

# A ARTE, SUA RAZÃO EXCLUDENTE E AS POLÍTICAS PÚBLICAS

**Ludmila Brandão**

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil  
ludbran@terra.com.br

**Giordanna Santos**

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil  
giosants@gmail.com

**Suzana Guimarães**

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil  
zonasg@hotmail.com

## RESUMO

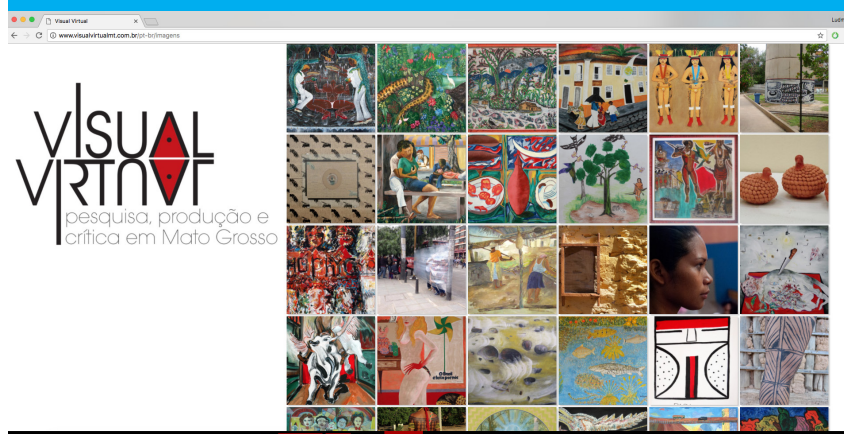
Objetivando estabelecer uma abordagem simétrica das produções visuais no estado de Mato Grosso para fins de constituição do acervo do site Visual Virtual MT ([visualvirtualmt.com.br](http://visualvirtualmt.com.br)), o projeto de pesquisa *Artes visuais em Mato Grosso: acervo, difusão e crítica* se viu diante de alguns impasses colocados pela categoria “arte”. Ao pretender des-hierarquizar aquilo que o Ocidente, a bem de preservar a categoria, denomina de “artesanato” (produção popular), “artefato” ou “adereço” (produções indígenas), compreendemos o funcionamento da arte como dispositivo de colonialidade que sustenta um valor máximo para a produção ocidental (centro-europeia e estadunidense) e subalterniza, em diferentes posições, a produção do resto-do-mundo. Essa hierarquia necessária à manutenção do sistema artístico, conforme o concebe o Ocidente, é garantida por uma “razão excludente”. Este texto aborda dois dos vários critérios que operam a exclusão no âmbito da categoria arte seja negando o estatuto artístico seja alocando as produções não-ocidentais em suas fronteiras, e que seguem mantidos ao operarmos as distinções acima referidas e reproduzindo suas categorias. Em seguida, ensaiamos uma crítica às políticas públicas no Brasil que, a par a grande virtude do esforço democratizador de recursos e programas, acaba reproduzindo alguns dispositivos de colonialidade exatamente pelo não enfrentamento das categorias.

Palavras-chave: arte, colonialidade da arte, estética, aesthesis decolonial.

## 1. INTRODUÇÃO

Em 2011, a Capes aprovou um projeto, que submetemos ao Edital do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) Institucional, intitulado *Artes Visuais em Mato Grosso: acervo, difusão e crítica*. O objetivo era fazer um amplo levantamento com catalogação de imagens de obras, textos críticos, jornalísticos e acadêmicos, além de registros de processos de criação. Para efetivar a difusão dessa produção, ignorada no âmbito do próprio estado de Mato Grosso (na verdade, restrita aos circuitos mais envolvidos com arte e cultura), concebemos um *site* que está em funcionamento desde 2015, e que se chama Visual Virtual MT (Figura 1).

