através da ampliação da sensibilidade dos alunos e do exercício de sua manualidade, seja gerado um reflexo pragmático de reforço no todo comunitário em relação ao seu próprio desenvolvimento. Para uma comunidade que se propõe a andar sozinha como é o caso de Conceição das Crioulas e que anseia por uma educação que envolva a prática de um currículo diferenciado, tendo como compa-

206. Paiva, José Carlos de. Op. Cit. 1999, p.141

207. Faria Monica. Munguzá ou Cachupa: O direito à conquista e à descoberta de uma nova receita pedagógica in Paiva, José Carlos de; Martins, Catarina S. (org.) Investigar a partir da ação intercultural. ID-CAI (Coletivo de Ação e Investigação). Porto: Gesto, 2011, p.55

208. O Crioula’s Vídeo é uma equipe de produção de vídeo formada por jovens da comunidade. Para a criação desse grupo foi feita uma escolha entre jovens da comunidade efetuada de forma conjunta. Foram selecionados: Marta Adelaide, Adalmir José, Martinho Mendes, Francisco Mendes, Joseane de Oliveira e Reginaldo António. Hoje, o acervo das Crioulas Vídeo tem vários filmes e seis documentários.

209. Entrevista a Madalena Zaccara. Conceição das Crioulas, Março de 2015

ração o currículo formal que é visto como sendo externo e global, o ensino da arte deve acompanhar suas particularidades reforçando o envolvimento coletivo em um presente que prepara o futuro.

O projeto “Expressões Artísticas nas Escolas da Comunidade” dá continuidade às ações do Identidades em Conceição das Crioulas . Ele visa à construção conjunta de um Currículo nas Artes que contemple a necessidade coletiva e que invista na construção de um professor apto para fazer a ponte entre o senso comum e o conhecimento teórico artístico. Elisabete Mônica Moreira Faria, a já citada participante do movimento e doutoranda em Educação Artística pela Universidade de Porto com tese onde a pesquisa de campo foi realizada na comunidade, reforça:

“A comunidade entendeu que deve integrar as diversas áreas da expressão no seu currículo, num processo de cruzamento intercultural com o Identidades. Neste contexto o projecto ‘expressões artísticas nas escolas da comunidade’ visa elaborar uma discussão construtiva e participativa para um Currículo nas Artes.”^[210]

Conceição das Crioulas é uma comunidade politizada (e é reconhecida como tal), onde os habitantes se organizam através de sindicatos e associações. Ela foi construída historicamente através das ações de mulheres fortes e guerreiras. A trajetória dessas mulheres, ao longo de 200 anos, está inscrita na luta pela sobrevivência e pela defesa do seu território. A abertura dessas mulheres e professoras para novos horizontes está historicamente comprovada também. A emancipação pela educação está presente nas palavras de sua principal líder política Gilvania Maria Silva:

“A comunidade estava mergulhada numa busca constante de ações direcionadas à educação, à saúde e ao reconhecimento da sua cultura, do processo da reconstrução da identidade e de seu território. Mesmo diante do cenário de dúvidas, a educação era entendida pelos seus moradores (as) como atividade importante.”^[211]

É nessa conjuntura, que a arte relacional ou contextual praticada pelo Movimento Intercultural Identidades, onde o artista é participante da história imediata, encontra seu espaço. Esse engajamento, essa forma de criar artístico, não visa o sublime ou o transcendente, sua proposta se volta para a possibilidade de transformação do social e nele encontra seus instrumentos. A arte, devemos lembrar, pode ser o último reservatório do imaginário a escapar de ser incorporado/apropriado pelo sistema que hoje

serve ao capitalismo neoliberal e o seu consumir ideológico. As práticas artísticas que envolvem a política relacional podem abrigar um sonho para além das servidões e ser uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior. Marcia Jucilene Nascimento, professora e ativista de Conceição das Crioulas, acredita nisso. Diz ela:

