



OFICINA DO CES

ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Universidade de Coimbra

JENNIFFER SIMPSON DOS SANTOS

**TRADUÇÃO ARTESANAL: PARA ALÉM DAS
FRONTEIRAS ENTRE ARTE E ARTESANATO INDÍGENA**

**Janeiro de 2016
Oficina n.º 432**

Jennifer Simpson dos Santos

**Tradução artesanal:
para além das fronteiras entre arte e artesanato indígena**

**Oficina do CES n.º 432
Janeiro de 2016**

OFICINA DO CES

ISSN 2182-7966

Publicação seriada do

Centro de Estudos Sociais

Praça D. Dinis

Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:

Apartado 3087

3000-995 COIMBRA, Portugal

Jennifer Simpson dos Santos*

Tradução artesanal: para além das fronteiras entre arte e artesanato indígena¹

Resumo: A prática de artesanato constitui uma das principais materialidades do modo de vida de mulheres indígenas no Amazonas. Essa prática possibilita formas de descolonização das experiências estéticas através de um processo de tradução que dialoga com a natureza. Partindo da problematização fronteiriça entre arte e artesanato, o objetivo deste trabalho consiste numa tentativa de compreender como a prática do artesanato indígena possibilita outra forma de produzir conhecimento e modo de vida mediante uma maneira de relacionar-se com a natureza que não é bipartida pela modernidade.

Palavras-chave: artesãs indígenas, tradução artesanal, fronteira, artesanato, arte.

Introdução

Uma artesã indígena não se torna artesã nem indígena apenas porque maneja um objeto, produzindo um tipo de obra, nem porque nasceu num lugar específico com um determinado sexo, mas, sobretudo, porque está inserida em uma rede material socialmente orientada. Essa rede é marcada por processos históricos de subalternização ancorados em uma lógica binária que fragmenta as materialidades para melhor hierarquizá-las.

Não se pode esperar de uma lógica binária outra coisa senão dicotomias. O binarismo humano/animal desdobra-se em dicotomias como civilizado/selvagem, moderno/tradicional, cultura/natureza, teoria/prática, mente/corpo, materializadas em corpos sexualmente separados. Essa matriz de opostos compõe os pilares do pensamento moderno ocidental e do projeto colonialista, que forjaram uma moral, uma ontologia, uma economia e uma estética para o nosso tempo (Cusicanqui, 2002; Escobar, 2005; Aguillar, 2012).

O mundo dos sentidos não escapou dessas separações. Ele também foi organizado e definido pela maneira como a modernidade e os seus referentes de padronização criaram critérios de gosto e de beleza instauradores de uma racionalidade estética, claramente elitista, que faz distinções entre artesanato, como uma prática menor, e arte, como uma forma superior de expressão. Esta forma de expressão, que se quer altiva e pura,

* Doutoranda em Sociologia pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Bolseira da CAPES. Contato: simpson.jennifer@gmail.com

¹ Agradeço à Professora Doutora Maria Irene Ramalho e ao Professor Doutor José Manuel Mendes pela leitura crítica de uma primeira versão deste texto e pelas suas preciosas sugestões.

potencializa uma engenharia de subalternizações de classe, de etnia, de saberes, de práticas e de sexo.²

Nas páginas que seguem, interrogo-me sobre a relação entre arte canônica e artesanato indígena, tentando perceber como a arte e o artesanato foram se distanciando hierarquicamente à medida que o artesanato passou a ser associado a um fazer desprezado de um saber enfatizado pela divisão colonial natureza/cultura. A intenção é tentar perceber os processos históricos de subalternização de sexo, de etnia e de classe da prática do artesanato realizado por mulheres indígenas.

Para esse propósito, trago algumas perguntas como ponto de partida: como foram construídas as fronteiras entre arte e artesanato? O que se perdeu e se perde com a definição hegemônica de arte? Para que (para quem) serve separar o mundo dos sentidos entre “arte maior” e “arte menor”? Quais são as especificidades da prática do artesanato indígena? Para refletir acerca dessas problemáticas, os conceitos de fronteira e de tradução são importantes não apenas como recurso teórico como também prático, pois, enquanto a fronteira trata dos limites, a tradução aborda as formas de atravessamento.

Este texto está dividido em duas partes. Na primeira, discuto a noção de fronteira como um processo de debate político para tentar fazer uma reflexão sobre os processos de subalternização da prática da artesã indígena por meio de três fronteiras: fronteira entre saber-fazer, fronteira do campo artístico sexuado e fronteira enunciativa da experiência estética.

Na segunda parte, proponho pensar a prática do artesanato indígena como uma forma de tradução enquanto possibilidade de diálogo com a natureza. Esse diálogo entre artesã indígena e natureza ocorre a partir do reconhecimento da natureza como enunciativa e mediante uma interrupção mutuamente implicada e comprometida, ou seja, a artesã interfere na natureza, ao mesmo tempo em que reconhece e usa as interferências da natureza na prática do artesanato. Essa proposta de “tradução artesanal” possibilita outra forma de produzir conhecimento a partir de uma relação vinculada com a natureza, conferindo uma prática artesanal e um modo de vida dotados de um tempo artesanal, de

² A palavra “sexo” é usada neste trabalho para referir-se à assimetria de poder sexual. Não farei uso da palavra “gênero”, pois a considero uma transliteração e não uma tradução, ou seja, representa mais um sinal de subordinação imperial. Além disso, a palavra “gênero” está ancorada na dicotomia natureza/humanidade, pois presume um “sexo” biológico distinto de um “gênero” social. Desse modo, utilizar a palavra “gênero” é reafirmar a criação de mais uma dicotomia, que considero desnecessária e inoperante enquanto recurso de resistência. Essa discussão foi primeiramente posta por Maria Irene Ramalho numa excelente reflexão realizada no seu artigo “A sogra de Rute ou intersexualidades” (2001). Uma posição que a autora mantém e justifica em seus textos posteriores. Sobre essa questão, sugeriu Marta Silva, num debate de uma conferência, “para que precisamos de gênero se temos sexo?”.

interrupção mutuamente implicada e comprometida e de uma noção de “gosto” comprometida com a natureza. Esta forma de diálogo que se concretiza na prática do artesanato indígena possibilita questionar fronteiras estéticas, econômicas e epistêmicas, pois mostra que a vida da qual a arte canônica faz uso para dela escapar nem sempre é a mesma vida de quem luta para nela permanecer.

1. Fronteiras

As fronteiras movimentam-se não só pelo que as separa, mas principalmente pelo que as atravessa. Gloria Anzaldúa, na obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, publicada em 1987, analisa a fronteira como um espaço que incita tensos debates políticos em torno dos processos de identidade, tradição e transgressão.

Tais debates materializam-se num corpo específico – o corpo da mulher mestiça. Considerado inferior e exótico pela cultura dominante, esse corpo é marcado por conflitos carregados de sofrimentos, incertezas e angústias. Gloria Anzaldúa escreve a obra citada em tom autobiográfico, afirmando em si o conflito que teoriza: “eu internalizei tão bem o conflito da fronteira que às vezes sinto como se anulássemos o outro e fôssemos um zero, nada, ninguém. *A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy*” (2005: 716).

Para Anzaldúa (2009), fronteira não existe no singular. Fronteira é sempre plural, assim como as suas margens e os seus conflitos. Em um estado de movimentação constante, quem vive na fronteira enfrenta dilemas para articular contradições e ambiguidades postas por ambas as margens da fronteira. Em consonância com o conceito de diferença de Michèle Barrett e Nancy Fraser, Anzaldúa enfatiza a identidade mestiça na perspectiva epistemológica interseccional, ou seja, mostra como as experiências fronteiriças são exponencialmente distintas a partir da conjunção de diferenças de etnia, de classe, de sexo, entre outras que as atravessam, revelando conexões entre aquilo que estava aparentemente desconectado. A intersecção de opressões encontra o seu análogo espacial nas margens das margens. Anzaldúa faz uma descrição sobre esse atravessamento de opressões no norte do México: “Os atravessados vivem aqui: os que olham torto, o perverso, o *queer*, o incômodo, o mestiço, o mulato, o morto-vivo, em suma, aqueles que cruzam a fronteira, que passam dos limites do ‘normal’”(Anzaldúa *apud* Selem, 2013: 25).

É a partir dessa visão de fronteira como espaço de instabilidade, de sofrimento, de intersecção, mas também de possibilidades, que Anzaldúa rejeita os predicados

externamente atribuídos e formadores de uma identidade mestiça envergonhada, desajustada e intimidada pelos limites e opressões internalizados. Embora os olhares de censura não a abandonem, Anzaldúa exercita outras possibilidades existenciais em favor de uma “nova identidade mestiça”. “Nova” enquanto processo de ressignificação e autodefinição, mas sem abandonar as características plurais, muitas vezes contraditórias, que a constituem. Num movimento inverso ao da racionalidade ocidentalizada, que prometia a unidade serena de uma identidade triunfante, Anzaldúa propõe uma nova identidade mestiça a partir da experimentação do próprio caráter de indeterminação que o termo “mestiço” atiza, potencializando a imprevisibilidade de seus deslocamentos e de suas respostas como um processo complexo que não é facilmente manipulado e que não se restringe à bipolaridade das margens. Efetivamente, essas experimentações giram em torno de estratégias que rearranjam fragmentos, dando-lhes sentidos; assumem a própria incompletude, convergindo-a em processos de aprendizagem e de criação; administram as tensões das margens, negociando seus múltiplos pertencimentos e fazendo uso de práticas e saberes considerados contraditórios. Isso caracteriza uma forma distinta de fazer política, pois não se limita pelos termos impostos de fazer “o político” (Anzaldúa, 2005).