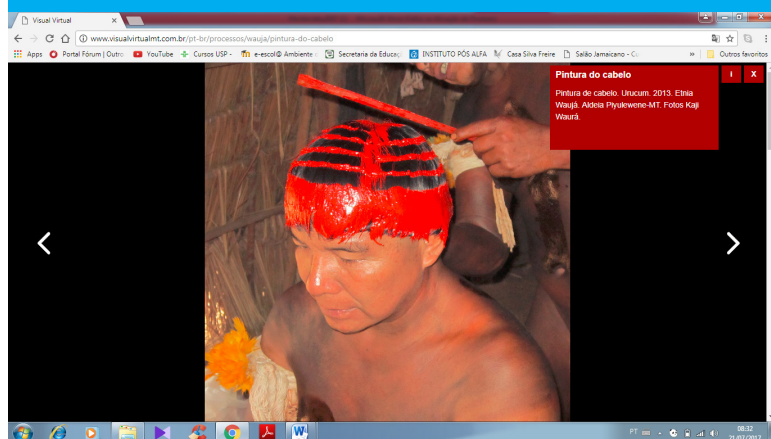
Figura 1. Visual Virtual MT: [www.visualvirtualmt.com.br](http://www.visualvirtualmt.com.br)



Se, inicialmente, pensávamos em registrar apenas as obras do circuito artístico oficial, aquelas que se encontram nos acervos públicos, que são objetos de exposições e estudos acadêmico-críticos, etc., (Figura 2) logo nos deparamos com a imensa produção indígena do estado (Figura 3) que abriga 38 etnias oficialmente registradas (algumas sem contato), e sua complexa variedade de práticas cotidianas ou extraordinárias (ritualísticas) que encerram uma dimensão estética ineludível. Entre as primeiras (as produções legitimadas pelo sistema artístico) e as últimas (o universo da produção indígena), nos deparamos também com a chamada produção popular ora referida como artesanato ora como arte popular. Evidente que a decisão de ampliar o espectro, produzindo nosso reconhecimento à qualidade e simetria entre essas produções, colocou-nos problemas

e impasses de diversas ordens. A reflexão que fazemos aqui resulta de algumas discussões no âmbito do projeto, especificamente oriundos dos impasses relativos ao uso ou não da categoria “arte”.

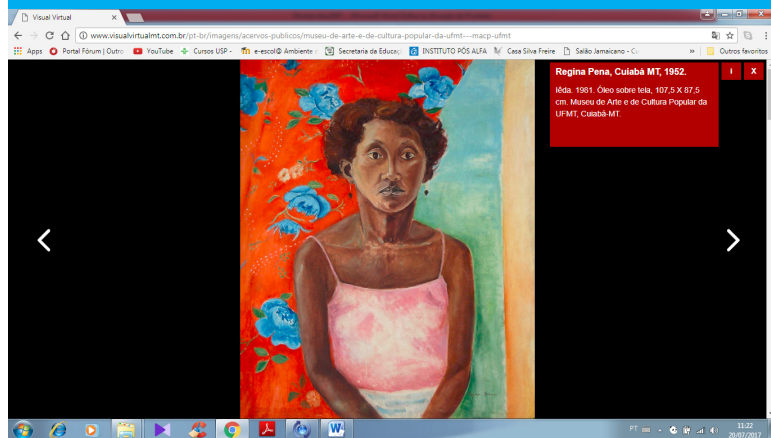
Figura 2. Pintura de cabelo. Urucum. Etnia Waujá. Aldeia Piyulewene. Fotos kají Waurá.



## 2. A CATEGORIA “ARTE” E SUA RAZÃO EXCLUDENTE

Sabemos, em primeiro lugar, que a “arte” é uma categoria inventada no Ocidente e que, em segundo, a Estética é o campo da filosofia igualmente ocidental que se propõe a pensar a arte: sua ontologia, seus princípios e seus julgamentos. Na ontologia da arte, reside a afirmação sobre o objeto artístico (em todas as suas variações) como artifício, ou seja, opondo-se ao que é natural, identificado como produção humana. Ainda que também essa afirmação venha a ser criticada, a natureza artificial da arte parece ser o maior consenso. Com ela, o primeiro problema levantado é o da distinção, no universo dos objetos de fabricação humana (o universo dos artifícios), entre os que seriam “arte” e os “não-arte”. Como “ser arte” é o lado do “valor” ou talvez, do “mais valor”, conceder o estatuto artístico passa pela definição de obstáculos e limitações, ou tudo correria o risco de ser arte. Passa, portanto, pelo estabelecimento de princípios e critérios que orientem o julgamento com vista à concessão do estatuto artístico a um conjunto limitado e específico das produções humanas.

Figura 3. Regina Pena: Iêda, 1981. Óleo sobre tela, 107,5 x 87,5 cm. Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, Cuiabá-MT.



