

**Curadoria compartilhada: ensinar e aprender com e sobre arte  
para além das fronteiras**

Shared curatorship: teaching and learning with and about art  
beyond borders

Maria Emilia Sardelich<sup>1</sup>

**Resumo**

Este artigo apresenta o processo de pesquisa/ensino/aprendizagem denominado Curadoria Compartilhada, como prática coletiva de discentes/docentes, provocadora de sentidos e seus efeitos a fim de perturbar noções estereotipadas sobre o fazer pedagógico. A partir da abordagem metodológica da pesquisa narrativa inspirada nos feminismos, tem o intuito de potencializar outros modos de pensar o ensino/aprendizagem, não somente do componente curricular Arte. Indica as possibilidades de deslocamento dos espaços tradicionais para se aprender com e sobre arte, a escola e o museu, expandindo seus limites para as redes sociais, como também o exercício das funções artísticas de escolha e legitimação da produção artística contemporânea. Esses deslocamentos diluem fronteiras disciplinares, configurando um ecossistema híbrido entre o espaço físico da sala de aula e o ciberespaço, atravessado pelo fluxo informacional dos espaços de hipermobilidade, reconhecendo a nossa condição de existência ubíqua, de pessoas presentes-ausentes. Os resultados apontam para um aprender que se desloca em vários sentidos: do conservantismo para o ativismo; da verticalidade hierárquica para a horizontalidade participativa das redes; da autonomia para o empoderamento; da criação individual para a potenciação da criação coletiva; da estética eurocêntrica para as estéticas decoloniais; do discurso especialista para a escritivência das intérpretes.

**Palavras-chave:** ensino e aprendizagem; espaços de hipermobilidade; ensino de arte; estéticas decoloniais; curadoria compartilhada.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Educação (CE), Departamento de Metodologia da Educação (DME). Pesquisadora permanente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Líder do Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV/UFPB). ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8436767321723519> ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8134-8807>

**Abstract**

This article presents the research/teaching/learning process named Shared Curatorship, as a collective practice of teachers and pupils, provoking senses and effects in order to disrupt stereotyped notions about pedagogical action. From the methodological approach of narrative research inspired in feminisms, its goal is to strengthen other ways of thinking teaching/learning, not only regarding the curricular component Art. It indicates possibilities of displacing the traditional spaces of learning with and about art, such as the school and the museum, expanding their limits to the social networks, as well as the exercise of the artistic functions of choosing and legitimation of the contemporary artistic production. These displacements dilute disciplinary frontiers, composing a hybrid ecosystem between the physical space of the classroom and cyberspace, crossed by the informational flow of hipermobility spaces, therefore recognizing our condition of ubiquitous existence, as present-absent people. The results point to a way of learning that moves itself in several ways: from conservatism to activism, from the hierarchical verticality to the participative horizontality of networks; from autonomy to empowerment/ from individual creation to the amplification of collective creation, from the eurocentric aesthetics to the decolonial ones; from the specialist discourse to the interpreters' lived experience writing.

**Keywords:** teaching and learning; hipermobility spaces; art teaching; decolonial aesthetics; shared curatorship.

**Introdução**

Seria possível um ensino de arte desprendido de um olhar colonialista? Esta é a provocação que lanço e aceito ao responsabilizar-me pelo componente curricular Ensino de Arte, na Licenciatura em Pedagogia, em uma Universidade pública da “América” (GONZÁLEZ, 1988), em uma das capitais mais antigas do “Atlântico Negro” (GILROY, 2001). É a provocação de uma mulher, cisgênero, branca, situada nas margens do “sistema mundo moderno/colonial” (QUIJANO, 2005), que também tem sido seduzida por “imagens ameaçadoras” (HOOKS, 2019), sejam da arte ou não, que tem objetificado os corpos colonizados na produção da estética e história da arte andro e etnocêntrica. Na tentativa de resistir à essas desumanizadoras imagens, procuro, em meu exercício docente, dar visibilidade às profundas iniquidades existentes na sociedade brasileira.

Apesar de resguardada pelo “escudo branco dominante” (GONZALEZ, 1988), busco ocupar todos os espaços possíveis para visibilizar as desigualdades e, para mim, um desses lugares é o Ensino de Arte. Tenho um interesse especial em trabalhar com a formação das pedagogas, pois no Brasil são essas docentes que aproximam as crianças às práticas artísticas no contexto escolar (BRASIL INEP, 2020). Penso que são essas docentes que têm a potência para fissurar o modo de ver colonialista e é com essas licenciandas que desenvolvemos um projeto de pesquisa/ensino/aprendizagem que denominamos de Curadoria Compartilhada.

Este artigo tem por objetivo apresentar resultados de uma investigação em camadas: a da docência, que experimenta a prática compartilhada com licenciandas em Pedagogia, em uma abordagem narrativa inspirada nos feminismos; e a dos possíveis efeitos dessa experimentação. Assumimos as possibilidades para a reflexividade e o empoderamento que a pesquisa narrativa oferece com a intenção de compreender o significado da experiência de aprender/ensinar e como esse processo ocorre; de lidar com vidas, valores, atitudes, crenças diferentes e como sistemas sociais, instituições e estruturas atravessam as aprendizagens, sem perder de vista que a narrativa da pesquisadora é sempre dual, pois está imersa na experiência que investiga (CLANDININ; CONNELLY, 2015).

Consideramos que a abordagem narrativa que desenvolvemos nesta pesquisa inspira-se nos feminismos, compreendendo que os posicionamentos feministas são heterogêneos (HOLLANDA, 2018), porém há um consenso sobre dois aspectos: a categoria gênero na intersecção de outras como raça, classe, sexualidade ainda organiza a vida social; compreender como se organiza e funciona a vida social implica uma ação para um fazer equitativo, que reconheça igualmente os direitos humanos. O conceito central das epistemologias feministas é o conhecimento situado. Desse modo as identidades de gênero baseadas nas atribuições socioculturais levam a diferentes estilos cognitivos que produzem práticas de pensamento dicotômicas reforçando o sexismo, perpetuando representações

opostas e hierárquicas de feminilidade e masculinidade, como também a não conformidade a essas normas de gênero como desvio. Por essa razão, não defendemos “um ponto de vista” (HARDING, 2002), mas “olhares d’aqui/agora” (GRAF, 2012) que reconhecem a diferença como modos de ser e se expressar por diversas linguagens, subjetividades mais ou menos constrangidas pelas práticas disciplinadoras e de controle, pelos discursos e saberes instituintes, inseridas em complexas relações sociais, que rompem com um enquadramento conceitual normativo de gênero, classe e sexualidade, com possibilidades de pensar a partir de outras perspectivas.