“Penso que Arte é o que a gente faz com amor, com dedicação, com cuidado. Ela é intencional, e pode ser representada de diversas formas e em diversos campos: político, social, religioso, cultural, etc. O que é mais forte no nosso lugar é a arte de lutar coletivamente pelo bem da comunidade.”^[212]

Com uma proposta de educação diferenciada, a comunidade quilombola de Conceição das Crioulas pretende encontrar outras modulações para as oposições entre periferia e centro, atrasado e desenvolvido, subalterno e dominante, popular e acadêmico, a partir de relações de reciprocidade e de diálogo. A arte pode ser uma de suas rotas e o Movimento Intercultural Identidades contribui para percorrê-la.

210. Entrevista concedida a Madalena Zaccara. Dezembro de 2013

211. Silva, Maria Gilvania. Meus primeiros passos na busca de pertencer a Conceição das crioulas in Carrion, Dirce (coord.) Olhares Cruzados, Brasil Etiópia. Kembata, Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora Reflexo, 2013, p.47

212. Nascimento, Marcia Jucilene. Entrevista a Madalena Zaccara, 2015

Pé na estrada.

Destino: Conceição das Crioulas

É muito chão e muito sol até chegarmos à Conceição das Crioulas. E com guia local, pois provavelmente não teríamos encontrado seu caminho nas bifurcações da estrada de terra poeirenta e uniforme. (Fig. 25) Na rota, não dá para não pensar na história oral daquele povo que iríamos encontrar pela primeira vez fora dos textos, em sua realidade cotidiana. Não dava também para esquecer como deve ter sido difícil chegar ali (e se estabelecer), em pleno século XIX naquele espaço geográfico, para as fundadoras, as seis negras livres que desbravaram a região, trabalharam intensamente no cultivo, fiação e venda do algodão e conseguiram comprar as três léguas de terra que inicialmente arrendaram. (fig. 26)

As informações sobre as comunidades quilombolas constituídas a partir do século XIX nos dizem que elas aconteceram em três situações: provenientes de comunidades quilombolas já existentes; de fazendas que ainda mantinham trabalho quase escravo mesmo depois da abolição e dos remanescentes fugitivos de Canudos.^[213] Supomos que as fundadoras foram provenientes da segunda situação, onde “trabalhava-se arduamente por um prato de comida, as condições de moradia e de trabalho continuavam deploráveis e as expectativas de emancipação das pessoas inviabilizadas”.^[214]

Foi naquele contexto de incertezas que as ancestrais das mulheres que nos receberam, um século e algumas décadas depois, chegaram à área aonde hoje a artesã e agricultora Valdeci Maria da Silva Oliveira juntamente com uma maioria significativa de mulheres conduz os rumos da comunidade através da Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC). (fig. 27)

Para o visitante, pesquisador, o convite franco de hospedagem, o suco recém-feito, o doce de umbu. Mas, também a pergunta rápida e direta: “a que veio?” E após a explicação, o inevitável: “e o que vai gerar para a comunidade”? A luta pelos direitos e conquistas, comuns a todos, vem à tona logo ao primeiro contato com aquele que ali chega: o estrangeiro. Os interesses comunitários são um apelo constante, frutos das muitas batalhas que foram silenciadas pelas condições adversas do “lá fora” e por uma realidade que mantinha os habitantes como uma reserva de mão de obra barata e de voto controlado para as cidades mais próximas. Uma vez explicadas e compreendidas as intenções dos pesquisadores, vem rápido o sorriso e os doces. Não se tem muito tempo para conversas inúteis.