Enquanto à arte compete produzir os artifícios que se candidatam ao estatuto de obra artística, à Estética cabe a tarefa de esboçar uma filosofia universalmente válida (conforme sua pretensão desde o nascedouro) para a arte. Ocorre que a Estética, ou melhor, as estéticas são, de tempos em tempos, superadas pela arte emergente no sentido em que a transformação, a transgressão mesma dos critérios estabelecidos, a quebra sistemática dos cânones pela criação exige, a cada turno, a reinvenção da(s) Estética(s) vigente(s). Daí que a história dessa disciplina no Ocidente é a da perseguição insistente de um conjunto de formulações configuradas em uma dada Teoria que, por princípio, se pretende válida no tempo e no espaço, eficiente para a identificação e julgamento de qualquer artifício que anseie ao estatuto de arte.

Ainda que cada estética seja proposta com a mesma ambição universalista defendendo princípios, critérios e cânones, uns mais longevos que outros, para todos os campos denominados de “expressões artísticas”, nenhuma delas subsiste. Assim, no Ocidente, as Estéticas se sucedem ora sobrepostas, ora lado a lado, recorrentes ou concorrentes.

Exatamente por essa tarefa de impor obstáculos aos artifícios que anseiem ascender ao estatuto de arte, as estéticas são concebidas a partir de uma “razão excludente”. Entre os critérios mais utilizados para a concessão do estatuto artístico e, por sua vez, de negação do mesmo, e que entendemos ser um dos mais restritivos, mesmo para a amplitude construtiva disso que

veio a ser chamado de arte contemporânea, é o da **intencionalidade estética**. Não se trata aqui da prefiguração do objeto a ser construído, mas da intencionalidade de uma dimensão estética estruturante para o mesmo. Note-se que este critério, de saída, coloca sob suspeita (de não ser arte) toda a produção não ocidental (indígena, por exemplo).

Como isso funciona?

Na candidatura de um objeto a objeto artístico, o primeiro ponto na admissibilidade da própria candidatura, está a exigência de um “criador” do objeto – o artista – (individual ou coletivo) que explicita, de algum modo, sua finalidade última de produzir um objeto artístico, automeando-se, direta ou indiretamente, artista. Se seguirmos um pouco mais adiante no debate, encontraremos a formulação mais contemporânea de que a intencionalidade estética é cobrada não apenas do criador mas do fruidor (espectador), afirmando que a obra de arte só se constituirá como tal (mesmo que apenas como candidatura) na existência também de um espectador, que não é qualquer espectador, é alguém com juízo estético, que consagre a obra, ao testemunhar sua experiência estética.

Figura 4. Humberto Espíndola. *Bovinocultura*, 1974. Couro pirogravado e crachás sobre madeira pintada. Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, Cuiabá-MT.

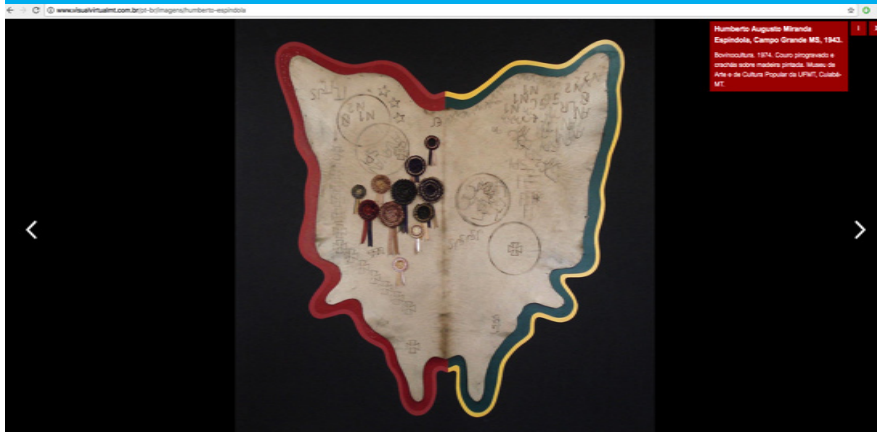


Figura 5. *Elaboração de pintura facial masculina*, 2013. Etnia Waujá. Aldeia Piyulewene.



Figura 6. Clínio Moura. *Cosme e Damião*. s.d. Cerâmica pintada, 33 x 22 x 07 cm. Secretaria do Estado de Cultura de Mato Grosso, Cuiabá-MT.