Os espaços fronteiros influenciam não só as pessoas como também os objetos. Susan Leigh Star e James Griesemer (*apud* Nunes, 1998) propõem o conceito “objeto de fronteira” para assinalar a viagem e o reaproveitamento de instrumentos de interação – como conceitos, linguagens, objetos, entre outros meios de comunicação – que constituem meios privilegiados para colocar em relação contextos diferentes. Para os propósitos deste trabalho, o conceito de “objeto de fronteira” é útil para pensar o artesanato como mediador de inteligibilidades.

Boaventura de Sousa Santos (2010) propõe analisar o conceito de fronteira a partir de uma fenomenologia da marginalidade. Para isso, “fronteira” é concebida mais no sentido de extremidade do que no sentido de zona de contato, com o propósito de deslocar as práticas e os discursos do centro para as bordas para possibilitar uma “vida nas margens sem ser marginal”. Santos (*ibidem*) desmembra essa definição em seis características.

A primeira característica propõe “o uso instrumental e seletivo das tradições” – questiona a função das tradições em face das necessidades de quem se valerá delas e aponta para uma utilidade instrumental que não se restringe à repetição nem abandona suas principais particularidades. A segunda sugere “novas formas de sociabilidades” – as experiências e as memórias levadas para a fronteira transformam-se profundamente

diante do novo contexto em que são aplicadas. Isso faz com que as formas de sociabilidades anteriores não sejam simplesmente deslocadas de um lugar para o outro, mas sejam inventadas. É claro que essa invenção não ocorre como simples consequência direta das necessidades de quem vive na fronteira, mas como uma complexa equação influenciada por processos de linguagem, modos de vida, formas de negociação, que são postos na fronteira para o debate. Se as tradições são questionadas e as formas de sociabilidades são inventadas na fronteira, as hierarquias também são afetadas. As “hierarquias fracas” constituem a terceira característica da fronteira proposta por Santos. A quarta característica aponta para os efeitos da distanciada margem em relação à centralidade de poder. Essa distância acarreta “pluralidades de poderes e de ordens jurídicas” – a centralidade do poder chega enfraquecida às margens, viabilizando distintas formas de organização. A quinta destaca a “fluidez das relações sociais” gerada pela instabilidade da fronteira. A última característica – “promiscuidade de estranhos e íntimos, de herança e de invenção” – alerta para a possibilidade de proximidades e estranhamentos inesperados entre indivíduos, técnicas, memórias e linguagens.

Esses entrecruzamentos das fronteiras perturbam os limites entre “os de dentro” e “os de fora”, gerando confusão a respeito do que se deve levar, modificar ou deixar nesse processo de deslocamento. Um dos primeiros encontros/confrontos que a vida na fronteira mobiliza é entre as tradições, pois a margem questiona a função das tradições em face do novo contexto. Quem vive na margem não ignora os limites das fronteiras, mas faz deles um uso próprio. Decidir o que é favorável modificar e o que é necessário preservar configura um dilema para quem vive na fronteira. Esse dilema implica repensar a ideia de tradição como não só aquilo que já existiu, mas também como aquilo que permanece. E, se permanece, é porque continua a fazer sentido. E, se continua a fazer sentido, é porque ainda serve. E, se ainda serve, é porque se mantém em interação e está em transformações, em algum grau, consoantes com as interferências do espaço e do tempo em que a tradição se faz atuante (Abu-Lughod, 2012; Haraway, 2009; Rago, 2005; Vargas, 1992). Por isso, uma tradição não é resgatável, pois ela não está parada à espera de um resgate. Quando se inicia a tentativa de recuperá-la, a tradição já se alterou.³

³ Sobre o processo de transformações na tradição, Walter Benjamim (2006) traz como exemplo a Vênus de Milo. Enquanto os gregos da antiguidade faziam dessa estátua objeto de culto divino, os gregos da Idade Média olhavam para a mesma Vênus como uma imagem maléfica. Essa alteração semântica não significa que o sentido anterior tenha deixado de existir. As permanências e as transformações coexistem, como também argumenta Donna Haraway no seu “Manifesto Ciborgue” (2009).

Essa linha de pensamento acompanha a tese de Eric Hobsbawm (2002) de que as tradições são, em última análise, inventadas. Qual passado é preservado e qual é destruído? A quem interessa a preservação de um tipo de narrativa e não de outro? São algumas das perguntas que “os atravessados”, para usar uma expressão de Gloria Anzaldúa, acionam, pois a fronteira mobiliza alteração, mas também busca reiteração. Nessa negociação entre rupturas e continuidades, Eric Hobsbawm define “tradição inventada” como um conjunto de práticas elaboradas através de um processo histórico, que estabelece um passado apropriado. A ideia de ir além é concomitante com a ideia de preservar e constitui um processo de flexibilidade tática de sobrevivência, pois, na fronteira, “rigidez significa morte”, como enfatiza Anzaldúa (2005: 706). E mais: é preciso ter claro que a existência de uma alteridade etnicamente pura, culturalmente tradicional e intocada pelas rupturas da modernidade constitui, como ressalta Stuart Hall, “uma ‘fantasia colonial’ sobre a periferia, mantida pelo ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como ‘puros’ e de seus lugares exóticos apenas como ‘intocados’” (Hall, 2006: 80).

Para Stuart Hall, a fronteira constitui um campo privilegiado para pensar o conceito de identidade, já que a fronteira pode ser lugar de tudo, menos de estabilidade. E é justamente em situação de crise que a identidade importa, pois a identidade, assim como a fronteira, só existe em relação. Para José Manuel Mendes (2001), a construção, reconstrução e legitimação das identidades ocorrem a partir de processos de identificação situacionais e históricos que são acionados, estrategicamente, pelas contingências e pelas lutas da interação social. Nesse mesmo sentido, Antônio de Sousa Ribeiro também pensa a noção de identidade a partir da dimensão do espaço variado. Nas palavras de Ribeiro (2005a: 80): “o conceito de identidade apenas pode ser pensado, não a partir de um núcleo substancial, mas sim da posição ocupada numa rede relacional”. Silvia Rivera Cusicanqui (2002) também contraria a ideia de pureza e de estabilidade identitária e propõe uma “identidade *che`je*”, manchada, em que contradições não só se movimentam e se chocam, como também coexistem sem aspirar a uma amálgama.

Não se prender aos limites das fronteiras não significa ignorá-los. A diluição da fronteira ocultaria uma heterogeneidade em constante conflito e forjaria uma homogeneidade com todas as violências que o mito de união delibera, pois as características que acompanham a tentativa de homogeneidade tendem a ser determinadas pelo lado mais forte, ou seja, a diluição aparente encobre o fenômeno da sobreposição (Mendes, 2001; Ribeiro, 2005a). É nesse sentido que Silvia Rivera Cusicanqui propõe

que as diferenças precisam ser vividas com suas variações, e não ser encaradas como completares e diluídas num projeto falacioso de unificação.

É neste ponto de dupla recusa, em que se rejeitam a aliança e também o isolamento, que Anzaldúa (2005) aponta para uma tentativa de “explosão” da fronteira. “Explosão” não no sentido de eliminar a fronteira, mas no de multiplicar os lugares de enunciação para ampliar o campo de luta. Não basta compreender a engrenagem que estrutura e reestrutura as margens para posicionar-se em um dos lados, rivalizando com o outro lado, pois uma reação tem seus limites circunscritos por aquilo a que reage. Tampouco basta ser aglutinado e tolerado pelo lado mais forte. A fronteira carrega consigo a duplicidade de um dispositivo de poder, mas também aponta para uma “terceira margem”, como Guimarães Rosa nos faz imaginá-la no seu conto “a terceira margem do rio” (1985).⁴ A “terceira margem” não é um espaço de síntese, mas de transgressão e de criação.

Fazer ressaltar o potencial crítico que a metáfora da fronteira aciona significa questionar os seus limites, uma vez que as linhas estão definidas, mas não são fixas. Isso implica fragilizar seus esquemas de dominação, afetando pontualmente suas matrizes estruturantes, com o objetivo de destacar a dimensão política da fronteira que estrutura e reestrutura subjetividades e formas sociabilidades (Anzaldúa, 2000; Ribeiro, 2005b; Santos, 2010).

Se o debate em torno da noção de fronteira é um debate político sobre os processos de identidade e produção cultural, pensar as fronteiras entre arte e artesanato não é traçar linhas divisórias entre uma coisa e outra. Pensar o aspecto político da experiência estética não está concentrado no cariz da obra, mas na potencialidade relacional de uma prática influenciada pelo seu campo e pelos dispositivos por onde opera. É a partir dessa noção de fronteira como campo relacional de debate político que gostaria de propor uma reflexão entre arte e artesanato indígena por meio de três fronteiras: fronteira entre saber-fazer; fronteira do campo artístico sexuado; fronteira enunciativa da experiência estética.

1.1. Fronteira entre saber-fazer

O mito de origem Dessana-Kehíripõrã sobre os povos indígenas do Alto Rio Negro, noroeste do Estado do Amazonas, não faz uma distinção hierárquica entre gente e os outros animais. Segundo essa cosmogonia, os/as primeiros/as habitantes da região do Alto Rio Negro eram “gente-peixe”, tendo sido gestados dentro de uma “cobra-canoa”.

⁴ Mía Couto (2013), com forte influência de Guimarães Rosa, também fala numa terceira margem no seu conto “Nas águas do tempo”.