Politizadas, essas descendentes das crioulas ancestrais, apostaram, e ainda apostam, na identidade e na educação como passaporte para um futuro melhor. Afinal, durante muito tempo “estudar era apenas um sonho que na maioria das vezes ficava no meio do caminho, não se tornava realidade pela falta de condições necessárias”, e esses “sonhos foram interrompidos por gerações seguidas”.^[215] As professoras são as mediadoras com a comunidade. Elas recebem os visitantes e explicam sonhos e realidades. No salão comunal com a ajuda das imagens das produções do “Crioula’s Vídeo” elas vão contando suas histórias. (fig.28)

Além da luta pelo futuro, os conflitos pela posse da terra do passado e do presente marcaram, e ainda marcam Conceição das Crioulas. Historicamente, em tempos mais remotos teve lugar a “Guerra dos Urias”, na qual a comunidade enfrentou brancos apoiados por fazendeiros e a “Guerra dos Revoltosos” que obedeceu aos mesmos padrões.^[216] Esses conflitos, de certa forma, ainda perduram na atualidade naquele espaço geográfico que faz divisa com o território indígena pertencente à tribo Atikum, com a qual a comunidade interage e miscigena-se. Só há bem pouco tempo, por exemplo, em 2014, processou-se a reintegração da posse de uma faixa de terra que estava nas mãos de um fazendeiro. A antiga sede da fazenda já foi incorporada aos planos comunitários. Servirá de apoio para os visitantes.

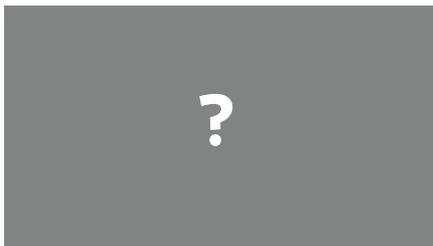
Dentre as comunidades quilombolas de Pernambuco, Conceição das Crioulas destaca-se por seu pioneirismo na articulação, organização e mobilização das lutas travadas pela posse e manutenção da terra, bem como pela construção contínua de sua identidade. Esse quilombo, fundado por mulheres, ainda as tem como protagonistas das conquistas comunitárias a partir da renúncia aos padrões discriminatórios com relação ao gênero. Para Márcia Jucilene do Nascimento, graduada em Letras e com

213. Araripe, André; Nascimento Erika. (org). Sertão Quilombola: A formação dos quilombos no sertão pernambucano. Recife: Publicação do Centro Cultural Luiz Freire. Governo do estado de Pernambuco, 2008.

214. Araripe, André; Nascimento Erika.(org). Op. Cit. 2008, p.9

215. Silva, Gilvania Maria. Meus primeiros passos na busca de pertencer a Conceição das Crioulas in Carrion,Dirce (coord.) Olhares Cruzados, Brasil Etiópia. Kembata, Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora Reflexo, 2013, p.45

216. Crioulas Vídeo in ID10: com 10 anos o Identities esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007



25. Arquivo Madalena Zaccara. Estrada para a comunidade Conceição das Crioulas. 2015.



26. Conceição das Crioulas. Mapa.



28. Arquivo Madalena Zaccara. Reunião com professoras da comunidade e os pesquisadores Madalena Zaccara e Paulo Geglio. Salão comunal. Conceição das Crioulas. 2015.

fig 27

27. Fig. 27. Arquivo Madalena Zaccara. Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC), 2015.

Especialização em Ensino de Língua Portuguesa, diretora de escola e membro atuante da comunidade, “quilombo é sinônimo de coragem, resistência e luta constante para conseguir a liberdade” e a história de Conceição das Crioulas conduz a afirmação “este é o meu lugar, a minha vida é aqui, a nossa história é esta”.^[217]