Segundo Mikel Dufrenne, que estabelece uma diferença entre obra de arte e objeto estético (que não abordaremos aqui), “o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do beócio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza” (DUFRENNE, 1998, p. 82). Ao explicitar dois polos centrais em sua estética, a saber a experiência estética e o objeto estético, Dufrenne atribui ao espectador a responsabilidade pela consagração da obra, ou seja, que tem o papel e a competência de “salvar a verdade do autor da obra”. A intencionalidade é assim cobrada tanto ao criador quanto ao espectador, que tem, a partir de então, a tarefa de auscultar a obra do primeiro, atestando ou não a eficácia do objeto como objeto estético (Figuras 4, 5 e 6).

Mas este é apenas o primeiro passo na admissibilidade da candidatura em questão. Estabelecidas as intenções, dependerá do julgamento, à luz de outros princípios, critérios e cânones dos saberes especializados, a afirmação do estatuto artístico ou não daquele artifício. Para o que nos interessa aqui, vale o fato de que o critério da intencionalidade opera uma distinção efetiva e primeira, de caráter eliminatório. Trata-se de uma operação primeira de exclusão, que precede à análise mesmo do objeto em questão no universo dos artifícios, retirando, de uma só vez, qualquer possibilidade de postulação ao estatuto de arte da quase totalidade das produções no tempo e no espaço da humanidade. Ou seja, estão excluídos da possibilidade de virem a ascender ao estatuto de arte, todas as produções cujos criadores em nenhum momento postularam um estatuto de artista (individual ou coletivo) para si, e de obras de arte para as suas produções, e cujos espectadores dessas obras são igualmente excluídos do processo de admissão da candidatura, mediante o testemunho de uma experiência estética, uma vez que, na maior parte, ignoram essa vivência como experiência isolada e específica do modo como a propõe o Ocidente, não operando, portanto, nenhuma instância de consagração da obra.

Um segundo critério bastante utilizado no Ocidente para previamente descredenciar uma candidatura à obra de arte é o da **exclusividade da função artística**. A obra de arte conforme é concebida no Ocidente não se presta a atender a uma funcionalidade, ou seja, não pode servir a alguma utilidade. A frase “a arte não serve para nada” muitas vezes repetidas pelo professor Teixeira Coelho, é uma afirmação libertária à primeira vista (e do ponto de vista ocidental), uma vez que libera o fazer artístico de uma submissão qualquer (funcional, ideológica e inclusive simbólica) mas que, de outro modo, se revela produtora de exclusão nos casos de sociedades não ocidentais ou fracamente ocidentalizadas.

Nessas comunidades ou subgrupos sociais em que a dimensão estética não está restrita a uma categoria de produção, habita, ao contrário, os fazeres cotidianos e todas as produções das mais banais às mais sofisticadas; e ainda que se destaquem mais em umas que em outras, a exclusividade não é uma exigência e muito menos um valor em si mesmo, ainda que também possa existir. Nelas, o juízo estético existe para todas as produções, na maioria das vezes diluído no juízo geral, e nunca é uma operação que coloca em risco a posição geral do objeto. Reconhece-se, amiúde, o virtuoso, responsável pelas melhores obras, compreendidas como aquelas que atendem à eficácia enquanto objeto funcional e que se destacam pela qualidade construtiva (virtuosismo) e expressividade (estética). Efetivamente, mesmo essa distinção é temerária, pois a perspectiva para o objeto nesses grupos e comunidades é quase sempre uma multiperspectiva, o que demanda, por si só, um esforço maior de compreensão. O virtuoso é identificado como aquele indivíduo que realiza as mais surpreendentes (não necessariamente belas) pinturas corporais ritualísticas, aquele que confecciona os melhores e mais destacáveis instrumentos de caça e pesca ou utilitários como cestos e cerâmicas de uso cotidiano, ainda que declarem, em última instância, estar produzindo tão somente um objeto útil (Figura 7).