Por nos localizarmos em uma abordagem narrativa, inspirada nos feminismos de base contextual, e entendermos o processo de pesquisa como coletivo para um fazer equitativo que reconheça igualmente os direitos humanos, enfatizamos os vários olhares das licenciandas que participaram deste projeto. Assim sendo, para caracterizarmos as participantes, realizamos uma diagnose inicial por meio de um questionário individual, com questões abertas. A diagnose inicial atendeu simultaneamente os objetivos de: identificar os conhecimentos prévios sobre arte, a frequência aos espaços da arte da cidade geográfica e do “ciberespaço” (LEVY, 1999), a interação com produtores e projetos de arte em suas redes sociais; delinear as metas para aprender com e sobre arte que possam ir além da inclusão digital, da habilidade do uso, expandindo as práticas para a inclusão cibercultural de “compartilhamento, da autoria, da conectividade, da colaboração e da interatividade para potencializar a prática docente” (SANTOS, 2015, p. 141). Os resultados da diagnose inicial indicaram a pouca frequência das participantes aos espaços da arte da cidade, sendo os motivos quantitativamente mais mencionados, em ordem decrescente: falta de tempo; falta de informação; dificuldade de transporte para deslocamento aos locais; o custo de ingressos. Do mesmo modo que as licenciandas apresentaram motivos para não ocupar os espaços da arte na cidade geográfica, indicaram a falta de informação como motivo principal no ciberespaço, o que sinaliza que, apesar do aspecto positivo do grande volume

de informação que circula no ciberespaço, localizar conteúdos confiáveis ainda é uma ação cada vez mais necessária e refinada (SANTAELLA, 2013).

Esta reflexão sistematizada sobre o processo de pesquisa/ensino/aprendizagem tem o intuito de potencializar outros modos de pensar o ensino/aprendizagem, não somente do componente curricular Arte, mas que pode se alastrar pelo fazer pedagógico. Indica as possibilidades de deslocamento dos espaços tradicionais para se aprender com e sobre arte, a escola e o museu, expandindo seus limites para as redes sociais, como também o exercício das funções artísticas de escolha e legitimação da produção artística contemporânea. Essa prática dilui fronteiras disciplinares, configurando um ecossistema híbrido entre o espaço físico da sala de aula e o ciberespaço, atravessado pelo fluxo informacional dos espaços de hipermobilidade, reconhecendo a nossa condição de existência ubíqua, de pessoas presentes-ausentes, capazes de estarmos “ao mesmo tempo, em algum lugar e fora dele” (SANTAELLA, 2013, p. 16).

Para apresentar os resultados desta experiência, organizamos o artigo do seguinte modo: inicialmente um esboço sobre os estudos decoloniais e a opção pelas estéticas decoloniais, que fundamentam o exercício de curadoria compartilhada. Na sequência caracterizamos as curadoras participantes desta experiência relacionando com os alicerces teóricos para nossa compreensão de aprendizagem ubíqua, capaz de resistir ao poder performativo dos grandes atores midiáticos (CANCLINI, 2015). Posteriormente descrevemos o processo vivido no projeto expográfico Mulheres Indígenas que, neste artigo focaliza as artistas Arissana Pataxó<sup>2</sup>, Carmézia Emiliano<sup>3</sup>, Daiara Tukano<sup>4</sup> e Eliane Potiguara<sup>5</sup>, porém trata-se de

---

<sup>2</sup> Arissana Pataxó, artista, educadora, Mestra em Estudos Étnicos e Africanos, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com graduação em Artes Plásticas pela mesma Universidade. Indicada e segunda colocada no Prêmio PIPA *on line*, do Instituto PIPA, em 2016. Website da artista, disponível em: <http://arissanapataxo.blogspot.com/>

<sup>3</sup> Carmézia Emiliano (Maloca do Japó, Normandia, Roraima, 1960) artista macuxí, residente na cidade de Boa Vista, estado de Roraima. Em 1996 recebeu Prêmio Buriti da Amazônia de Preservação do Meio Ambiente. Participa com regularidade e tem sua obra reconhecida pela Bienal Naif do Brasil, em Piracicaba, São Paulo. Website da artista, disponível em: <https://www.facebook.com/carmezia.emiliano>

uma exposição mais ampla. Por fim, os possíveis efeitos da experiência nas considerações finais.

### **Estudos e estéticas decoloniais**

Utilizamos as expressões estudos e estéticas decoloniais para situar a discussão do Coletivo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (CMCD), que se posiciona por um pensamento outro. Esse pensamento outro compartilha alguns enunciados teóricos, como: o da origem da modernidade localizar-se no final do século XV e início do XVI, com a conquista do continente denominado América e no controle do Atlântico pela Europa; a modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder e a subalternização das práticas e subjetividades dos povos colonizados, baseada no controle do trabalho e da intersubjetividade; a estruturação do poder por meio do colonialismo e suas formas específicas de acumulação e exploração; o eurocentrismo/ocidentalismo como forma legítima de produção de conhecimento e subjetividades. Mesmo com a emancipação dos territórios colonizados, as repúblicas que se formaram não se livraram da colonialidade e seus efeitos continuam a ordenar as sociedades (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019).

Destacamos a colonialidade do poder, do saber, do ser, da natureza, do gênero, dentre a rede de conceitos tecida pelos estudos decoloniais. A colonialidade do poder, categoria proposta por Aníbal Quijano (1928-2018), é a noção central que se configura com a conquista do continente americano, no mesmo processo histórico em que tem início a

---

<sup>4</sup> Daiara Tukano (São Paulo, 1982) artista, educadora, Mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília, com graduação em Artes Plásticas pela mesma Universidade. Ativista dos povos indígenas, é correspondente da Rádio Web Yandê. Website da artista, disponível em: <https://www.facebook.com/daiaratukano/> e <https://www.instagram.com/daiaratukano/>

<sup>5</sup> Eliane Potiguara (Rio de Janeiro, 1950) escritora, poeta, ativista, professora. Licenciada em Letras e Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recebeu o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural do Brasil pelo Ministério da Cultura. Fundadora do Grupo Mulher Educação Indígena (GRUMIN). Website da artista, disponível em: <http://www.elianepotiguara.org.br/> e <https://www.facebook.com/elianepotiguaraescritora/>  
*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

globalidade e começa a se constituir o modo de produção capitalista. Nesse sistema a raça e a identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica das populações que, com o tempo, foi codificada nos traços fenotípicos dos colonizados como cor, assumidos como característica emblemática da categoria racial.