Conforme a “cobra-canoa” percorria o Rio Amazonas, em complexos processos de transformação, ela paria “gente-peixe” em pontos diferentes do rio, dando origem às diversas etnias (Kumu e Kenhíri, 1980). Assim como essa cosmogonia não faz a distinção hierárquica entre gente e animal, ela também não hierarquiza ser vivo e ser não vivo. É uma visão de mundo crente em que tudo está em interação e pode produzir vida, de modo que a canoa é parte da cobra, e não apenas um produto. Esse mito também inverte a ordem de feitura, uma vez que é a “cobra-canoa” que dá origem à “gente-peixe”, e não o contrário. Trata-se de uma visão de mundo que não sofre das divisões estruturais de classificação biológica, que distinguem cariótipos em espécies hierarquizadas. Trata-se, antes, de uma noção de coletividade ampliada e em constante interação. Essa relação ameríndia com a vida impossibilita um conflito entre saber-fazer, pois não há a necessidade de fragmentar o mundo para vivê-lo. Darcy Ribeiro assinala a indiferenciação entre artesão/ã e artista para os ameríndios:

O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão somente um homem igual aos outros, obrigado, como todos, às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho de papéis sociais prescritos de membro da comunidade. (Ribeiro, 1985: 30)

Em oposição a isso, a sociedade moderna separou a prática da teoria; o corpo, da mente; o artesanato, da arte; a técnica, da expressão; o produto, do uso. Isso produz uma equação perversa – dilacera o mundo para multiplicá-lo em lucros, que são potencializados pela hierarquização das partes. Nada disso é novo nem tem a pretensão de sê-lo, uma vez que a própria noção de “novo” se converteu num esforço ocidental interno que carrega consigo o sufixo “pós” para sustentar a recursividade de uma modernidade esgotada.

Nessa luta moderna por hierarquia, o colonialismo é o infligidor de uma noção de tempo acelerado, de larga escala, de uma economia global, de natureza como recurso, de uma estética padronizada e de todo um modo de viver dilacerado. Essas múltiplas facetas da racionalidade ocidental influenciaram a história semântica da palavra “arte”, que apresenta significados e usos distintos no decorrer de seu percurso, refletindo um conflito acentuado entre saber e fazer no pensamento eurocêntrico. Embora uma discussão das complexas variações semânticas e particularidades do conceito de “arte” no decorrer da

história ocidental esteja fora do alcance deste trabalho, vale mencionar um brevíssimo percurso desse conceito no que diz respeito a um saber distinto de um fazer.

A hierarquização entre saber e fazer, ou seja, entre mente e corpo, tão recusada pelos estudos feministas, tem heranças na Grécia Antiga, quando Aristóteles disse que o artesão ignora a razão do que faz, anunciando: “consideramos que em toda a profissão os arquitetos são mais estimáveis e sabem mais e são mais sábios que os artesãos, pois conhecem as razões das coisas que são feitas” (Aristóteles *apud* Sennett, 2009: 33). Esse aforismo ressoou no decorrer da História Ocidental, forjando sistemas organizativos de modo de vida codificados e restritos a um padrão estético baseado, entre outras atribuições, em princípios de simetria e de proporção, cuja ênfase recai em critérios de autenticidade, durabilidade e continuidade, justificados por uma noção de cabeça distanciada da mão.

Entretanto, na Antiguidade grega e romana anterior ao período clássico, não era clara a separação entre arte e artesanato. A etimologia do conceito “arte” remete à ideia de um fazer manual e está ligada aos termos em grego “*technē*” e “*poiésis*” e ao termo em latim “*ars*”. O termo “*technē*” refere-se à produção material dos objetos. A palavra “*poiésis*” também se refere a produção, no sentido de colocar em presença. Já o termo em latim “*ars*” deriva da significação “ordem cósmica”, que vem do sânscrito “*rta*”; afasta-se do fazer manual e aproxima-se da prática da oratória. Nota-se que, em sua origem, a palavra “arte” não se refere à ação do autor ou da autora mas à sua produção. Por sua vez, o termo “artesão”, em grego da época de Homero, era “*demioergos*”, em que “*demios*” significa “público” e “*ergon*” se refere a “produtivo”. Aristóteles, na sua implicância com os artesãos, rejeitou a palavra “*demioergos*” para denominar artesão e substituiu-a por “*cheirotechon*”, que significa trabalhador manual (Sennett, 2009).

Na Idade Média, as artes foram organizadas de maneira hierárquica entre as sete artes liberais e os ofícios. Das artes liberais, faziam parte a gramática, a retórica, a dialética, a música, a aritmética, a geometria e a astronomia. A mecânica correspondia aos ofícios. Esse processo pedagógico de fragmentação da vida cotidiana foi utilizado pelos jesuítas no projeto de colonização, sendo que a mecânica foi a parte que julgaram adequada para ser ensinada aos habitantes das colônias (Queiroz, 2013).

A prática do artesanato, realizada em casa, era uma das principais formas de organização produtiva desse período. Com o desenvolvimento das cidades, o artesanato passou a ser produzido em oficinas, que tinham uma forma de organização interna hierarquizada entre mestre, oficiais e aprendizes. Quando a prática do artesanato começou

a profissionalizar-se, as mulheres foram excluídas dos ofícios medievais, como refere uma legislação das guildas: “De acordo com o regulamento, nenhuma pessoa do sexo feminino pode exercer um ofício, mesmo que o compreenda tão bem como alguém do sexo masculino” (Beier *apud* Opitz, 1990: 406). Com isso, as artesãs independentes também sofreram repressão e boicote. Entretanto, continuaram fazendo o artesanato de maneira informal em suas casas e comercializavam-no entre si por meio de uma organização própria.

Apenas na Idade Moderna é que a fragmentação da arte ganha um nome. Gottlieb Baumgarten (*apud* Tolle, 2007), com a publicação, em 1735, do livro *Meditações filosóficas sobre as questões da obra poética*, traça o nascimento do conceito de “estética” com o propósito de estabelecer um modo ideal de relacionar-se com o mundo, ancorado na supremacia da razão, própria do Iluminismo. Esse conceito já nasceu cindido entre a “bela arte” e a “arte menor”, colocando a um só tempo o artesanato e as mulheres no lado menor da arte.

Com a Revolução Industrial, as oficinas de artesanato foram perdendo espaço para as incansáveis máquinas, e muitos artesãos e artesãs foram convertidos em operários e em operárias. Nesse mesmo momento, o desenvolvimento da ciência clássica tentou estabelecer como natural uma ordem de distinção laboral entre sexos que justificasse o salário inferior destinado à mulher (Sennett, 2009).

Isso não apenas serviu para tentar enquadrar as mulheres num regime de incapacidades físicas e cognitivas, socialmente construído, como também foi útil para criar um “trabalho de mulher” e, por isso, menos remunerado. O artesanato é um exemplo de atividade que passou a ser estigmatizado dessa forma. Embora a Revolução Industrial não tenha ocorrido da mesma maneira nem ao mesmo tempo em todo o mundo, ela relacionou a noção de tempo com aceleração e crescimento, contrária à lógica do artesanato. Como isso, o artesanato passou a ser associado a uma sociedade pré-industrial que faz usos vernaculares da tecnologia. Limitado a uma ideia de tecnologia “originária” e a uma cristalização de suas técnicas, o artesanato foi posto como antípoda de uma produção artística de elite, como os usos canônicos do *design*, que servem para desenhar e justificar o estilo de vida burguês. Essa ideia essencializadora de artesanato, como prática discursiva atávica, exerce importante função nos pilares do capitalismo, servindo como contraponto de inadequação em face do modelo industrial (Queiroz, 2013).

A ideia de “arte pela arte”, criada pela monarquia francesa do século XIX, tentou convencer de que a arte não possui intencionalidades, pois seria consequência de uma

expressão genuína dos espíritos elevados, e que somente os doutos saberiam apreciá-la – herança de Kant, que questionava a capacidade dos índios e dos negros de apreciarem a beleza e o sublime, já que não se supunha que eles pudessem expressá-las, uma vez que seus espíritos ainda estavam na mesa para discussão. Sobre a não intencionalidade de uma prática, afirma Adorno: “o que é desprovido de interesse, deve juntar-se à sombra do interesse mais feroz” (*apud* Silva, 1997: 4). Assumir a arte como uma linguagem, como uma prática mediada por muitas intenções, é fundamental para que ela seja questionada como mais um campo produtor de narrativas e de exclusões.

Após a criação do conceito de “estética”, nasce a disciplina da História da Arte, constituída primeiramente como uma história dos artistas – feita por homens, para homens e narrando a biografia de homens brancos (Marini, 1995).⁵ Os precursores da História da Arte procuraram balizar uma definição universal de arte e mecanismos de pensamento que tendem a determinar essências estéticas e estilos que recuperam os critérios helênicos de arte ou reivindicam uma vanguarda, os quais, em sua maioria, se distanciam da paródia e se aproximam da ficção, como o surrealismo.

Ao mesmo tempo em que nasce a disciplina História da Arte, nasce a Crítica de Arte, que funciona como uma resposta europeia ao conflito da escolha, produzindo um juízo estético que gera o aparecimento de um sistema disciplinar da arte, como o museu, a curadoria e as galerias. Esse dispositivo de controle estético funciona não apenas como concretização das condições de acesso à obra de arte, como também legitima o que está dentro e fora do campo artístico. É nesse momento que a separação entre arte e artesanato se acentua e se institucionaliza. Aliás, é aí que surge uma dominação mais refinada, pois as sutilezas da hierarquização cultural possibilitam negar a dignidade do outro mediante a desvalorização das estruturas de todo um modo de vida, como práticas, saberes e cosmologias.