No ano 2000 foi fundada a Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC), representada por membros da comunidade e dos sítios vizinhos. Seu objetivo maior é a luta por seus direitos, manutenção da sua identidade, educação acessível para todos e pela reintegração na posse da terra invadida por fazendeiros. A reintegração aconteceu no dia vinte e dois de setembro de 2014, um dia histórico para a comunidade. Nesta data foram entregues pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) três títulos de domínio de cinco imóveis rurais que estavam dentro do território quilombola. Com este ato, que visa assegurar direitos históricos e garantir segurança jurídica quanto à situação fundiária, aproximadamente 898 hectares passaram a compor efetivamente o patrimônio coletivo da comunidade, beneficiando 750 famílias. A conquista da posse definitiva de suas terras era, porém, apenas um dos objetivos da comunidade. Identidade e educação são as metas principais e agregadoras para ela. A partir de uma realidade onde, há poucas décadas, não havia qualquer política de apoio ou acessibilidade à educação, transformar o contexto significou resistência e libertação. Com a educação a memória poderia (e pode) ser preservada, levando-se em conta a fatalidade do apagamento de uma história oral no universo comunicacional contemporâneo em transformação e expansão.

Para Gilvania Maria da Silva, membro fundador da Coordenação Nacional das Comunidades Quilombolas (CONAQ), mestre em Políticas Públicas e Gestão, representante política da comunidade, já tendo exercido o cargo de vereadora e uma descendente das crioulas de Conceição que viveu parte de sua formação “sem saber quem eram as crioulas”, o pensamento do Movimento Negro Brasileiro foi fundamental para a construção e preservação identitária da comunidade. Para ela, ele está no mesmo patamar de conquistas tais como saúde e educação. A experiência educacional em Conceição das Crioulas é considerada referência para o movimento quilombola e outras organizações que trabalham com educação. A comunidade construiu um projeto onde a educação específica e diferenciada trabalha com uma concepção na qual os valores, a cultura, os costumes, as tradições, a sabedoria das pessoas mais velhas e a história dos antepassados fazem parte do processo, bem como a consciência do papel da mulher nas suas conquistas.

Para a professora Maria Erludes da Silva, tudo começou com as mulheres fundado-

ras. Uma história de mulheres e de suas lutas. Vender algodão para comprar a terra, lutar para manter a identidade pela educação, são formas de afirmação de gênero “porque a gente enquanto mulher já se esforçou demais para ser livre, ter a nossa própria autonomia”^[218] e ela reflete-se no dia a dia da comunidade. Observamos o olhar feminino desde a participação ativa nas reuniões comunitárias da Associação (AQCC), até os cuidados com as crianças da comunidade no dia a dia da população.

A consciência da sua história e da necessidade de sua preservação está presente não só no currículo escolar em que até o ensino da arte, em implantação no currículo das escolas parte da consciência glocal, mas também na oferta do alimento feito com recursos locais, na preservação das tradições da hospitalidade nordestina e no respeito (ainda mantido) às tradições orais que acrescentam familiaridade e identidade em relação aos fatos históricos, pois, afinal, como diz Dona Liosa, com 75 anos e habitante da comunidade: “da história de Conceição das Crioulas eu sei o que a minha vó me contava. Vem da época dos navios que atravessavam os mares e traziam as pessoas da África”.^[219] Para Burke,^[220] mesmo que o depoente fale apenas de si mesmo o processo que desencadeia é bem maior e coletivo. Quem conta fala a partir de sua situação, mas remete às suas origens e circunstâncias especiais. Através da memória, dos depoimentos que constituem o somatório das lembranças, se processa a recuperação da visão de mundo de quem vivenciou determinada experiência. Uma história “não só mais rica, mais vive e mais comovente, mas também mais verdadeira”.^[221]

Foi muito chão que essas mulheres, que essas pessoas guerreiras percorreram. Nossa chegada a essa terra e essa marca tão duramente conquistada nos fez conhecer, na prática, o que já havíamos lido sobre essas lutas, sobre os esforços dessas mulheres para a preservação do território em que habitam; para a transmissão de suas

217. Entrevista a autora. Março de 2015

218. Silva, Maria Erludes da. In Carrion, Dirce (coord.) Op. Cit. 2013, p.62

219. D. Liosa in Carrion, Dirce (coord.) Op. Cit. 2013, p.64

220. Burke, Peter. (org). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992

221. Thompson, Paul citado por Reis, In Glória Arte Memória e Cidades: espaços de vivências in Tolentino, Magda Velloso Fernandes.(org) Nação e Identidade: ensaios em literatura e crítica cultural.São João Del Rey: UFSJ, 2007

tradições orais na construção de uma unidade, de um coletivo. Na prática tomamos contato com a realidade de uma emancipação feminina que se processa a partir das conquistas do dia a dia e que tem a educação como forma de promover mudanças e, através do envolvimento, conseguir seu desenvolvimento.