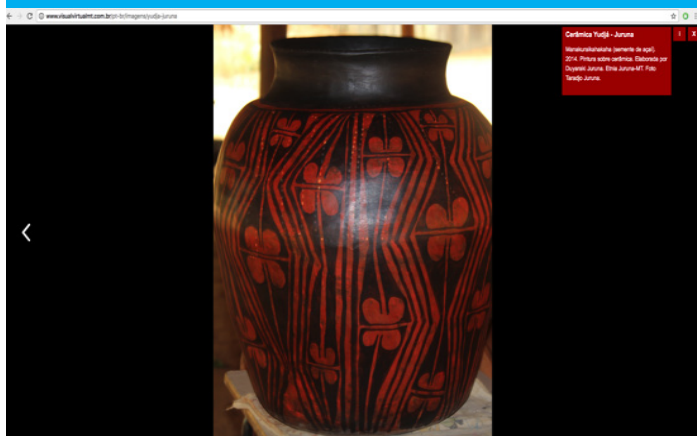
Figura 7. Xavante Awue Uptabi. Siono (cesto), Aldeia Wede'rá, etnia Xavante A'uwẽ Uptabi, 2015. Fotos de Urãwẽ Xavante.



As exigências de uma intencionalidade estética (do criador e do fruidor) e de exclusividade artística reduzem ainda mais o universo dos artifícios que podem se candidatar ao estatuto de obra de arte. Mesmo no Ocidente, esses critérios criam dificuldades e exclusões que contrariam a experiência efetivamente estética que proporcionam. Isso é o que ocorre ao considerar a arquitetura e o *design* – que atendem às funcionalidades do espaço construído e dos objetos utilitários (moda inclusive) como atividades que poderiam produzir obras de arte, tolhidas pelo princípio da exclusividade, mesmo quando suas forças expressivas ultrapassam toda a eficácia funcional e se destacam no universo das obras similares (o caso da moda não vestível/comercial).

No caso das produções oriundas das classes populares e de povos indígenas, objetos que escapam a classificação exclusiva de utilitários nem sequer é considerada como *design*. Para classificá-la o Ocidente inventa a categoria “artesanato” que nos diz apenas que o objeto em questão **não é** nem objeto de *design* e nem obra de arte, mesmo que possamos, mediante uma experiência estética, afirmar sua potência expressiva (Figura 8).

Figura 8. Cerâmica Yudjá-Juruna. *Manakuraikahakaha (semente de açaí)*, 2014. Pintura sobre cerâmica. Elaborada por Duyaraki Juruna. Etnia Juruna-MT. foto Taradjo Juruna.



### 3. A CATEGORIA “CULTURA” COMO ADIAMENTO DO EMBATE

Os anos 2000 no Brasil foram, certamente, os mais produtivos do ponto de vista das políticas públicas culturais, em que novos elementos e novos atores, especialmente pertencentes às minorias sociais, ultrapassaram sua “função prioritária” em uma conformação da cultura e passam a integrar instâncias públicas do processo decisório, reconfigurando a gestão dos programas dos campos da cultura que possuíam pouca notoriedade e recursos em gestões anteriores.

Em que pese os avanços óbvios de democratização dos recursos, é possível entrever no modo como são consideradas as produções desses grupos, o funcionamento à socapa da razão excludente. Ao contrário de ampliar o espectro da produção artística, nas mais diversas expressões, de modo a contemplar as músicas, danças, performances e artes visuais de todos, lança-se mão da categoria geral de “cultura indígena” e “cultura popular” que não se compromete com o estatuto artístico e dilui as experiências estéticas aí compreendidas. Ou seja, a “cultura” funciona como mais um adiamento do embate entre as categorias disponíveis arte x artesanato, artefato, adereço, etc.

Em outro texto<sup>1</sup>, desenvolvemos a ideia de que a predicação que informa a origem (geográfica, étnica, social) do criador na arte funciona como um dispositivo de colonialidade. Diferentemente da predicação no sistema artístico oficial que indica uma filiação a um movimento artístico (arte impressionista, expressionista, pop art, etc.) seja o artista francês, espanhol ou norte-americano, quando se diz arte popular, arte africana e outros designativos de origem social ou geográfica, entre outros, o que temos é uma espécie de “aviso de cautela” na apreciação dessas obras. São arte entre aspas. Raramente as obras de produtores indígenas ou populares são predicadas por suas características construtivas ou de filiação poética. Mesmo a categoria “naïf” não diz nada dos aspectos formais de uma obra dita “naïf”; ela apenas indica que o seu produtor é de origem popular, um “autodidata” e não faz parte do sistema artístico oficial/erudito. Ao dizer arte “primitiva”, “indígena”, “popular”, opera-se uso extraordinário da categoria arte.