A colonialidade do saber constrói um modelo supostamente universal, que se localiza no continente europeu, e se autoproclama como único válido. Maldonado-Tores (2007) afirma que o conceito de colonialidade do ser emerge nas conversações sobre as implicações da colonialidade do poder em diferentes áreas da sociedade, pois refere-se à experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem. A expressão negativa e colonial entre pensar e ser providencia à modernidade os dualismos mente/corpo e mente/matéria, que servem de base para: converter a natureza e o corpo em objetos de conhecimento e controle; conceber a busca pelo conhecimento como tarefa que se distancia do subjetivo/corporal; elevar o cepticismo misantrópico e as evidências racistas do senso comum ao nível da filosofia e fundamento das ciências. Essas três dimensões operam a favor da naturalização da não-ética da guerra da modernidade: a violação e morte inscritas nos corpos colonizados. A invisibilidade e a desumanização são as expressões primárias da colonialidade do ser, a violação do sentido da alteridade humana.

Alimonda (2011) discute sistematicamente a maneira pela qual a natureza é afetada pela colonialidade, sendo vista como um espaço passível de ser violado e devastado conforme os interesses do regime capitalista vigente. Lugones (2014) problematiza a compreensão de Quijano (2005) sobre a colonialidade do poder, ao pensar a colonialidade do gênero, compreendendo o termo colonialidade como processo de redução ativa das pessoas, a “desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES, 2014, p. 939). Nesse sentido, decolonizar o gênero refere-se à “crítica da opressão de gênero racializada, colonial e

capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 940).

O campo do sensível em geral, e especificamente o da arte, também são domínios da matriz colonial do poder, regulada pela colonialidade dos saberes e das subjetividades. Moreno (2015) considera que a colonialidade estética é uma dimensão constitutiva da modernidade/colonialidade. Na primeira modernidade, a partir do século XVI e XVII, a colonialidade estética opera sob a forma de uma teo-estética ligada a colonialidade do ser por meio da colonialidade do imaginário e seus produtos. A partir do século XVIII, com a Ilustração, se converte em uma disciplina filosófica com um objeto particular: a arte. A historiografia da arte eurocêntrica considera a arte colonial como um período histórico da América Latina, do século XVI ao XIX, quando os movimentos de independência gerariam o espírito nacional que se alinharia às vanguardas artísticas de finais do século XIX e XX.

A opção pelas estéticas decoloniais não pensa a partir de estilos e formas, mas a partir do corpo discursivo de um programa geopolítico que faz da arte um meio, entre outros, para a implantação da colonialidade em sua heterogeneidade histórica estrutural. Moreno (2015) argumenta que o processo artístico não é colonial por princípio, mas torna-se colonial como mediador de relações humanas de subordinação colonial, mediante formas racializadas de representação do outro que reduzem seu ser, sentir, pensar, fazer. Desse modo, a estética está presente na construção e transformação da matriz colonial do poder, no ser de mestiços, indígenas e africanos, convertendo-se em um poderoso instrumento de classificação e diferenciação dos seres humanos. A colonialidade estética também forma parte da colonialidade interna, que se forma no processo das independências nacionais do século XIX e da construção da América Latina. Para o autor, a América Latina é uma construção da retórica libertadora da modernidade ao mesmo tempo que da lógica de controle da colonialidade. A estética ilustrada, da segunda modernidade, foi uma chave mestra para a construção de um campo e uma História Nacional da Arte como parte da construção de um relato das nações americanas que pretendiam incluir-se na

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

modernidade, não mais olhando-se no espelho de Portugal e Espanha, mas da França, Inglaterra, Alemanha. No caso do Brasil, a produção artística de Victor Meirelles (1832 – 1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843 – 1905) fazem parte dessa retórica de grandeza da nação brasileira, de Pedro II (1825-1891) como monarca esclarecido, defensor das artes e ciências, empenhado no avanço científico, nas conquistas técnicas, do mito da branda colonização portuguesa, entre outros enunciados.

A colonialidade no campo das artes tem negado todas as formas de vida e de produção das culturas autóctones do continente americano, buscando apagar seus modos de olhar, de aprender e usar materiais próprios dessas culturas, autenticando, apenas, o olhar, instrumentos e materiais do colonizador. Para Palermo (2009) a noção de estética formulada na Europa dos séculos XVIII e XIX, que se fundamentou na criação de uma obra única produzida para o prazer desinteressado, não se alicerça na contemplação, nem no gozo estético, mas sim está arraigada no princípio de autoria, dos direitos de autor, vinculado à propriedade privada do sistema capitalista, legitimado pelo sistema da arte colonialista. São noções aferradas nos critérios de superioridade x inferioridade e seus efeitos, que classificaram todas aquelas obras que não alcançam o prestígio de criação artística como arte primitiva, ingênua, *naif*, popular.

As estéticas decoloniais não se aplicam para o estudo de objetos, mas indagam sobre a liberação da *aesthesis*, o mundo sensível colonizado pela estética moderna e categorias como beleza, juízo de gosto, genialidade. As práticas inspiradas nas estéticas decoloniais se pensam de modo relacional, de colaboração, entre agentes que realizam suas práticas artísticas e culturais como modos de interrogar sobre o que significa viver sua situação concreta em meio da colonialidade. São respostas de sujeitos colonizados, de corpos racializados, patriarcalizados, classificados e coisificados que criam lugares de enunciação desobedientes, que compartilhem um projeto de mundo intercultural em que várias estéticas e conceitos de arte sejam possíveis.

## As curadoras em ação

Participaram desta experiência 48 licenciandas, regularmente matriculadas, entre os meses de maio a setembro de 2019. A diagnose inicial, já explicitada na Introdução, indicou que dentre as 48 participantes, 43 se identificaram como pertencentes ao sexo feminino e cinco ao sexo masculino. Em relação ao que pode ser arte, 90% das licenciandas reconhecem a arte como expressão de sentimentos, 7% identifica que a arte se relaciona com a cultura, 3% indica uma concepção instrumental, como meio para aprender outro conteúdo. Indagadas sobre realizar alguma atividade artística, 80% afirmou que não e os 20% das que responderam afirmativamente, indicaram as seguintes atividades mais citadas em ordem decrescente: música, canto-coral, dança, artesanato, fotografia.