O Movimento Intercultural Identidades encontra nesse terreno fértil seu espaço de reflexão e interação com o cotidiano de um grupo social que pode ser analisado como microcosmo para a práxis da arte relacional se constituindo assim em uma chave para a compreensão das transformações e permanências na construção de uma identidade. Fazer arte neste contexto é pesquisar linguagens, motivações, modos de vida e dialogar com eles. Ao assumir conteúdos próprios da vivência cultural de uma comunidade o artista se posiciona e cria a partir de sua relação com outros indivíduos e sua arte é ao mesmo tempo ação, eco e registro.

“E os museus? E a arte das galerias? Prefiro a das galeras que eram lindas e percorriam os sete mares de sul a norte e nos fazem pensar em Captain Blood ou em Errol Flynn com seus cabelos de mouro encaracolados...” [222]

222. Oitíctica, Hélio in SALOMAO Wally. Qual é o Parangolé? São Paulo: Companhia das Letras, 2015

Como se existisse um porto.

Desde o início do século XX, numerosos artistas e coletivos de artistas abandonaram o território do idealismo, rejeitaram as formas tradicionais de representação e desertaram dos espaços institucionais habituais para mergulhar no universo do concreto, do real. A realidade tornou-se para eles a preocupação primordial e o criador se transformou em um ator social, frequentemente perturbador. Sua obra passou a adotar uma relação direta com o mundo muitas vezes militando contra a alienação social.

A arte em contexto real se define como uma arte de ação que a aproxima da vida. Feita em circuitos não convencionais ela desce à arena do comum e objetiva o “estar junto” através do sentimento de reconfigurar e compartilhar o sensível^[223] o que acentua seu caráter participativo e político redefinindo a relação entre estética e política própria das vanguardas do início do século XX. O desafio pós-moderno é (re) analisar as metamorfoses da relação arte & vida através do “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” que se processaria na arte relacional^[224] uma vez que o artista abandonou, nesse processo de criar, a clássica

223. Rancière, Jacques. Op. Cit. 2009

224. Rancière, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p.70

função de representar a sociedade para propor formas possíveis de sociabilidade.

Em um processo artístico cujo espaço é o da interação, da abertura ao diálogo e da vivência configuram-se propostas para produzir coletivamente em “lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído”^[225]. Artistas viajantes, oficinas feitas em comunidades, obras como documentos, dispositivos relacionais são algumas das designações para essas propostas artísticas. Através de ações micropolíticas elas visam retomar a ideia de utopia tão cara as vanguardas históricas.

O mundo, porém, em um processo transformação cada vez mais rápido, vai mudar o conceito de utopia. A utopia contemporânea é animada pela vontade de transformar o mundo a partir de uma análise crítica da realidade. Ela é um desafio para a necessidade humana de esperança. Seguindo a linha de reflexão de Ernst Bloch^[226] a utopia não é algo fantasioso, ela possui uma base real visando uma reestruturação, procurando mudanças, objetivando uma nova sociedade. Ela seria viável à medida que puder ser realizada coletivamente mesmo que voltada para um único contexto específico. Uma (re) conceitualização da noção de utopia, despida de toda a carga negativa que lhe foi sendo incorporada após as vanguardas modernas, se faz necessária uma adaptação a um presente que necessita de ser repensado em termos de desejo de mudança. A partir disso, de sua clarificação contemporânea surge por ela um interesse novo. Afinal como nos recorda Zygmunt Bauman^[227]: “para tornar ainda mais complexas as agruras atuais e as perspectivas de solucionar-las, vivemos também uma época de privatização da utopia e dos modelos do bem”. Esta nova forma de pensar a utopia é, portanto, esperança. Lembrando as palavras de Baudrillard:

“Todas as utopias de los siglos XIX y XX al realizarse expulsaron a la realidad de la realidad y nos dejaron en una hiperrealidad vaciada de sentido, puesto que toda perspectiva final quedo como absorbida, digerida, y no dejó otro residuo que una superficie carente de profundidad.”^[228]

A prática artística do coletivo português Identidades inscreve-se entre as ações de caráter micro político e contempla essa nova maneira de abordar a utopia. O seu interesse intercultural, pelo outro implica na ideia de uma produção artística que tem identidade e alteridade, como matéria prima. Ao longo de sua história, que ora contabiliza dezessete anos de atividades seu caminho de volta às comunidades de colonização lusa parte de uma visão mais generosa, mais sensata e mais ética de

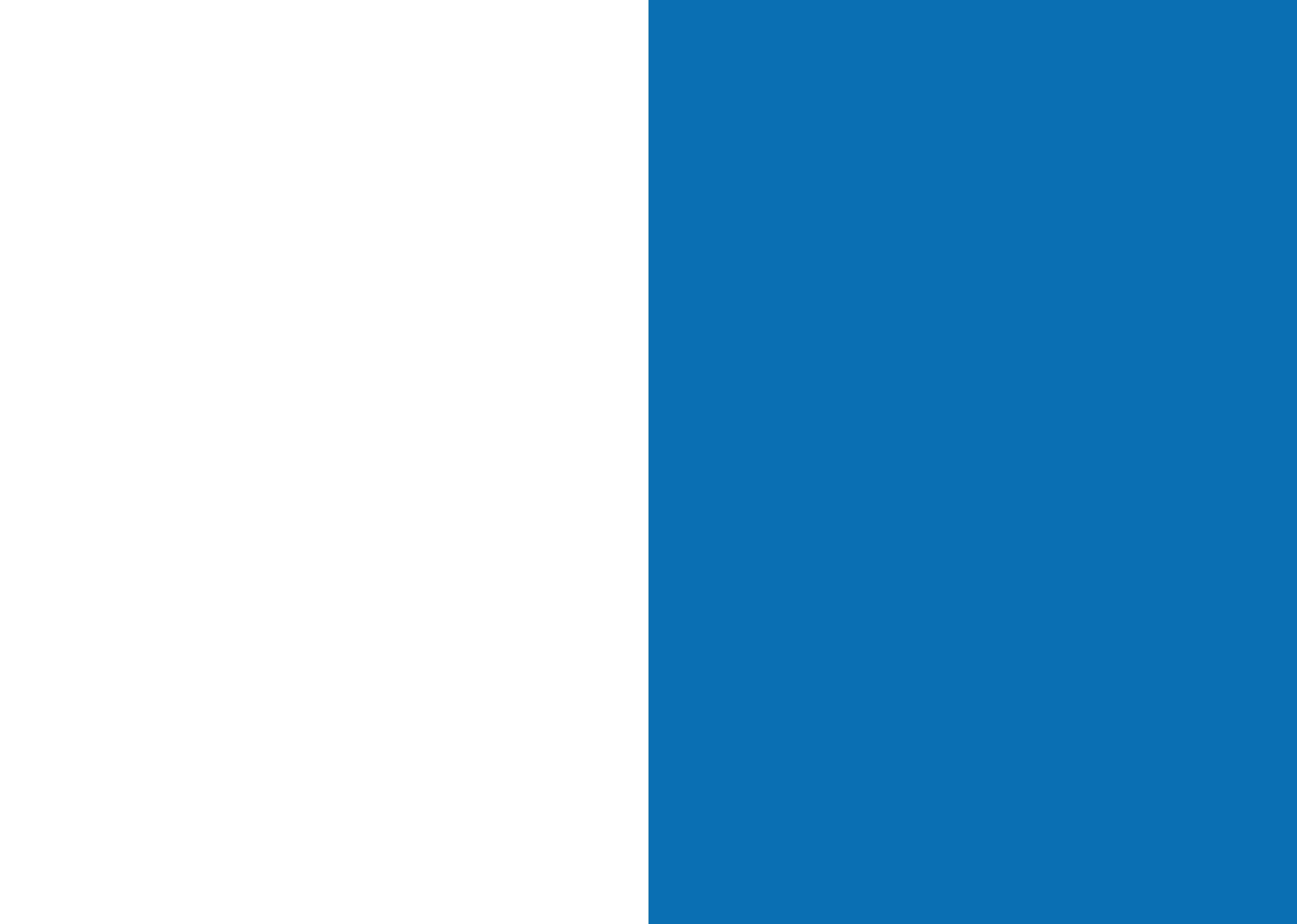
mundo. A liberdade conceitual, imaginativa e perceptiva das suas práticas artísticas se propõe a uma promessa de reconciliação com o humano em sua expressão maior construindo e realizando modelos de ação dentro da realidade existente e que tenham como objetivo maior fazer a diferença. Ao tomar essas comunidades como campo do fazer artístico o Movimento Intercultural Identidades visa a desconstrução da subalternidade buscando outras modulações para as noções de periferia e centro, atrasado e desenvolvido, subalterno e dominante, colonizador e colonizado. A arte, devemos lembrar, pode ser o último reservatório do imaginário a escapar de ser incorporada/apropriada pelo sistema. A arte relacional ou contextual a qual se propõe o movimento analisado transforma o artista em participante da história imediata. Esse engajamento, essa forma de criar imbricada com a realidade não visa o sublime ou o transcendente. Afinal Courbet não pintava os anjos que ele não via.