Parece-nos que as recentes políticas culturais segmentadas direcionadas para as produções ameríndias e das classes populares, ressalvados aqui os avanços inegáveis, reincidentem na reprodução disso que é chamado por Walter Mignolo de colonialidade da arte. Assim como a “colonialidade do poder”, conceito de Aníbal Quijano que deu origem à toda discussão atual sobre Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, seguido dos conceitos de colonialidade do saber e do ser desenvolvido por inúmeros pensadores latino-americanos, a colonialidade da arte se expressa na manutenção de uma hierarquia da produção artística e estética fundada no período colonial e que se prolonga, sob formas sutis de hegemonia, ainda nos dias de hoje, séculos após os processos de independência política e mesmo econômica dos países latino-americanos.

Essas políticas, ao driblarem o estatuto artístico específico de uma produção através da nomenclatura genérica (cultura popular, ameríndia), ou mesmo estabelecendo a distinção entre esta produção e aquela outra que não carece de predicação, uma vez que é e sempre será, arte, colocam essa arte entre aspas submetida à categoria geral de “cultura”. Aqui temos um novo problema. O Ocidente, em razão do imperativo do “novo” no âmbito da produção artística, acabou por determinar uma quase oposição entre arte e cultura, uma vez que as compreende como o novo de um lado e a reprodução de outro. Por mais que a literatura mais recente tenha reaproximado essas categorias, é sintomático o fato de não se exigir para a arte ocidental seu

1. BRANDÃO, Ludmila; GUIMARÃES, Suzana. Desconstruindo o naïf: a pintura de Alcides dos Santos. Revista Contrapontos, 2012.

enquadramento no âmbito da cultura - ela goza de uma autonomia existencial (entre outras), o que se revela obrigatório para as políticas públicas que aqui estamos nos referindo.

Daí que poderíamos afirmar que, infelizmente, as soluções “inclusivas”, ainda que provavelmente melhores que a inexistência delas, servem mais aos fins políticos, de renovação do discurso ainda que sigam reproduzindo uma visão colonial/hierarquizadora das culturas e das artes não-ocidentais. “Na verdade, vivemos em sociedades muito diversas, mas sabemos bem que as culturas que as integram não se encontram em igualdade de condições sociais: não têm o mesmo acesso a recursos, não têm a mesma visibilidade pública e que não existe um verdadeiro diálogo intercultural. Como sabemos, a modernidade teve um passado colonial que estabeleceu, por exemplo, uma divisão racial do trabalho que implicou sempre na hierarquização de culturas (QUIJANO, 2000) (VICH, 2014-2015: 16).

O que torna essas políticas preocupantes, ainda que carregadas de boas intenções, é exatamente a persistência das distinções mesmo que subliminares entre popular e erudito, arte e “arte-alguma-coisa”, ingênuo e sofisticado, e etc. Como aponta Vich, “se hoje a persistência das múltiplas identidades excluídas demonstra que a nação não foi possível como um projeto de igualdade, é tarefa das políticas culturais tornar visíveis aqueles poderes que impedem de incentivar uma maior participação pública. Então não podemos pensar a cultura e, menos ainda propor novas políticas culturais sem pensar nas lógicas do poder” (VICH, 2014-2015: 16).

É imperativo repensar categorias naturalizadas que implicam em hierarquias, decolonizá-las e a seus discursos propagadores. Como aponta o autor peruano Víctor Vich, “Defendo que privar os indivíduos dos suportes estabelecidos – arrancar aquilo que está arraigado – é uma tarefa fundamental nas políticas culturais e isso não significa outra coisa que desconstruir a cultura com elementos da própria cultura, isto é, tentar desmontar os imaginários hegemônicos utilizando valores culturais e assim começar a difundir outro tipo de representações sociais” (VICH, 2014-2015: 19).

Apesar do discurso governamental nas gestões petistas ao longo de 13 anos no Brasil ter caminhando nessa direção e a execução das políticas públicas inserir elementos com potencial para um processo de decolonialidade efetiva (participação de representantes culturais em instâncias conselhistas, recursos e visibilidade para esse público), é forçoso admitir que além das distinções que reproduzem a colonialidade tratadas acima, os espaços de escuta pública e debate, por exemplo, continuaram amarrados por mecanismos que não garantiram, e mesmo inibiram, a participação efetiva desses grupos. A efetividade dessas políticas participativas, de vários de seus instrumentos e espaços, acabou não ocorrendo graças a problemas internos nos órgãos gestores, a questões político-partidárias, à problemas de representatividade da sociedade civil (muitas vezes cooptados por grupos e interesses outros) e à própria necessidade de repensar modelos de gestão e cogestão que rompam com estruturas de poder não democráticas (corrupção, troca de favores, personalismos na gestão pública, interesses pessoais e de grupos em detrimento ao interesse público).