Em relação à frequência aos centros culturais, 90% afirmou haver visitado um centro cultural e 10 % respondeu negativamente, com tempo mínimo da última visita um ano e máximo de 10 anos. Nesse grupo de curadoras licenciandas, 100 % possuía um celular conectado à Internet e 98 % fazia uso de redes sociais com frequência diária, sendo *Facebook* e *Instagram* as mais citadas. A partir das informações obtidas na diagnose inicial, considerei o fato de 100% das licenciandas disporem de um telefone celular conectado à Internet e lançar mão desse dispositivo como meio para alcançar um dos objetivos de aprendizagem do percurso de aprendizagem, o de ampliar o conhecimento sobre as produções artísticas disponíveis no meio sociocultural, sem deixar o território da cidade geográfica para perder-se no ciberespaço, mas procurar ocupar ambos espaços. Desse modo uma de nossas atividades permanentes foi a inclusão semanal de uma artista visual em nossos contatos das redes sociais. Assim, ao acessar essas redes também nos aproximamos da produção artística visual contemporânea ampliando nossos repertórios. Para incitar essa inclusão sugiro uma lista de produtoras, consciente de que essa lista é movente, incompleta e inconclusa, pois muitas mais são as mulheres que se dedicam às Artes Visuais na contemporaneidade.

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

Enfatizei a produção artística de mulheres contemporâneas pela assimetria existente entre mulheres e homens no sistema da arte brasileiro mesmo que essa ainda seja pouco discutida. O coletivo Mulheres Negras nas Artes<sup>6</sup> (MUNA), criado em 2016, tem como objetivo principal incentivar e estimular o protagonismo feminino na arte contemporânea e realiza levantamentos estadísticos para visibilizar as assimetrias existentes no sistema da arte. Na Bienal de São Paulo, um dos maiores eventos artísticos do país, nas edições dos anos de 2012, 2014 e 2016, participaram 390 artistas, dentre estes 154 foram identificados como brasileiros, sendo 45 mulheres e somente quatro artistas negras. Em outro mapeamento, de 2017, com as 5 principais galerias de arte comerciais da região sudeste, que representam 160 artistas, somente 56 destes são mulheres e apenas uma é negra. As assimetrias existem no sistema da arte brasileiro, porém são necessários mais levantamentos estatísticos para evidenciá-las. São muitas mulheres que, em diversas épocas, enfrentaram contextos adversos para desenvolver a atividade artística como profissionais dado o processo de exclusão sistemática de mulheres nos grupos que funcionam por meio da cooptação, aqueles em que somente os que já pertencem ao grêmio são os que escolhem, cooptam aqueles que podem entrar ou participar do mesmo (MAYAYO, 2003). Dei preferência pela produção contemporânea por considerar que esta seria a mais próxima das experiências das estudantes e com potencial para fazer vibrar suas subjetividades. Considerei que conhecer a produção artística de mulheres contemporâneas poderia abrir um espaço no currículo da Licenciatura em Pedagogia para refletir sobre arte, mas também sobre a condição humana, a condição de mulheres atravessadas pelo sexismo, racismo, pois são poéticas que tratam de si, que contam a partir “das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso” (RAGO, 1998, p. 3).

---

<sup>6</sup> Mulheres Negras nas Artes (MUNA). Página Facebook: <https://www.facebook.com/mulheresnegrasnasartes/>

A proposta de aprender com e sobre arte nas redes sociais vai além de uma prática de inclusão digital, ou de habilidade do uso do dispositivo móvel, mas tem a finalidade de expandir práticas ciberculturais moventes e ubíquas. Por essa razão planejo situações que promovam a aprendizagem ubíqua, não somente porque mediemos conteúdos de aprendizagem com dispositivos móveis e pervasivos, mas por estarmos em um ambiente de educação formal, no qual a equação ensino/aprendizagem tem por fim ser satisfeita, mediante atividades que incluam e complementem os olhares contemplativos, moventes, imersivos e ubíquos da visão mosaico nos trânsitos palavra/imagem. Denomino esses olhares a partir da classificação de leitores realizada por Santaella (2013): contemplativo leitor da idade pré-industrial, do livro impresso, da imagem fixa, que perdura do Renascimento até meados do século XIX; movente, da revolução industrial, do jornal, do universo reprodutivo da fotografia, do cinema, da televisão, que mistura sinais e linguagens; imersivo, que brotou nos espaços das redes computadorizadas de informação e comunicação, inaugurando um modo de ler navegando nas telas de um universo de signos evanescentes e disponíveis, entre muitos nós de roteiros multilineares que ele mesmo ajuda a construir por meio da sua interação; ubíquo, que processa paralela e conjuntamente, informações de ordens diversas, tanto as informações que provêm da situação ao seu redor, quanto as do ciberespaço que estão ao alcance de seus dedos e são rastreadas com veloz acuidade visual, como se “os olhos adivinhassem antes de ver” (SANTAELLA, 2013, p. 280). Considero o olhar ubíquo, como um olhar em camadas, derivado das sobreposições, cruzamentos e intersecções entre a mobilidade física e a virtual das redes de informação constituindo a “visão mosaico”. Mirzoeff (2016) caracteriza a visão mosaico como aquela que se constrói a partir de pequenos fragmentos e aceita o que vê como um todo, mesmo quando não o seja, produzindo um suposto mundo unificado.

O encontro das licenciandas com as artistas nas redes sociais é uma atividade que ganha uma grande adesão por parte das estudantes, pois é evidente que querem estar e aprender no ciberespaço e buscamos ocupar

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

esse lugar em nossas aulas, não para sentar-nos e aguardar a nossa vez para apresentar uma resposta, mas para levantarmos questões, entendendo as aulas como “portos desde o qual navegar sem a proteção dos adultos nem dos megagrupos midiáticos” (CANCLINI, 2015, p. 20). Organizamos uma aula como uma “editoria de saberes dispersos” sinalizando que a interatividade nas redes também está impregnada pelo “poder performativo dos grandes atores midiáticos sobre as preferências e os pensamentos das audiências” (CANCLINI, 2015, p. 21). Atores que operam constituindo hábitos e “gostos”, entendidos como atos performativos, pois o gosto não é somente a intervenção da vontade, da inteligência, do hábito ou prescrição social, mas um conjunto de meios que coloca a prova nossas sensações, mobiliza nossas preferências “os dispositivos, regras e rituais com os que chegamos ao texto, assim como nosso lugar nas disputas estético-culturais” (CANCLINI, 2015, p. 21-22).

Portanto, essa atividade de encontrar, conhecer e incluir artistas nas redes sociais pessoais abre conexões para além das operadas pelos grandes atores midiáticos e busca, intencional e sistematicamente, ir na contramão dessa produção/circulação cultural, ampliando o nosso repertório e dando a ver a imposição de valores e sentidos que operam sobre nós, na tentativa de liberar nossa *aesthesis*. Não descarto o fato de que essa atividade ganha o significado de “diversão” para várias licenciandas, mas isso não impede que enquanto nos divertimos não possamos levantar questionamentos e deflagrar processos reflexivos para avaliar, recriar o que vemos/percebemos/sentimos em nossas existências, pois “as duas coisas ocorrem ao mesmo tempo apesar do foco estabelecido inicialmente” (SANTAELLA, 2013).