No museu e nos espaços de cultura de galeria, a relação entre arte, sexo, etnia e classe social reproduz, em grande parte, a dimensão perversa do olhar colonizador. O

⁵ Dois pensadores disputam o título de precursor da história da arte ocidental. Um é Giorgio Vasari, que se ocupou de realizar uma história da arte mediante uma biografia dos artistas considerados por ele relevantes, onde somente homens estão incluídos, a começar pelo próprio Vasari. O outro é Johan Joachim Winkelmann, que estipulou estilos artísticos baseados no ideal de beleza grego. Winkelmann também excluiu as mulheres de seu campo de investigação (Marini, 1995). Indo além desse conflito de pioneirismo, a vanguarda da história da arte revela o pouco espaço dedicado às mulheres artistas. As lutas feministas travadas em favor do reconhecimento e da capacidade de ação de mulheres no campo artístico são imprescindíveis para a construção de uma historiografia das mulheres como produtoras de arte, principalmente das mulheres e das práticas artísticas marcadas por processos interseccionais de subalternização, para aprendermos a narrar de outra maneira as nossas histórias.

poder do olhar, o poder do recorte e o desapontamento de quem é olhado têm exemplos inesgotáveis nesses espaços de legitimação e de repetição da arte canônica (Cruz: 2010). Os museus canônicos estão repletos de “musas”, mas com poucas mulheres artistas, e o artesanato indígena costuma ser exibido na condição de exótico ao lado de utensílios já extintos. Em oposição à objetificação do corpo da mulher pelo sistema da arte, o movimento boliviano *Mujeres Creando* argumenta: “*si el arte de tu imagen abusa, mujer, declare anti-musa*” (Rago, 2013: 87).

A construção e a propagação do exotismo promovem a empresa do turismo, que celebra a destruição da possibilidade de uso.⁶ Agamben considera que a impossibilidade do uso atinge seu auge no museu, pois a lógica da musealização restringe o uso da própria vida. Nas palavras do autor: “tudo hoje pode tornar-se museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (Agamben, 2012: 73).

Essa relação de espetacularização dos objetos reduz a sua possibilidade de uso, de brincar com o que existe, uma vez que os objetos são produzidos para serem consumidos. O consumo só é possível mediante a destruição (*abusus*) da coisa; o que está em questão não é a coisa em si, mas a sua propriedade (*dominum*) e o que isso representa (Agamben, 2012). O próprio ato de consumir não existe em sua completude, visto que ele é sempre expectativa ou memória. Expectativa de um desejo inapreensível e memória desse mesmo desejo, que não se concretiza por meio do consumo, pois a relação do desejo no consumo não é com o objeto, mas com ele mesmo (Žižek, 2009). Na lógica da aceleração do consumo, nada precisa durar. O consumo adianta a necessidade, e os remédios antecipam as doenças. Parafraseando o filósofo pré-socrático Heraclito de Éfeso para os nossos tempos: ninguém compra o mesmo *smartphone* pela segunda vez, pois, quando se tenta comprá-lo, o desejo já não é o mesmo, assim como o *smartphone* será outro. Para Sennett

⁶ Karl Marx, em *O Capital*, debate o modo de produção capitalista a partir de análises do valor da mercadoria, distinguida em valor de uso e valor de troca. No valor de uso, o objeto tem a propriedade de satisfazer a necessidade humana. O valor de troca mede uma força de trabalho, e o objeto é destinado para a troca. Walter Benjamin (2006), por sua vez, desenvolveu os conceitos de “valor de culto” e “valor de exposição” para caracterizar a transformação que uma obra de arte sofre no processo de sua reprodutibilidade técnica. O valor de culto é identificado por Benjamin como uma das primeiras formas de se relacionar com objetos, a partir da sua aura, ou seja, “o aparecimento único de algo distante, mesmo que esteja perto”, determinando a ancestralidade da arte, pois o culto diz respeito a práticas mágicas, rituais e culturais que foram sendo secularizadas. Com a possibilidade de reprodução técnica e com o surgimento da reprodução em série da obra de arte, o valor de culto cede lugar ao valor de exposição, que elimina o caráter aurático da obra de arte. Para Agamben (2012), a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte não está restrita ao valor de exposição, mas encontra um novo valor de uso: a política.

(2009: 127), essa relação de consumo descompromissada com o objeto, devido à facilidade de descartá-lo, dessensibiliza-nos das materialidades que tocamos.

Agamben (2013) argumenta que não há uma titularidade transcendente de uma capacidade artística e que somente o uso, e não o consumo ou a troca, possibilita uma experiência estética e uma “forma-de-vida”.⁷ A arte seria apenas um modo de manter-se em relação constante com uma prática e de, por meio desta prática, experimentar uma vida enquanto forma.

No que se refere à experiência estética ameríndia, Els Lagrou (2009), em seu livro *Arte indígena no Brasil*, afirma que é inexistente a distinção ocidental entre artefato e arte na cosmologia indígena do Brasil por quatro motivos distintos, mas complementares. O primeiro é o fato de não haver separação entre objetos produzidos para serem usados e objetos produzidos para serem contemplados: “funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo” (*ibidem*: 105). O segundo motivo pauta-se na inexistência da figura do/a artista como criador/a, pois o/a artesão/a indígena atua como um/a intermediário/a da natureza e dos espíritos que nela vivem. O terceiro motivo é consequência do segundo, ou seja, como o/a artesão/a é intermediário/a do processo de criação, não há uma autoria individualizada, a autoria é antes coletiva. O quarto motivo diz respeito ao processo de produção artística, que não está restrita a um grupo de especialistas, tendo em vista que a aprendizagem da produção do artefato é acessível a todos os membros da comunidade.

A ausência da necessidade de distinção entre saber e fazer inviabiliza a diferença entre arte e artesanato indígena. Els Lagrou, com influências de Alfred Gell e de Pierre Clastres, aponta para a necessidade de mudança de paradigma em relação à ideia canônica de arte, para se perceber a experiência estética ameríndia:

Se olharmos para a arte como um processo de construção de mundos – e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer

⁷ O conceito “forma-de-vida” é proposto por Agamben (2010) como antônimo do conceito “vida nua”. Ambos os conceitos são desenvolvidos a partir de outros desdobramentos da noção foucaultiana de biopolítica. Agamben sustenta que a biopolítica dos nossos tempos não se preocupa em fazer morrer e deixar viver, como na soberania feudal, nem em fazer viver e deixar morrer, como na sociedade moderna, mas em fazer sobreviver. Assim, a função da biopolítica atual é a produção de “vida nua”, da sobrevivência, da vida abandonada, da vida fragmentada para ser de domínio de todos menos de si mesmo. O conceito de “vida nua” oferece a dimensão extrema de uma vida internamente fragmentada e capturada para ser reduzida ao seu mínimo biológico. Esse conceito de “vida nua” não é central neste trabalho, embora sirva como contraponto a ser acessado. Dedico mais o meu olhar à sua face oposta e, ao mesmo tempo, simétrica, que é a “forma-de-vida”, ou seja, os modos de subverter a produção de “vida nua”.

associada ao extraordinário, que, para manter sua aura de sacralidade, precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é alterada. Ao inverter figura e fundo, revela-se outra figura, outro fundo. (Lagrou, 2009: 104)

1.2. Fronteira do campo artístico sexuado

A arte mais difícil é a arte de viver.
Carolina Maria de Jesus (1963)

Como foi dito na seção anterior, não há uma característica intrínseca à obra que a determine como uma obra de arte. Não existe uma ontologia da arte. Giorgio Agamben, com forte influência de Nietzsche, assinala que “arte é o nome que se dá à vontade de potência” (2012: 140). A arte não se define por uma técnica, muito menos pela personificação de um *gênio* movido por causas inexplicáveis, mas pelas disputas de poder para garantir o pertencimento a um campo restrito (Bourdieu, 2010). Como todo campo de dominação, a arte hegemônica define criteriosamente suas fronteiras para afirmar sua posição.

Diante disso, para os propósitos deste trabalho, cabe refletir sobre as seguintes questões: como o artesanato foi subalternizado e, ao mesmo tempo, associado à esfera privada e feminina? Por que o artesanato, ao ser considerado uma prática pré-industrial, tende a ser reduzido às ideias de autenticidade e de pureza? Quais são os efeitos atuais dessa cristalização do conceito de artesanato? Pensar sobre essas questões é a proposta desta seção.

Bourdieu (2011), o que está em jogo no mundo da arte canônica é a luta pelos seus limites de distinção, não tanto no sentido de superá-los, mas no de reafirmá-los. Muita tinta já foi derramada por meio de eloquentes e variadas respostas à retórica pergunta “o que é arte”? Entretanto, essas respostas já nasceram falidas, dado o caráter de universalidade dessa pergunta, que serve, antes, para desviar a atenção de suas condicionantes contextuais. Essas condicionantes convocam outra pergunta para o debate: “quando e onde se torna arte”? As dimensões temporal e espacial, juntamente com a alteração do verbo, ativadas por esta última questão, colocam em destaque as complexas forças, não restritas à obra, que movimentam as fronteiras do campo artístico.