225. Bourriauld, Nicolas. Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.62

226. Bloch, E. O Princípio Esperança. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005

227. Bauman, Zygmunt. Em busca da política. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2000, p.15

228. Baudrillard, Jean. El Complot del Arte. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p.29



Entrevistas

Entrevista com o Prof. Dr. José Carlos de Paiva. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Porto. Líder do Movimento Intercultural Identidades. Porto, 2014.

Entrevista com Ciro Pereira. Educador artístico e membro do Movimento Intercultural Identidades, Moçambique, 2014.

Entrevista com Elisabete Mónica Moreira Faria. Doutoranda em Educação Artística. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Porto. Membro do Movimento Intercultural Identidades. Conceição das Crioulas. 2014.

Entrevista com Pedro Américo de Farias. Escritor e membro do Movimento Cultural Identidades. Recife, 2014.

Entrevista Delma Josefa da Silva, Mestre em Educação, Doutoranda em Educação. Recife, 2015.

Entrevista com Márcia Jucilene do Nascimento, graduada em Letras e com Especialização em Ensino de Língua Portuguesa, diretora de escola e membro atuante da comunidade Conceição das Crioulas. 2015.

Arquivos

Arquivos do Movimento Intercultural Identidades. Porto. Cooperativa GESTO. Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto.

Arquivos privados do prof. Dr. José Carlos de Paiva. Porto.

Fontes Bibliográficas

151

AFONSO, Manuela dos.

Da coletividade ao convívio: fazer, estar e ser juntos in <http://revistazcul-tural.pacc.ufrj.br/da-coletividade-ao-convivio-fazer-estar-e-ser-juntos-de-manoela-dos-anjos-afonso/>

AGAMBEN, Giorgio.

Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro. Entrevista concedida a Peppe Salvà, 2012. Disponível em <http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>. Acesso em 15 de janeiro de 2014.

ANJOS, Moacir dos.

Contraditório. Texto do Catálogo Panorama in http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?Page_id=272.

APPEL, Janice Martins Sitya.