### **A curadoria compartilhada**

Apesar da prática de curadoria compartilhada vir se afirmando em vários projetos museológicos, por meio da colaboração entre representantes das comunidades indígenas e demais especialistas para o estudo de

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

coleções, restauro, conservação e projetos expositivos de museus etnográficos e arqueológicos, parto do conceito de compartilhamento das práticas artísticas contemporâneas. Madeira (2016) observa que, embora existam referências históricas desde as guildas medievais, as atividades coletivas na produção artística firmaram-se a partir da última década do século XX e início do XXI. A autora destaca que a concepção de criação individual é uma espécie de último reduto que faltava ser transposto pela arte e tem sido ultrapassado pelo expressivo número de coletivos artísticos desde meados da década de 1980. O ponto focal desses coletivos é o ativismo, por meio do qual, “trabalhadores das ideias podem encontrar meios alternativos de produzir conhecimento e arte” (MADEIRA, 2016, p.5).

Entendo que o trabalho de curadoria pode dar visibilidade a artefatos recusados, abandonados, esquecidos e fazê-los circular em circuitos mais amplos com novos sentidos. Lima (2017) propõe a curadoria como um ato de lançar mão de diversas narrativas para montar uma totalidade de discurso na perspectiva da performance e não da representação, o que pode contribuir para a ressignificação do imaginário social, pois a produção de sentido e seus efeitos podem fraturar os estereótipos raciais do país. A partir dessas referências, penso a curadoria compartilhada na docência como uma prática coletiva de discentes/docentes, provocadora de sentidos e seus efeitos, para desacostumar noções estereotipadas sobre o próprio processo pedagógico e seus, ainda, disciplinares componentes curriculares. Desse modo, busco a participação ativa das licenciandas curadoras como trabalhadoras de ideias que encontram meios alternativos de produzir conhecimento, desarranjando uma noção de arte como atividade desinteressada, autônoma, de um indivíduo superdotado, impelido por seus sentimentos, sob a influência de prévios artistas, independente do manifesto jogo das variáveis classe, raça, gênero.

Assim como Pollock (2010) desenvolveu seu museu feminista virtual a partir da visão de cartões postais da escultura *As Três Graças*, de Antonio Canova (1757-1822), e não da contemplação da obra física em um

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

espaço físico, fazendo uso do aspecto mais interessante de um museu, que é o encontro com a obra, nosso fazer partiu do encontro com a produção artística dispersa nas redes sociais, como uma oportunidade de colocar em ação outros modos de aprender em e da relacionalidade. Desse modo, buscamos subverter os papéis e atribuições de legitimação da produção artística reconhecendo essa função a pessoas que habitualmente não as exercem, como as curadoras licenciandas que consomem compulsivamente música, ilustrações, séries, filmes, histórias em quadrinhos, entre muitos outros artefatos culturais nos espaços de hipermobilidade em que habitam, mas não se autorizam a emitir um juízo sobre essa produção.

No encontro com a produção artística selecionada as licenciandas produzem os textos curatoriais. São textos que não contemplam o sistema classificatório da história da arte andro/euro/cêntrica, como dados biográficos e cronológicos, formais e estilísticos, mas privilegiam a relação das curadoras com essas imagens, nos aproximando dessa produção como oportunidade para liberar a *aesthesis*, nossa subjetividade colonizada pela estética moderna e categorias como beleza, juízo de gosto, genialidade. Pretendemos liberar nossa subjetividade colonizada pelo sistema da arte, esse conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos classificados como artísticos (BULHÕES, 2014). Esse conjunto de indivíduos e instituições que também se responsabilizam pela definição dos padrões e limites da arte por meio do discurso especialista sobre o objeto artístico, proferido pelo crítico, historiador da arte, peritos, conservadores de museus, pois são eles que conferem o estatuto de arte à um objeto. Desse modo, os textos produzidos pelas licenciandas se afastam do discurso especialista e tecem uma escritura a partir de suas vivências, uma “escrivivência” (EVARISTO, 2003), uma interação de várias vozes que emergem da experiência de vida das curadoras e suas identificações de gênero/raça/sexualidade para incomodar os projetos injustos. São textos que buscam “ferir o silencio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança [...] o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa” (EVARISTO, 2003, p. 2). Consideramos que

trabalhar com o conceito de escrevivência pode fazer emergir a “a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido” (EVARISTO, 2003, p. 6). Não realizamos o estudo da mesma obra entre todas nós no mesmo momento, mas navegamos em busca das imagens que nos convoquem em termos de nossa própria experiência, a partir da “ilusão do autoreflexo”, a de estarmos, de algum modo, refletidas nas imagens que solicitam nosso olhar e que, com familiaridade, poderemos ver “mais ou menos coisas, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos” (MANGUEL, 2001, p. 25).

### **O projeto mulheres indígenas**

Denominamos o projeto expográfico de Mulheres Indígenas pela relação que conseguimos estabelecer com a produção selecionada pelas licenciandas curadoras e o contexto social que vivíamos durante o processo. Em agosto de 2019 aconteceu a I Marcha das Mulheres Indígenas, em Brasília, com representantes de mais de 130 povos. Por essa razão as curadoras licenciandas desejaram associar o projeto expositivo com o importante evento social que acontecia no momento.

As longas citações destacadas a partir deste ponto, foram extraídas dos textos produzidos pelas curadoras licenciandas para a apresentação das imagens selecionadas. Mantive a escrita das curadoras, mesmo suas heterodoxas concordâncias, respeitando seus linguajares. O ponto de partida do projeto expográfico foi o texto curatorial produzido por uma das licenciandas, reproduzido abaixo, que deflagrou o interesse das demais colegas em seguirem as pistas do “susto” produzido pela imagem da artista Arissana Pataxó e buscar informações sobre o uso desse artefato entre os povos indígenas.

O que me atraiu nessa obra de Arissana Pataxó foi o susto. Um facão? Sempre associei o facão com o corte de cana e não com os índios, pois para mim, índio apenas caçava e pescava com arco e flecha. O susto também foi pela pergunta, que suscitou a reflexão sobre a desvalorização social da diversidade e singularidades da

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

cultura indígena. A escolha pela imagem decorreu da força que ela representa. Também percebi o quase nada que sei a respeito desses povos. O título da obra chamou minha atenção e fiquei pensando: por que a artista deu o título de *Mikay*? Até pensei no *Mickey* da *Disney*, mas ao consultar no *Google* descobri a língua pataxó, uma das 150 línguas faladas pelos 255 povos indígenas existentes hoje no Brasil. *Mikay* significa pedra que corta. Essa obra me faz atentar sobre a importância de conhecer realidades tão próximas e tão desconhecidas. O que é ser índio pra mim? Para responder, lembrei do personagem Papa-capim, das tirinhas da turma da Mônica, das imagens do Dia do Índio, das festas escolares. Percebi que as imagens sobre índios que povoaram minha imaginação, da infância até hoje, são estereotipadas. Ser índio é ser pacífico? É ser resiliente? Outra coisa que chamou a atenção foi o facão ser uma escultura em cerâmica. A artista não usa a cerâmica como tradicionalmente se associa ao uso que os indígenas fazem da cerâmica, como os potes de barro marajoara, por exemplo. Conhecer essa artista é um modo de me movimentar pela valorização dos povos indígenas, reconhecendo que índias e índios também são artistas (CURADORA LICENCIANDA).