Bourdieu (*ibidem*) define “campo artístico” como disputas entre os agentes da arte (críticos, artistas, historiadores, comerciantes, colecionadores, etc.) pelo poder de legitimar o valor da obra de arte e de atribuir qualidades ao/à candidato/a a artista. A pretensão do campo artístico é criar e validar inferências com aspiração à universalidade

pela negação das variantes dos demais pontos de vistas. O campo artístico faz-se a partir da elaboração de uma linguagem artística, com esquemas de classificação (gêneros, estilos, períodos, movimentos, etc.) e com discursos e rituais de celebração (críticas, nomeações, prêmios, monumentos, biografias, etc.), instituídos em espaços consagrados e consagrantes (museus, galerias, academias, salões, etc.) para formar o valor da arte e o valor do/a artista, juntamente com a criação de juízos de valores (belo, feio, requintado, grosseiro, leve, pesado, etc.) com pretensões universalizantes. Nesse processo de legitimação de uma obra em arte, o/a autor/a é apenas um dos agentes que participam da produção de valor estético, que constitui a imposição de uma visão de mundo. Sobre esse processo de construção de juízo de valor, Bourdieu afirma que não é possível atribuir-lhe um caráter universalizante, pois pessoas expostas a contextos distintos não formam a mesma percepção dos sentidos. Pessoas que, por exemplo, não ouvem os mesmos pássaros, não sentem o mesmo cheiro das árvores derrubadas, não pescam os mesmos peixes, não desenham o mesmo engarrafamento, não veem o mesmo relevo nem são vistas pelas mesmas estrelas não elaboram o mesmo processo de percepção. Ainda que os repertórios fossem similares, as relações com tais repertórios não seriam as mesmas, portanto, não podem formar o mesmo juízo de valor. Desse modo, a noção de “bom gosto” pode ser tudo, menos exclusivamente pessoal.

Esse processo de produção de poder cultural consolida-se a partir da interiorização de significados e representações administrados por instituições que transferem e renovam o capital cultural (Bourdieu, 2010). Essa interiorização de capital cultural gera o *habitus*, para usar um conceito de Bourdieu, ou seja, esquemas de percepção, compreensão e ação que podem ser estruturados (por condições sociais, como a classe, o sexo, a etnia, etc.) e estruturantes (ativam práticas de percepção e de apreciação). Para Bourdieu, o *habitus* constitui o “estilo de vida”, que, condicionado, mas não somente, pelos diferentes aparatos sociais, atravessa os indivíduos e cria gostos. A partir do poder de legitimar, os agentes da arte disputam o acúmulo e a articulação de capitais sociais, econômicos e simbólicos. Esse sistema produz e reproduz incessantemente formas de dominação que traduzem as lógicas das práticas em condições desiguais. Entretanto, não basta perceber a engenharia do campo, é preciso especificar cada processo de luta que o situa.

Para os objetivos deste trabalho, marcado pela luta de artesãs indígenas, interessa pensar a noção de campo artístico na sua dimensão sexuada, ou seja, enfatizar as assimetrias de poder sexual no processo de produção de um campo artístico. Para isso, trago estudiosas feministas da América Latina, como Silvia Rivera Cusicanqui,

Margareth Rago, Maria Lugones, Cláudia Lima da Costa e Raquel Guitiérrez Aguillar, entre outras, que não apenas problematizam como a mulher é retratada na arte e o seu espaço como autora, mas também questionam a própria visão dominante de arte, ou seja, quem e o que estão fora desse conceito. Por isso, não basta trazer à memória as artistas esquecidas, mas elaborar uma historiografia que crie espaços para as artistas que não caíram no esquecimento porque nem ao menos existiram para as dimensões estreitas desse campo. Não há distinção entre reivindicações estéticas, reivindicações políticas, reivindicações identitárias e reivindicações econômicas (Vargas, 1992; Lugones, 2008). Quando as artesãs indígenas contrariam as lógicas de produção em larga escala a partir da confecção do artesanato, que trabalha em outra temporalidade, elas também estão afirmando seus modos de vida.

Claudia Lima da Costa chama-nos a atenção para a forma como as “mulheres do Sul” costumam ser vistas: “quando mencionadas no contexto do Norte global, tanto feministas quanto teorias feministas têm sido historicamente apropriadas/traduzidas apenas como significantes de resistências e não como produtoras de conhecimento outro” (Costa, 2013: 657). Mais do que investigar o que muda na arte, interessa perceber as inflexibilidades do olhar sustentado por uma história dominante que privilegia sua própria matriz de saberes e práticas. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) argumenta que é preciso sair do monólogo criativo, pois a arte possibilita muito mais do que um narcisismo estético – possibilita colocar em movimento o repertório de quem a acessa.

O campo da arte também comporta assimetrias de poder sexual. A “estética” foi um dos pilares da expansão da classe social burguesa, que inventou o prestígio da arte juntamente com o mercado da arte, potencializada pelas transformações decorrentes da Revolução Industrial. Não por acaso, nesse mesmo período, o artesanato foi considerado atividade economicamente irrelevante e associado ao trabalho feminino e à esfera privada.

A construção histórica do artesanato enquanto atividade feminina ancora-se em um projeto de assimetria de poder sexual que reforça hierarquias e cria essencializações acerca da prática do artesanato. O projeto de essencialização do artesanato atribui à mulher a “delicadeza” do fazer minucioso. Outra forma de desqualificação do artesanato busca caracterizá-lo como um “complemento ao orçamento”, reforçando uma hierarquia em relação ao trabalho dito convencional. Limitar o artesanato a uma atividade de ócio e *hobby* relacionada à esfera privada e feminina tem servido para não legitimar o artesanato como forma de produção e criação em relação à arte, como faz ressaltar Angélica Lima

Cruz (2009). A divisão do trabalho privilegia a fragmentação (do tempo, do espaço, da matéria, do corpo, do saber, do fazer), e não o conjunto, criando espaços privilegiados de dominação.

As noções de lugar, tempo e escala da prática artesanal enfrentam a lógica capitalista. Diferentemente da lógica utilitarista, que maximiza os fins, a transmissão do saber-fazer correspondente à prática do artesanato não ocorre de modo simplificado, fracionado ou rápido. A habilidade artesanal acontece corporalmente por intermédio de uma aprendizagem coletiva que faz uso próprio de uma tradição constantemente trabalhada, em que permanências ocorrem com transformações, reivindicando não só um lugar, como também uma escala, um tempo próprio na produção de um artesanato indígena contemporâneo. O artesanato indígena não é produzido para servir de objeto de especulações racionalistas, como se houvesse um sentido oculto a ser desvendado, mas é feito para a interação, que convoca outros enunciadores no seu processo produtivo. É dessa relação enunciativa na experiência estética que trata a próxima seção.

1.3. Fronteira enunciativa da experiência estética

Em 1955, Aimé Césaire alertava que o projeto civilizador colonial é “hábil em anunciar mal os problemas para melhor legitimar as soluções que se aplicam” (1978: 14). Anos mais tarde, Frantz Fanon (1979) também alertou sobre as armadilhas de enunciados criados conforme estreitos interesses políticos e econômicos que servem, antes, para desviar, dispersar e cansar lutas – essa astúcia enunciativa tão atual e relacionada diretamente com o poder de definir, que confere uma das primeiras formas de poder, por meio de sistemas discursivos legitimadores de ausências. Dito de outro modo, o que está em questão não são as ausências, mas a produção de ausências.

Para Raquel Gutiérrez Aguillar (2012), como para Boaventura de Sousa Santos (2010), a “ausência” não trata de algo que não existe, nem de algo que está à espera de ser descoberto, mas de algo que foi produzido como inexistente. Assim como o capitalismo produz a pobreza, a biopolítica produz a sobrevivência, o centro produz a margem, ou seja, a dominação revela sempre a opressão, de modo que não há exclusão na “sociedade de controle”, como bem mostrou Foucault em seus vários estudos genealógicos, mas há a produção de excluídos/as e de silenciamentos de experiências. Entretanto, não se trata de “tirar o véu” de todas as ausências, mas de assumir ausências e incompletudes na produção de conhecimento.

Para Gayatri Spivak (2010), o silêncio é a condição da subalternidade e a fala é a forma de subvertê-la. Entendo “fala” como uma dimensão ampliada de discurso que vai para além da verbalização, como apontam Bahri (2013) e Foucault (1999). Desse modo, o discurso pode acontecer de várias maneiras: por meio do riso, do artesanato, das danças, das recusas e até mesmo do silêncio. Assim, a não fala é quase inexistente. Portanto, a pergunta a ser feita não é “pode o subalterno falar?”, proposta por Spivak, mas “pode o subalternizador escutar?”. Percebo que a pergunta posta por Spivak atua como uma provocação aos dispositivos dominantes de controle social e político, em que a voz subalternizada não conta. Entretanto, essa mesma pergunta passa de provocação a ofensa quando feita nos lugares de enunciação dessas inúmeras falas, roucas de tanto serem ignoradas. Além disso, não é possível desfazer o suposto silêncio que concretiza a subalternização se antes não for desfeito “o subalterno” enquanto sujeito definido verticalmente e de cima, ao passo que o sujeito é construído durante o discurso e não fora dele. Ou seja, ao invés de questionar “o subalterno” sobre suas capacidades de falar ou não, importa questionar os processos de subalternização para tornar claro “o subalternizador” e perceber como é construído “o subalternizado” como uma das extremidades do processo de opressão. A alteração de “subalterno” para “subalternizado” não é apenas morfológica, mas, sobretudo, política, pois chama “o subalternizador” para o debate. A alteração de “pode o subalterno falar?” para “pode o subalternizador escutar?” não é um jogo de palavras, mas uma inversão discursiva dotada de sentido de luta, pois não questiona a voz oprimida, mas a arrogância opressora. Como foi dito no início desta seção, a produção de silenciamentos está contida nos regimes discursivos e precede o “silêncio”.