Dispositivos relacionais em processos coletivos e prática artística em comunidades: hortas comunitárias e canteiros como possibilidade in *Panorama Crítico*. Junho-julho 2010. Disponível em http://www.panoramacritico.com/006/docs/JaniceMartins_DispositivosRelacionais_artigos_panoramacritico06.pdf

ARARIPE, André; NASCIMENTO, Erika

(org.) Sertão Quilombola: a formação dos quilombos no sertão pernambucano. Recife: Publicação do Centro Cultural Luiz Freire. Governo do estado de Pernambuco, 2008.

ARDENNE, Paul.

Un art contextuel. Paris: Flammarion, 2002.

ARRIBAS, Adolfo Pedro Montejo.

Os paradoxos da imagem: arte versus visualidade. In *É tudo mentira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

BARBOSA, Ana Mae.

Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, jan/abr 1995, p.61.

BARBOSA, Livia.

Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUDELAIRE, Charles.

Spleen in *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. *Le Peintre de La Vie Moderna*. Dispo-

nível em http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf

BAUDRILLARD, Jean.

La société de consommation. Paris Éditions Denoël, 2014.

El Complot del Arte.

Buenos Aires: Amorrortu, 2007

BAUMAN, Zygmunt.

Em busca da política. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2000.

O mal estar da pós-modernidade.

Rio de Janeiro. Zahar Editor, 1998.

BESSA, Ribeiro Fernando.

A questão fundiária em Moçambique: Dinâmicas globais, actores e interesses locais in Congresso africanista na Covilhã. Maio, 2006 disponível em http://www.adelinotorres.com/afrika/Fernando%20Bessa%20Ribeiro_A%20quest%C3%A3o%20fundiri%C3%A1ria%20em%20Mo%C3%A7ambique.pdf

BLOCH, E.

O Princípio Esperança. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005

BOURRIAUD, Nicolas.

Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Estética Relacional.

São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CABAÇO, José Luís de Oliveira.

Moçambique, Identidades, Colonialismos e Libertação. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. 2007.p.100.

Disponível em <http://macua.blogs.com/files/mo%C3%A7ambique-jlca-ba%C3%A7o-2007-brasil.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2015.

CANCLINI, García Nestor.

Consumidores Y ciudadanos. Conflictos multiculturales de globalización. México: Grijalbo, 1995.

CARREIRA, Antônio.

Cabo Verde. Aspectos Sociais: Secas e fomes no século XX. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

CARRION, Dirce (org)

Olhares cruzados: Brasil Etiopia. Kembaba. Conceição das Crioulas. São Paulo: Editora Reflexo, 2013.

CASTEL, Robert.

A Precariedade: transformações históricas e tratamento social in SOULET, Marc – Henry (org.). *Da não integração*. Coimbra: Arte Pronta, 2000.

CARVALHO, Marcus J. M de.

Liberdade, rotinas e rupturas do escravismo no Recife.1822-1850. Recife: Editora da Universidade federal de Pernambuco, 2010.

CATTANI, Icleia Borsa.

Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS

CESAR, Marisa Florido.

Humanidades por vir. In Fundação Joaquim Nabuco. *É tudo mentira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2010.

CHETELHAM, Mark.

La memoire postmoderne: essai sur l'art canadienne contemporain. Montréal: Liber, 1992.p.21.

COSTA, Agostinho Rebelo da.

Descrição Topografica e Histórica da Cidade do Porto. Lisboa: Edições Frenesi, 2001.

COSTA, Alda.

Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades disponível em: <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam->

COUTO, Mia.

Carta de um amigo in ID10. Com 10 anos o Identidade esclarece-se e dá-se a conhecer. Porto: Gesto, 2007.

DEBORD, Guy.

La Société du Spectacle Paris: Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles.

O ato da criação. A obra de arte não é um instrumento de comunicação in *Folha de São Paulo*, São Paulo 27 de junho de 1999.