Figura 1. *Mikay*, de Arissana Pataxó, 2009.

Fonte: Website da artista:

<http://arissanapataxo.blogspot.com/search/label/Cer%C3%A2mica>

Selecionei a imagem de Daiara Tukano pela força. A maternidade é um tema que sempre me tocou profundamente e, desde pequena me

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

emociona a reprodução da mãe com seu filho. Minha família é muito católica e tenho várias reproduções da Santa Virgem Maria com o menino Jesus. A Virgem Maria sempre carrega o filho em seus braços, em diferentes posições, a sua túnica branca, o seu manto azul, o seu rosto resplandecente. Para mim a representação da Virgem sempre significou proteção, doçura, abrigo, bondade, auxílio, ternura, grandeza, amparo, plenitude. Menire, de Daiara Tukano, me atraiu pela representação da maternidade e pelo jogo dos contrários em relação a Virgem Maria. Essa mulher indígena também carrega seu filho, em uma tipóia controlada por um de seus braços e no outro empunha um facão. Essa mulher e seu filho, pintados com as cores da terra e do jenipapo nos grafismos de seus corpos, mostra a força dessa relação mãe-terra-filhos. Uma mulher que protege ao mesmo tempo em que luta para proteger suas vidas, seus territórios, seus direitos. Uma mulher que acolhe e defende na grandeza de seu gesto. Em depoimento no vídeo Culturas Indígenas<sup>7</sup>, a artista nos diz que sua arte é seu espaço mais íntimo e que trabalha com as experiências que lhe são familiares. Sua produção não é feita para se contrapor à uma sociedade não indígena, mas que assume posturas políticas para afirmar sua identidade perante um outro que questiona a sua. Sua arte pretende fazer ver a violência praticada contra os povos indígenas, o ciclo de traumas de várias ordens, o roubo das memórias indígenas e o processo de branqueamento da sociedade brasileira que invisibiliza a diversidade dos povos originários (CURADORA LICENCIANDA).

---

<sup>7</sup> Culturas Indígenas. Vídeo do Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9e9J-VfracU>



Figura 2. Menire, de Daiara Tukano. Grafite sobre papel, 2019.  
Disponível em: <https://www.facebook.com/daiaratukano/>

Ao constatarem que o conhecimento que possuíam sobre os povos indígenas havia sido produzido a partir de estereótipos, as curadoras licenciandas sentiram a necessidade de buscar outros textos para dialogar com as imagens selecionadas. Desse modo, incluíram trechos da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, especificamente, o Capítulo VIII, intitulado Dos Índios, no qual os artigos 231 e 232 reconhecem a organização social, costumes, línguas, crenças, tradições e os direitos originários sobre as terras que ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens. Também incluíram trechos do documento final da I Marcha das Mulheres Indígenas: Território, nosso corpo, nosso espírito<sup>8</sup>, como:

<sup>8</sup> DOCUMENTO FINAL DA MARCHA DAS MULHERES INDÍGENAS: “TERRITÓRIO: NOSSO CORPO, NOSSO ESPÍRITO”. Disponível em: *Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

No[s], 2.500 mulheres de mais de 130 diferentes povos indígenas, representando todas as regiões do Brasil, reunidas em Brasília (DF), no período de 10 a 14 de agosto de 2019, concebemos coletivamente esse grande encontro marcado pela realização do nosso 1º Fórum e 1ª Marcha das Mulheres Indígenas, queremos dizer ao mundo que estamos em permanente processo de luta em defesa do “Território: nosso corpo, nosso espírito”. E para que nossas vozes ecoem em todo o mundo, reafirmamos nossas manifestações. Por tudo isso, e a partir das redes que tecemos nesse encontro, nós dizemos ao mundo que iremos lutar incansavelmente para: [...] Promover o aumento da representatividade das mulheres indígenas nos espaços políticos, dentro e fora das aldeias, e em todos os ambientes que sejam importantes para a implementação dos nossos direitos. Não basta reconhecer nossas narrativas e é preciso reconhecer nossas narradoras. Nossos corpos e nossos espíritos têm que estar presentes nos espaços de decisão; Combater a discriminação dos indígenas nos espaços de decisão, especialmente das mulheres, que são vítimas não apenas do racismo, mas também do machismo; Combater de forma irreduzível e inegociável, posicionamentos racistas e anti-indígenas. Exigimos o fim da violência, da criminalização e discriminação contra os nossos povos e lideranças, praticadas inclusive por agentes públicos, assegurando a punição dos responsáveis, a reparação dos danos causados e comprometimento das instâncias de governo na proteção das nossas vidas.