É possível marcar esta discussão e ampliá-la com um exemplo. Após a marcha do silêncio promovida pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), que ocorreu em várias cidades do México no dia 21 de dezembro de 2012, o subcomandante Marcos declarou: “*¿Escucharon? Es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el del nuestro resurgiendo*”. Esta provocação, além de comunicar por meio do silêncio, incita outra questão: a quem escutam?

Questionar o que está excluído do suposto universalismo é uma luta constante dos estudos feministas, especialmente dos estudos feministas negros e latino-americanos, que vêm ao longo de sua história combatendo as violências produzidas pela ideia de totalidade. Uma das formas de criar fissuras na tentativa de totalização é interrompê-la.

A noção de interrupção contrasta com a ideia romântica de inspiração, que se quer absoluta, completa, inquestionável, forjando a ficção do criador incriado. Na interrupção, assinala Maria Irene Ramalho (2007), o político da esfera doméstica está sempre presente e interfere diretamente no objeto a ser produzido, que, por sua vez, também interfere no/a produtor/a. A música “Morena de Angola”, de Chico Buarque (1980), caracteriza essa articulação entre agente e coisa como uma interrupção recíproca: “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela. Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?”. É nessa implicação mútua que as materialidades das coisas e de seus agentes acionam uma simultaneidade interruptiva promovida pela zona de contato.

A noção de interrupção que Maria Irene Ramalho oferece parece-me particularmente preciosa para pensar como a confecção do artesanato interrompe e é interrompida pelo modo como as artesãs agem, produzem-se, relacionam-se e afirmam sua existência no mundo. Assim, a ética artesã compõe-se pela relação interruptiva mútua entre as mãos e as coisas. Esse movimento caracteriza a *poiesis*, ou seja, “a vida-humana-enquanto-coisa-construída depende de interrupção, silenciamentos, des-construção (*désouvrement*) e espera (*attente*) para a realização da obra” (Ramalho, 2007: 250). Essa visão não se coaduna com a ficção do absoluto da arte que se quer intocável e completa. Continua Maria Irene Ramalho: “a interrupção é, pois, tão-só, o sinal da fronteira, margem, limiar ou limite que apenas deseja a sua própria violação – ou por ela espera” (*ibidem*: 250-251). É a partir desse sentido que a interrupção não só é incontornável, como é desejada, como bem mostrou Aimé Césaire (1978: 15): “uma civilização fechada em si mesma se estiola e o oxigênio é o intercâmbio”. Repare-se que a condição de interrupção constitui, antes, um posicionamento ético que admite a possibilidade de interferência mútua. Se a interferência for negada por um lado e imposta ao outro lado, caracteriza-se uma relação colonial.

A relação colonial, hábil em criar antípodas verticais e em recusar a interrupção do seu oposto, como se fosse possível à chuva negar o rio, desdobra-se em uma matriz de opostos colonial resultante do afastamento entre “humanidade” e “natureza”. Questionar essa relação colonial também é fazer as seguintes perguntas: será que há uma forma de olhar para a natureza que não esteja bipartida pelo conhecimento moderno/colonial? Pode a natureza ser escutada?

Assim como o/a subalternizado/a não é mudo/a e interfere no mundo, quer queira, quer não, a natureza também possui a sua maneira de dizer e, obviamente, também marca a sua interferência no mundo. Incluir a dimensão e os dizeres da natureza é assumir uma

interferência mútua fundamental para questionar os binarismos constitutivos que separam o humano do não humano. Questionar o dualismo absoluto da modernidade não significa buscar a sua síntese a partir de um projeto de união, ignorando as diferenças entre os seres, mas apontar para um processo de interrupção mútua.

O colapso da racionalidade iluminista mostra que o importante a perceber não são as luzes, mas a escuridão por ela gerada (Costa, 2014; Foucault, 1999). Já não interessa fazer parte de um conceito de humanidade que foi tão perverso ao ponto de construir o outro como não-humano e que constrói o não-humano como recurso. O projeto colonial empenhado numa empreitada civilizadora em nome das luzes, da razão e do progresso reduz a natureza ao silêncio e à mera fonte de recursos naturais, escamoteando os seus direitos. A crise ambiental, que não reconhece fronteiras e opera com uma noção de tempo desconhecida, vem mostrando que a aridez do projeto moderno/colonial o tem tornado incapaz de encontrar uma saída a partir de si mesmo para os problemas que criou, ao passo que a diversidade de saberes e práticas já não pode mais ser ignorada (Santos, 2005). Na próxima seção, discuto a emergência do trabalho da tradução como forma de inibir um monolitismo discursivo.

2. Tradução

A seção anterior discutiu três fronteiras que atravessam a prática do artesanato indígena: fronteira entre saber-fazer, fronteira do campo artístico sexuado e fronteira enunciativa da experiência estética. A partir dessas três fronteiras, tentei debater sobre os processos históricos de subalternização que marcam a prática das artesãs indígenas. Esse debate passou pelo questionamento dos estreitos limites que definem os/as enunciadores/as no processo de criação estética dominante, apontando para as complexidades de um campo artístico que comporta assimetrias de poder sexual, étnico e de classe, destacando-se que o aspecto político da arte não se concentra no cariz da obra, mas nas relações e interferências que a experiência estética possibilita. Conclui-se ressaltando que a prática do artesanato indígena, como uma prática inscrita nas relações sociais, articula distintas formas de saber-fazer a partir de processos de interrupção de modos de vidas (“vidas” no sentido mais amplo do termo, em que a natureza não está excluída). Esta seção volta-se agora para o trabalho da tradução como uma forma de tentar compreender as interlocuções da prática do artesanato indígena, com destaque para a possibilidade de diálogo com a natureza.

Stuart Hall (2006: 89), citando Salman Rushdie, lembra-nos de que o termo “tradução” vem do latim e significa “transferir; transportar entre fronteiras”. Esse processo de fazer práticas e saberes cruzarem fronteiras não ocorre de maneira pura nem completa. A problemática da tradução como um exercício fronteiriço de constante deslocamento não é um simples transporte de significados. Por acontecer na fronteira (linguística, corporal, territorial, etc.), a tradução é marcada por disputas de intencionalidades que revelam a duplicidade do dispositivo de poder. O uso que faço do termo “tradução” é o mesmo da acepção oferecida pela autora indiana Tejaswini Niranjana (1992), ou seja, a prática da tradução constitui um processo pelo qual as formas de opressão colonizadora se consolidam, mas também é um meio de operar resistência aos seus opressores. Para Niranjana, uma luta descolonizadora passa pelo trabalho da tradução, que se faz a partir de interpretações e representações próprias, ao mesmo tempo em que denuncia as formas estereotipadas como a subalternização foi criada e descrita, subvertendo, assim, uma estrutura básica de dominação.

É nesse sentido que o conceito de tradução é usado pelos estudos feministas, isto é, serve para questionar a produção de uma teoria geral, que silencia experiências por meio de questões e respostas universais. Cláudia de Lima Costa (2013: 657) compreende o feminismo como “uma prática política e teórica invariavelmente tradutória, engajada em um constante ir e vir”.

A partir de uma questão central – “para que traduzir?” –, Santos (2005) desenvolve uma série de outras perguntas: “o que traduzir?”, “entre o que traduzir?”, “quando traduzir?”, “quem traduz?” e “como traduzir?”. As respostas, elaboradas uma a uma, giram em torno de uma definição para o termo “tradução” como um trabalho argumentativo que exige uma inteligência cosmopolita. A tradução é vista por Santos como uma alternativa contra aquilo que o autor chama de “razão indolente”, ou seja, contra os problemas modernos cujas soluções não são modernas; por isso, tais soluções só podem ser elaboradas a partir de um trabalho de tradução entre diferentes visões de mundo. Santos (*ibidem*) conclui definindo o objetivo da tradução é criar “constelações de saberes” em busca de alternativas face a globalização neoliberal.

Se o trabalho de “tradução” pode ser entendido como visões de mundo afetadas por relações de poder (Alvarez, 2009; Costa, 2012; Ribeiro, 2005b; Santos, 2005), a “tradução intercultural” constitui uma possibilidade de diálogo dessas distintas visões de mundo com diferentes saberes e práticas, como considera Santos (2005), de modo a compor uma ecologia de saberes. Para Santos (*ibidem*), a tradução intercultural possibilita processos

de inteligibilidade recíproca entre as diversas experiências reveladas pela sociologia das ausências e assumidas como uma sociologia das emergências. Entretanto, o que é selecionado para entrar em contato nem sempre é o mais relevante ou o mais necessário. Além disso, a eleição dos enunciadores do trabalho de tradução determina quais serão as inteligibilidades possíveis, pois estão pautadas nos interesses de quem as sustenta. Se o que for traduzível passar por uma noção de cultura derivada de uma inteligibilidade puramente social, então, ela não serve para compreender a prática do artesanato ameríndio, que necessita de uma noção de cultura mais ampla.

A noção de cultura material pode ser mais útil para pensar essa prática, pois, como sustenta Daniel Miller (2009), muito do que somos é devido a uma materialidade que nos movimenta e habitua. Em oposição a correntes que teorizam a noção de humanidade como um derivado puro do social, Miller, com influência de Bruno Latour, busca entender como as materialidades também atuam em relação às pessoas. Para isso, Miller propõe pensar além daquilo que o autor chama de “tirania do sujeito”, indo além do dualismo entre sujeito e objeto, isto é, considera a própria materialidade como forma de construir sociabilidade e não apenas como um produto da relação social ou um acessório para buscar a imaterialidade.

Se as materialidades da natureza, como potencial enunciativa, são desconsideradas do processo de tradução, muitas possibilidades relacionais, epistêmicas e estéticas são negadas. Como fazer uso do conceito de tradução para pensar a prática do artesanato? Como o processo de tradução pode ir além da produção verbal? A partir dessas questões, busco repensar as condições e os procedimentos da tradução a partir da prática do artesanato indígena. É nesse sentido, mediante um diálogo com a natureza, que proponho pensar o artesanato como um “objeto de fronteira” e a sua prática como um trabalho de tradução.

2.1. Tradução artesanal

Como traduzir com as mãos? Quais enunciadores as mãos artesãs convocam? Como as materialidades das coisas, da natureza, interagem com a materialidade das mãos, do corpo, na produção do artesanato? Que especificidade o artesanato indígena apresenta? Como a prática do artesanato contribui para formar a visão de mundo das artesãs indígenas?

Muita importância já foi dada à linguagem verbal num mundo feito não apenas por discursos, mas também feito à mão. Silvia Rivera Cusicanqui, em favor de uma sociologia

da imagem como forma de combater o colonialismo interno, tenta desarticular as hierarquias instrumentais na produção do conhecimento, que privilegiam a palavra em detrimento de outras formas de inteligibilidade. Nos termos de Cusicanqui (2010: 63): “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren”.

Para Cusicanqui, não basta “fazer o silêncio falar”; é preciso questionar os pressupostos da invisibilidade que legitimam quem pode falar ou não e quais são os modos aceitáveis de fala. Com isso, o processo de tradução acontece pelo reconhecimento dos enunciadores e das interferências dos diversos modos de comunicar, como considera Costa:

Há um mundo lá fora, ainda que nosso acesso a ele seja pela linguagem. É através de nossos conceitos que conhecemos o mundo, porém o mundo também age na formação de nossos conceitos, moldando-os e limitando-os, cujas consequências são também materiais/reais (Costa, 2014: 278).

A ética artesã traz de volta o olhar, perdido em abstrações, para as mãos, para um diálogo tangencial e comprometido com aquilo que ela toca e pelo que é tocada. Bourdieu, com a sua noção de “campo artístico”, afirmou que a arte da “obra de arte” não se concentra na obra em si, mas está no campo em que a obra se ancora e é por ela ultrapassada. Isso não significa dizer que a matéria da obra não possua a sua lógica. Para isso, é preciso entender “matéria” como um campo aberto, que nunca se fecha e está em constante interação.

O que há de específico na prática do artesanato indígena é a forma de relacionar-se com a natureza. Entretanto, também é importante considerar desde já que o trabalho de tradução da artesã indígena constitui um processo complexo que articula vários enunciadores: a artesã, a natureza, as tradições retrabalhadas, as limitações do processo de comercialização. Neste momento, não discuto a relação de todos esses enunciadores. Limito-me a tentar destacar uma das especificidades do artesanato indígena – o diálogo com a natureza.

A prática do artesanato indígena pode ser uma maneira de repensar a fronteira moderna entre cultura e natureza, pois a produção de artefatos indígenas descentraliza o ato da criação, como aponta Lagrou:

Difícilmente se responsabilizará a ‘criatividade’ do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *exnihilo*, criação do nada. (Lagrou, 2009: 22)

Esse processo não seria um trabalho de tradução de outra natureza, mas uma tradução com a natureza que pode contribuir para quebrar o feitiço da arte dominante, que cria a noção romântica de beleza como inatingível, reproduzindo a ideia colonial de desejo como ausência, ou seja, desejar apenas o que não se tem.

Uma das mais nefastas características da noção moderna de estética é definir “obra de arte” como sendo essencialmente uma produção humana, numa tentativa de organizar o mundo dos sentidos civilizado a partir do distanciamento entre cultura e natureza. Por mais possibilitadoras de experiências estéticas que as manifestações da natureza sejam, elas jamais serão consideradas uma “obra de arte” dentro da concepção eurocêntrica de arte. Isso ocorre por dois limites conceituais: obra e arte. Ambos foram criados dentro de numa lógica antropocêntrica que, virada de costas para a natureza, nega reconhecê-la como enunciadora. A consequência gerada por essa limitação conceitual está na forma moderna de relacionar-se com a natureza, que a utiliza como cenário ou como recurso.

É infinita a possibilidade relacional com o mundo. O que não é infinito é um mundo visto como recurso. Descolonizar o pensamento também é descolonizar as representações estéticas que hierarquizam as experiências sensíveis do mundo. Nesse sentido, a proposta de tradução artesanal consiste numa tentativa de compreender como a prática do artesanato indígena possibilita outra forma de produzir conhecimento mediante uma maneira de relacionar-se com a natureza que não é bipartida pela modernidade.

A relação fronteiriça entre arte e artesanato indígena possibilita destacar, a partir de um processo de tradução da prática do artesanato indígena que dialoga com a natureza, algumas especificidades da prática do artesanato que possibilitam pensar formas de descolonização das experiências estéticas por meio de três maneiras inter-relacionadas:

1. Noção de gosto comprometida com a natureza – A prática de artesanato indígena evidencia a urgência de incluir os “dizeres” da natureza na produção do gosto. Como afirmou Bourdieu, o ato de gostar não é um fim em si mesmo. O “gosto” tanto é produzido quanto gera consequências. Os efeitos da negação da natureza na formação dos gostos ocidentalizados são desastrosos, pois potencializam a noção de dominação do mundo a partir da ideia de apropriar-se

do inapropriável, acarretando a monocultura e o desequilíbrio do ecossistema. A prática artesanal indígena é uma resposta a essa lógica extrativista, pois a artesã escuta a natureza. A natureza enquanto uma enunciativa no processo de experiência estética possibilita uma relação diferenciada com a ecologia, em que não cabe a ideia extrativista, promovendo-se outros modos relacionais que, ao invés de separar, interconectam a sociedade e a biosfera de que dependemos. Além disso, considerar a natureza uma enunciativa contribui para o processo de escuta, pois consiste num exercício ativo para perceber não só o que é dito, mas os modos de dizer do interlocutor;

2. Tempo artesanal – A artesã indígena, como uma tradutora da natureza, desafia a tirania da velocidade, uma vez que a percepção da artesã sobre o objeto atua em temporalidades singulares: a das suas mãos e a da natureza. A natureza não só fala, como fala num determinado tempo. Essa temporalidade da natureza propicia outra relação com a vida, outro ritmo, que possibilita valorizar a diversidade material oferecida pela natureza, cujo propósito não é apenas transformar o mundo, mas contemplá-lo. A prática do artesanato contraria pontualmente o tempo acelerado da cidade, pois, como argumenta Milton Santos (2002), velocidade rápida só serve à ideia de progresso.
3. Interrupção mutuamente implicada e comprometida – Os modos de agir e de pensar são indissociáveis das mãos artesãs, que expressam uma estética nascida não de inspirações etéreas, mas criada na terra. Mostram que não são apenas as pessoas que fazem as coisas, mas que as coisas também fazem pessoas, como uma relação de simbiose arquitetônica, em que um modela o outro. Essa noção não necessita da arrogância do gênio sobre a obra, pois, nesse processo de criação relacional, a natureza é transformada, mas também é formadora. Desse modo, os tempos e as materialidades da natureza interrompem a percepção da artesã, dando licença ao artesanato para ser tecido.

Conclusão

Repensar a função social das experiências estéticas e a sua potencialidade transformadora passa pela desestruturação de hierarquias como “arte maior” e “arte menor”. A distinção entre arte e artesanato, enfatizada pela divisão colonial cultura/natureza, é marcada por esquemas de subalternizações de sexo, de classe e de etnia. O artesanato indígena, indissociável da natureza, constrói continuidades frente a sucessivas rupturas, revelando

tempos e espaços desiguais que sinalizam o mesmo momento histórico, mas que são sobrepostos conforme o modelo de desenvolvimento capitalista que os ultrapassa.

Para os ameríndios, a natureza não é um espaço inerte que se frequenta como predador. Pelo contrário, é o espaço onde vivem os antepassados. É um espaço que fala de várias maneiras e possibilita experiências estéticas. Por isso, o artesanato indígena não só é feito a partir da natureza, como a concebe como criadora, contrariando os ideais iluministas, que defendem a separação da natureza como condição imperativa da noção de humanidade. O poder do artesanato de afetar emocionalmente e espiritualmente as pessoas, de criar e articular modos de vida, onde o sentido coletivo importa mais que a finalidade individual, mostra que é na relação com a sua comunidade (o conceito de comunidade indígena inclui a natureza) que o artesanato precisa ser compreendido. A partir de uma tradução artesanal, é possível repensar as potencialidades das experiências estéticas de maneira descolonizadora, pois, quando as mulheres indígenas oferecem traduções alternativas materializadas nas suas práticas do artesanato, elas estão dando novos rumos às suas histórias.

Entretanto, a natureza e o/a artesão/ã não são os únicos enunciadores no processo de produção do artesanato indígena. Para Darcy Ribeiro, os primeiros artesãos/ãs indígenas, enquanto índios profissionalizados na produção de peças estereotipadas, surgem para o interesse lúdico do mercado turístico. Sobre essas mudanças na feitura de peças pelos indígenas, diz Ribeiro (1985: 64): “pouco a pouco vão deixando de produzi-las para o gosto da comunidade tribal para passarem a atender ao gosto da freguesia nova. Essa vida na morte, dada pelo interesse turístico, ainda assim, é mais vida que a morte derradeira”.