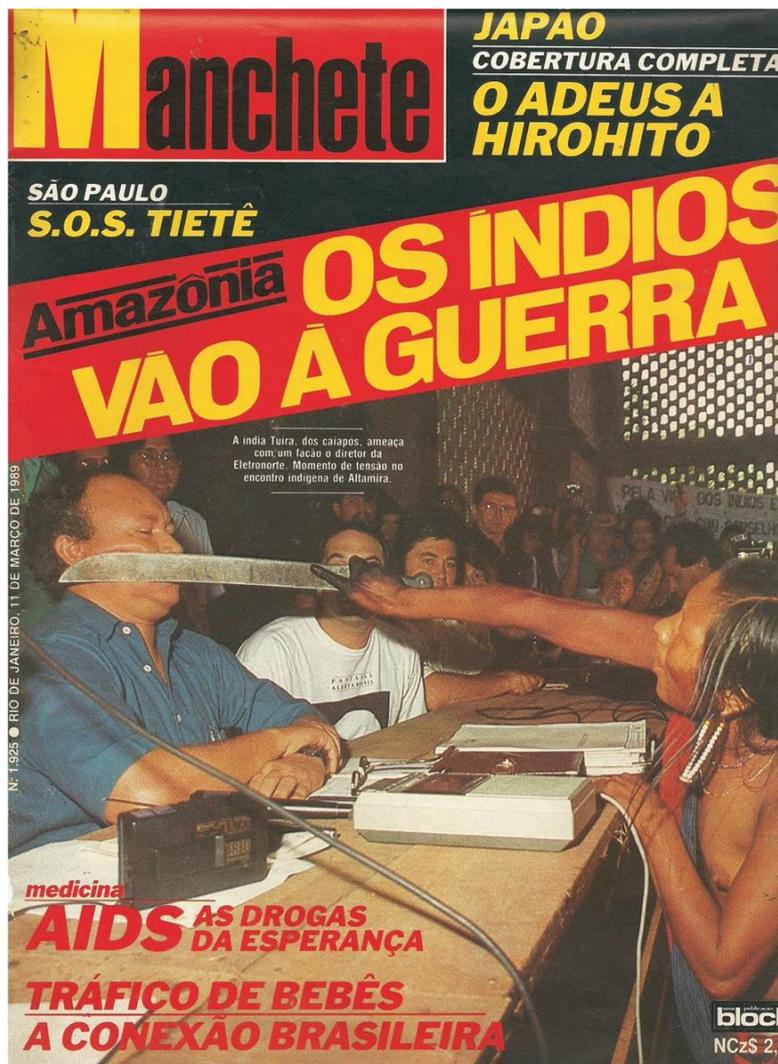


Figura 3. Revista Manchete, n. 1925, 11/03/1989.  
Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

A partir da obra *Mikay*, da artista Arissana Pataxó, 2009, e o assombro que essa imagem causou em nós, fui em busca de referências sobre o uso do facão pelos povos indígenas. Foi uma enorme surpresa encontrar a imagem que incluo nesta curadoria para dialogar com as obras de Arissana Pataxó e de Daiara Tukano. Não trago uma imagem artística, mas do campo do jornalismo. É uma capa da extinta Revista Marchete, de 1989, que apresenta uma personagem histórica que desconhecia totalmente: Tuíre, uma mulher kayapó que passou a ser conhecida como Tuíra, quando passou um facão nos dois lados do rosto do então representante da Eletronorte, José Muniz Lopes, em uma audiência sobre o projeto da hidrelétrica de Belo Monte, no município Altamira, no Pará. A revista destaca que a mulher ameaça o diretor da hidroelétrica e o título anuncia que os índios vão à guerra. A educadora Luciana Ferreira (2019) conta que o significado desse ato foi totalmente modificado pelo artigo e capa da Revista Manchete. A borduna é um instrumento utilizado pelos homens e o facão pelas mulheres kayapó. O gesto de passar o facão na face de uma pessoa significa um pedido de respeito por quem passa o facão e fala. Em 1989,

Tuíre, com as mãos pintadas de preto pela mistura de carvão e jenipapo, seus colares de miçangas vermelhas e azuis, faz um discurso em sua língua, bate a lâmina do facão na mesa, sacode o facão sobre a cabeça do representante da Eletronorte e pressiona a lâmina na face direita e na face esquerda do homem que não lhe entende. Em seguida, vira as costas para esse e os outros homens, e volta para o lugar que ocupava na audiência. São segundos de tensão, que deixaram muitos homens sem respirar, sem saber o que, de fato, iria acontecer. Tuíre pretendia ser escutada, assim como todo seu povo deveria ser escutado. Muitas medidas do Estado brasileiro são tomadas desrespeitando os direitos dos povos indígenas. A mulher Tuíre pede respeito para si e seu povo. Junto com esta imagem de Tuíre, trago o poema de Eliana Potiguara que, para mim, não fala só de uma mulher indígena, mas de muitas e, acho que até um pouco de mim, porque meu pai, muito cheio de reticências, fala da mãe do seu pai como uma índia fugida. Hoje eu pergunto: Do que, ou de quem, fugiria minha bisavó? (CURADORA LICENCIANDA).

*O que faço com a minha cara de índia?*  
e meus espíritos  
e minha força  
e meu tupã  
e meus círculos?  
que faço com a minha cara de índia?  
e meu toré  
e meu sagrado  
e meus “cabôcos”  
e minha terra  
que faço com a minha cara de índia?  
e meu sangue  
e minha consciência  
e minha luta  
e nossos filhos?  
barriga brasileira  
ventre sagrado  
povo brasileiro  
ventre que gerou  
o povo brasileiro  
hoje está só ...  
a barriga da mãe fecunda  
e os cânticos que outrora cantavam  
hoje são gritos de guerra  
contra o massacre imundo  
Nosso ancestral dizia: temos vida longa  
Mas caio da vida  
E range o armamento contra nós  
Mas enquanto eu tiver o coração aceso  
Não morre a indígena em mim  
E nem tampouco os compromissos que assumi  
Perante os mortos  
De caminhar com minha gente passo a passo  
E firme em direção ao sol (POTIGUARA, 2004, p. 102).



Figura 4. Fazendo Redes, de Carmezia Emiliano. 2013. Óleo sobre tela, 112 × 75 cm. Coleção Augusto Luitgards. Disponível no Catálogo da Exposição Vai-e-Vem, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/40129145/Vaivem\\_catalogo\\_SITE](https://www.academia.edu/40129145/Vaivem_catalogo_SITE)

Carmezia Emiliano é uma artista engajada na Organização da Mulheres Indígenas de Roraima (OMIR), desde 1999, e se identifica com as dificuldades vividas pelas comunidades indígenas em relação aos não indígenas, como a desvalorização cultural dos povos originários e a desagregação familiar. Sua pintura valoriza as atividades das mulheres que são realizadas de forma coletiva e que marcam a vida cotidiana. Sua obra está toda ligada com a cultura do povo macuxí, destacando o cuidado com a natureza, a plantação e a contação das suas histórias. Percebo o protagonismo das mulheres nas suas obras. Em geral, as mulheres, que nunca estão sozinhas, aparecem no cuidado dos seus filhos com muitas cenas ligadas à maternidade e também ao trabalho, seja cozinhar, fiar, tecer. Escolhi especialmente essa imagem pela representação das três mulheres tecendo a rede, pois trouxe uma memória afetiva entre minha avó, minha mãe e eu. Cresci em meio de rendeiras de filé, que ficavam nas portas com seus 'teás' de madeira. Minha mãe também fazia panelas de barro, flores de papel, costurava e fazia crochê. Esses momentos de fazer arte eram sempre compartilhados entre as mulheres mais experientes com as menos experientes, que ficávamos de ajudante: "Pega isso! Segura aqui" e íamos aprendendo as artes e as manhas das mais velhas. Tradicionalmente as mulheres são as responsáveis por tecer as redes nas comunidades indígenas. A rede, esse elemento tão trivial no Nordeste, acolhe, oferece repouso, descanso ao corpo nas vidas e nas mortes severinas. Fazendo Redes, de Carmezia Emiliano, me faz pensar que as redes, que dependem da habilidade de muitas mãos para enlaçar seus fios, também mostram que nenhum fio está solto no mundo. Parece que há uma relação de dependência entre o ser humano e as coisas do ambiente. Precisamos estar conectados com as redes dos afetos, da

*Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, p. 185-212, 2021*

comunicação, para conseguir sobreviver. São entramados de pessoas, objetos, tecnologias que nos unem e podem nos tornar mais resistentes. São redes que conectam muitas mulheres, como as da I Marcha das Mulheres Indígenas. Relaciono esta imagem de Carmézia Emiliano com o Manifesto das Mulheres Indígenas que reivindicam difundir suas sementes, seus rituais, suas línguas para garantir as suas existências e a de seus povos. São mulheres que merecem o respeito pelos seus modos de ver, de sentir, de ser e de viver o território. Como mulher também defendo o nosso corpo, o nosso território sagrado, nossas narrativas e nossas narradoras (CURADORA LICENCIANDA).

### **Considerações finais**

Os excertos dos potentes textos curatoriais das licenciandas oferecem uma pequena amostra dos efeitos que a prática da curadoria compartilhada, fundamentada na estética decolonial, possibilita para as aprendizagens em uma sala de aula pensada como um espaço de hipermobilidade, ocupado por pessoas presentes-ausentes. Dada nossa condição ubíqua, fizemos uso de dispositivos móveis para nossa conexão ao fluxo informacional do ciberespaço, em uma aula organizada como uma editoria de saberes, que demandou nossos olhares contemplativos, moventes, imersivos e ubíquos da visão mosaico nos trânsitos palavra/imagem. Buscamos liberar a *aesthesis*, nossa subjetividade colonizada pela estética moderna tanto quanto pelas noções estereotipadas do próprio processo pedagógico, para nos sentirmos como trabalhadoras de ideias, capazes de colaborar de modo mais horizontal a partir de nossos próprios interesses.

Considero que as escrituras das curadoras licenciandas apontam para um aprender que se desloca em vários sentidos: do conservantismo para o ativismo; da verticalidade hierárquica para a horizontalidade participativa das redes; da autonomia para o empoderamento; da criação individual para a potenciação da criação coletiva; da estética eurocêntrica para as estéticas decoloniais. O encontro com a produção artística selecionada deu vazão ao que não costuma ser dito nos cursos de Licenciatura: a naturalização da discriminação racial, étnica e cultural, dando a ver a violência que se exerce sobre as mulheres e povos indígenas. A seleção realizada pelas curadoras licenciandas deu visibilidade

à uma produção artística historicamente ignorada pelo sistema da arte colonialista fazendo-a circular em um circuito mais amplo com novos sentidos. As escrituras das licenciandas sinalizam a poderosa relação entre o que vemos e os nomes que damos ao que vemos, como também ao que se pretende ocultar. Elas revelam o encontro entre as curadoras e a produção das artistas, como um lugar de resistência à colonialidade do poder, do ser, do saber, do gênero, da *aesthesis*. Delineiam a desconstrução de noções estereotipadas em relação ao: processo de produção artística contemporânea que, inicialmente, lhes parecia distante; ao empoderamento de si mesmas ao assumirem uma função artística em que habitualmente não se exercitam, a escolha e legitimação da produção artística; ao olhar ancorado no passado ainda dirigido aos povos originários.

O processo de pesquisa/ensino/aprendizagem proposto procurou desapegar-se do modo de olhar colonialista tendo como ponto de partida a decolonização dos sentidos dos nossos corpos colonizados, tanto na opressão quanto na resistência. Buscou se exercitar em uma conversação outra sobre as nossas experiências concretas de estar no mundo contemporâneo, no qual também podemos falar sobre arte, exercer o papel da crítica a partir dos interesses do nosso próprio olhar. O encontro com o trabalho de Arissana Pataxó, Carmézia Emiliano, Daiara Tukano, Eliane Potiguar, nos ofereceu uma possibilidade de criação relacional, de colaboração, entre pessoas presentes-ausentes de modo a interrogar sobre o que significa a nossa existência no século XXI, em uma cidade da América, em meio a colonialidade do poder, do saber, do ser, da natureza, do gênero, do sensível. São, apenas, as nossas respostas, respostas de corpos capazes de ver o outro como também ver-se, ouvir-se, sentir-se, saber-se em meio a desumanização e seguir resistindo a ela.

## Referencias

ALIMONDA, Héctor (org.). **La naturaleza colonizada**. Ecología política y minería en América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

BRASIL. INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (Inep). **Censo da Educação Básica 2019: Resumo Técnico. Versão Preliminar.** Brasília, 2020.

BULHÕES, Maria Amélia (org.) **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil.** Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

CANCLINI, Néstor García. Leer en papel y en pantallas: el giro antropológico. In: CANCLINI, Néstor García et al. **Hacia una antropología de los lectores.** México, DF: Ariel, Fundación Telefónica, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015. p. 1-38.

CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa.** 2 ed. Uberlândia, MG: EDUFU, 2015.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SEMINÁRIO NACIONAL X MULHER E LITERATURA – I SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2003.

FERREIRA, Luciana. Multiplicidade encarnada. **Revista Tuíra**, n. 1, p. 4-20, jan.2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla Consciência.** Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n. 92- 93, 69-82, 1988.

GRAF, Norma Blázquez. Epistemología feminista: temas centrales. In: GRAF, Norma Blázquez; PALACIOS, Fátima Flores; EVERARDO, Maribel Ríos (COORD.) **Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales.** México: UNAM, 2012.p. 21-38.

HARDING, Sandra. Existe un método feminista? In: BARTRA, Eli (cop.) **Debates en torno a una metodología feminista.** México: UNAM, 2002. p. 9-34.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

LEVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Diane. **Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3), p. 935-952, set.-dez. 2014.

MADEIRA, Angélica. Arte compartilhada: uma teoria possível. In: **Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França**. Marseille: OpenEdition Press, 2016.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAYAYO, Patricia. **Historia de mujeres, historias del arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. **Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2016.

MORENO, Pedro Pablo Gómez. **Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), 2015.

PALERMO, Zuma (org.) **Arte y estética en la encrucijada decolonial**. Buenos Aires: Del signo, 2009.

POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. **Masp Afterall** #3, 2019. p. 4-12.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, J. M.; GROSSI, M. P. (orgs.) **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis, Ed. Mulheres, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua:** repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SANTOS, Edmea. A mobilidade cibercultural: cotidianos na interface educação e comunicação. **Em Aberto**, Brasília, v. 28, n. 94, p. 134-145, jul./dez, 2015.