Antes da morte derradeira, as artesãs indígenas articulam, tradutoriamente, modos de saber-fazer inspiradas nas suas referências culturais tradicionais, que são continuamente retrabalhadas em função de suas atuais necessidades; simultaneamente, questionam a propriedade intelectual dominante e o sistema econômico que governa o presente. Com isso, essas artesãs incidem nos códigos masculinos e eurocêtricos de arte, mobilizam resistências que só são minúsculas quando vistas de longe e revelam modos de vida que só não são aparentes quando ignorados.

Portanto, aquele complexo que chamamos de “artesanato indígena” não é apenas a confecção de um determinado objeto, mas a produção de um discurso coletivo em que identidades se conjugam, negociam e resistem. É uma rede de materialidades que admite rugosidades e imperfeições, cuja assinatura não é individual, mas comunitária. É,

sobretudo, um processo de tradução que considera a natureza como enunciadora no processo de criação do artesanato e de modos de vida. Isto não só implica uma variedade de tons, formas, objetos e manejos, mas também configura outros lugares de registro e de representação a favor de uma experiência estética do mundo mais fértil.

Referências bibliográficas

- Abu-Lughod, Lila (2012), “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre relativismo cultural e seus outros”, *Revista de Estudos Feministas*, 20(2), 451-470.
- Agamben, Giorgio (2010), *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG. Tradução de Henrique Burito.
- Agamben, Giorgio (2012), *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editora. Tradução de Selvino J. Assmann.
- Agamben, Giorgio (2013), “Arqueologia da obra de arte”, *Revista de Filosofia Princípios*, 19(32), 349-361. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
- Aguillar, Raquel Gutiérrez (2012), “Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro”, in Raquel Gutiérrez (org.), *Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo*. Oaxaca: Pez en el Árbol. 9-34.
- Alvarez, Sonia (2009), “Constituindo uma política feminista translocal da tradução”, *Revista Estudos Feministas*, 17.3, 743-53.
- Anzaldúa, Gloria (2000), “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, *Revista de Estudos Feministas*, 8(1), 229-235. Tradução de Édna de Marco.
- Anzaldúa, Gloria (2005), “La conciencia de la mestiza/ rumbo a una nova consciência”, *Revista de Estudos Feministas*, 13(3), 704-719. Tradução de Ana Cecilia Acioli Lima.
- Anzaldúa, Gloria (2009), “Como domar uma língua selvagem”, *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê da língua portuguesa*, 39, 297-309. Tradução de Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos.
- Bahri, Deepika (2013), “Feminismos e/no pós-colonialismos”, *Revista Estudos Feministas*, 21(2), 659-688.
- Benjamin, Walter (2006), “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, in Walter Benjamin, *Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 207-241. Tradução de João Barrento.

- Bourdieu, Pierre (2010) “A dinâmica dos campos”, in Pierre Bourdieu, *A distinção*. Lisboa: Edições 70, 341-384. Tradução de Pedro Elói Duarte.
- Bourdieu, Pierre (2011), “Gênese histórica de uma estética pura” in Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*. Lisboa: Edições 70, 295-313. Tradução de Fernando Tomaz.
- Buarque, Chico (1980), “Morena de Angola”. Álbum Vida, faixa 10. São Paulo: Polygram.
- Césaire, Aimé (1978), *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Augusto Sá da Costa. Tradução de Noémia de Sousa [ed. orig.: 1955].
- Couto, Mia (2013), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Lisboa: Caminho.
- Costa, Cláudia Lima (2012), “Feminino e tradução cultural: Sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber”, *Portuguese Cultural Studies*, 4, 41-65.
- Costa, Cláudia Lima (2013), “Feminismos e pós-colonialismos”, *Revista Estudos Feministas*, 21(2), 655-658.
- Costa, Claudia de Lima (2014), “Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa: observações sobre ética e prática feministas descoloniais”, in Karina Bidaseca; Alejandro de Oto; Juan Obarrio; Marta Sierra (orgs.), *Legados, genealogías e memorias poscoloniales en América Latina: Escrituras fronterizas desde el Sur*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 260-293.
- Cruz, Angélica Lima (2009), *Artes de mulheres à altura das suas mãos: o figurado de galegos revisitadas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Cruz, Angélica Lima (2010), “O olhar predador: A arte e a violência do olhar”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89, 71-87.
- Cusicanqui, Silvia Rivera (2002), *Biricholas: trabajo de mujeres: explotación capitalista o opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto*. La Paz: Editorial Mama Huaco [2.^a ed.].
- Cusicanqui, Silvia Rivera (2010), *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Escobar, Arturo (2005), “O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pósdesenvolvimento?”, in Edgardo Lander (org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Colección Sur-Sur, CLACSO, 133-168.
- Foucault, Michel (1999), *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. Tradução de Laura Sampaio.

- Frantz, Fanon (1979), *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
Tradução de José Laurênio de Melo [2.^a ed.].
- Hall, Stuart (2006), *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro [11.^a ed.].
- Haraway, Donna (2009), “Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, in Donna Haraway; Hari Kunzru; Tomaz Tadeu (orgs.), *Antropologia do ciborgue: as vertentes do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 33-118.
- Hobsbawm, Eric (2002), “Introdução: A invenção das tradições”, in Eric Hobsbawm; Terence Ranger, *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 9-24.
Tradução de Celina Cardim Cavalcanti.
- Jesus, Carolina Maria de (1963), *Provérbios*. São Paulo: sem editora.
- Kumu, Umúsin Panlõn; Kenhíri, Tolamãñ (1980), *Antes o mundo não existia*. São Paulo: Livraria Cultura.
- Lagrou, Els (2009), *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Artes.
- Lugones, Maria (2008), “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, 9, 73-101.
- Marini, Marcelle (1995), “O lugar das mulheres na produção cultural. O exemplo da França”, *História das mulheres no Ocidente*, sob a direcção de Georges Duby e Michelle Perrot. “O século XX”, Vol. 5, sob a direcção de Françoise Thébaud. Porto: Afrontamento, 351-379.
- Mendes, José Manuel (2001), “O desafio das identidades”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Edições Afrontamento, 489-523.
- Miller, Daniel (2009), “Materialidad: una introducción”, in Daniel Miller, *Materiality*. Durham: Duke University Press, 1-50. Tradução de Andrés Laguens.
- Niranjana, Tejaswini (1992), *Siting Translation: Post-structuralism and the Colonial Context*. Berkeley: University of California.
- Nunes, João Ariscado (1998), “A ‘ciência dos recursos naturais’ e a reconstrução da economia: zonas de transação e objetos de fronteira”, *Oficina do CES*, 109, 1-19.
- Opitz, Claudia (1990), “A luta pelo pão de cada dia: as mulheres e o trabalho”, in Cristiane Klapisch-Zuber (org.), *História das mulheres no Ocidente, vol 2. - Idade Média*. Edições Afrontamento, 390-410. Tradução de Ana Losa Ramalho e Katharina Rzepka.

- Queiroz, Karine Gomes (2013), “De criatura a criadores: Dinâmicas de tradução entre o Artesanato e o Design”. Tese de Doutoramento em Pós-colonialismo e Cidadania Global apresentada ao Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Rago, Luzia Margareth (2005), “Rir das origens”, in Rosa Maria Hessel Silveira (org.), *Cultura, poder e educação*. Canoas: Editora ULBRA, 39-54.
- Rago, Luzia Margareth (2013), “Poética e políticas das indígenas da Bolívia”, in Luzia Margareth Rago; Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (orgs.), *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 87-100.
- Ramalho, Maria Irene (2001), “A sogra de Rute ou intersexualidades”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização. Fatalidade ou utopia?*. Porto: Afrontamento, 525-555.
- Ramalho, Maria Irene (2007), *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro, António Sousa (2005a), “A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez, 81-115.
- Ribeiro, António Sousa (2005b), “A Tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, fronteiras e identidades”, in Ana Gabriela Macedo; Maria Eduarda Keating (orgs.), *Colóquio de Outono. Estudos de Tradução. Estudos Pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 77-87.
- Ribeiro, Darcy (1985), “Arte índia”, *Suma etnológica brasileira*, 3, 29-64.
- Rosa, Guimarães (1985), *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santos, Boaventura de Sousa (2005), “Viajantes paradigmáticos: subjectividades”, in Boaventura de Sousa Santos, *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento, 319-345.
- Santos, Boaventura de Sousa (2010), “Uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, in Boaventura de Sousa Santos, *A gramática do tempo: para uma nova cultura*. Porto: Afrontamento, 87-126.
- Santos, Milton (2002), “O tempo nas cidades”, *Ciência e Cultura*, 54(2), 21-22.
- Selem, Maria Célia Orlato (2013), “Políticas e poéticas feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

- Sennett, Richard (2009), *O artífice*. Rio de Janeiro: Record. Tradução de Clóvis Marques.
- Silva, José Manuel (1997), “Já não se sonha mais com a flor azul: a estética de Theodor Adorno e Walter Benjamin”. Consultado a 21.09.2015, em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silva-jm-adorno-benjamin.pdf>.
- Tolle, Oliver (2007), “Luz estética: A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010), *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG. Tradução de Sandra Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa.
- Vargas, Virginia (1992), *Como cambiar el mundo sin perdernos. El movimiento de mujeres en Peru y America Latina*. Lima: Flora Tristán.
- Žižek, Slavoj (2009), “Allegro moderato – adagio”, in Slavoj Žižek, *Violência: seis notas à margem*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 43-71. Tradução de Miguel Serra Pereira.