Uma contribuição, sem dúvida inegável, foi o debate realizado a partir da gestão do ex-ministro Gilberto Gil para ampliação do conceito de cultura trabalhado pelo Ministério da Cultura, a qual denominaram como “conceito antropológico” e sendo visto a partir de uma tridimensionalidade: dimensão simbólica da cultura, dimensão econômica da cultura, dimensão cidadã da cultura. Porém, discussão similar deveria ter sido feita com relação arte x cultura, arte x arte-alguma-coisa.

Além disso, dentre algumas situações e exemplos dos entraves apontados acima, observamos que as dimensões dessa tridimensionalidade da cultura foram enfatizadas de acordo com as diretrizes instituídas por cada gestão no MinC, durante os governos petistas. Primeiramente, vimos um enfoque aos grupos populares e ameríndios. Como exemplo disso, criou-se a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural em 2004, a qual teve o papel importante já em sua nomenclatura em promover o debate e efetivar políticas culturais considerando a diversidade das culturas no país. Entre os “públicos” desse órgão: mestres e mestras de “culturas populares”, “culturas indígenas”, “cultura cigana”, “cultura LGBT”, etc. Tal órgão, criado na gestão do ex-Ministro Gilberto Gil, em 2004 por meio do Decreto nº 5.036 de 07 de abril de 2004. Essa norma jurídica terá, por exemplo, duas outras alterações. Um dos principais programas da SID foi o Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural, a qual tinha como “principal objetivo [...] garantir o acesso dos grupos e redes de agentes culturais, responsáveis pela diversidade das expressões culturais brasileiras, a recursos públicos para o desenvolvimento de suas ações. O programa priorizou, até o momento [2010], os seguintes segmentos: artistas, grupos e comunidades populares; povos e comunidades tradicionais (indígenas, ciganos e pescadores artesanais); imigrantes; grupos etários (crianças, jovens e idosos); movimentos sociais (LGBT, pessoas com deficiência física, luta antimanicomial); bem como áreas transversais ao segmento cultural (cultura e saúde, cultura e trabalho, cultura e meio ambiente, e cultura e relações de gênero)” (SID/MINC, 2010)<sup>2</sup>.

Em 2011, a SID/MinC foi fundida com a Secretaria de Cidadania Cultural, dando lugar à Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC), aprovada pelo Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012. Após essa reformulação na estrutura organizacional do MinC, ainda ocorreu mais uma reestruturação, em 2016<sup>3</sup>. A cada mudança de gestão o órgão não só foi alterando sua sigla, mas reformulando as diretrizes para se trabalhar com a diversa produção cultural, dentre elas as relacionadas aos grupos

2. SID/MINC, Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural. In: [http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SID/Secretaria\\_Identidade\\_Diversidade\\_Cultural\\_Folder\\_2007.pdf](http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SID/Secretaria_Identidade_Diversidade_Cultural_Folder_2007.pdf)

3. O Decreto nº 5.036, de 07/04/2004, no qual aprova a Estrutura Regimental do Ministério da Cultura. foi revogado pelo Decreto nº 5.711, de 24/02/2006, que por sua vez foi revogado pelo Decreto nº 6.835, de 2009, revogado pelo Decreto nº 7.743, de 31 de maio 2012. Atualmente, a norma em vigor é o Decreto nº 8.837, de 2016.

populares e ameríndios. Várias ações e programas que se destinavam a esses públicos, como Brasil Plural<sup>4</sup>, Cultura Viva<sup>5</sup> e Prêmio de Culturas Populares e Indígenas<sup>6</sup>, também tiveram períodos de estagnação e, em casos mais graves, o atraso no pagamento dos prêmios aos artistas. Essa situação demonstra que o debate necessário sobre hierarquização das culturas no âmbito das políticas culturais foi se tornando cada vez mais distante. Além disso, esses próprios editais reforçam as categorias ocidentais e perpetuam as distinções no âmbito da cultura.

É demonstrativo de nossa reflexão, o fato de que uma das grandes reivindicações dos agentes culturais<sup>7</sup> nos diversos espaços participativos, como Colegiados Setoriais e Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), seguem demandando um mapeamento das produções, nas mais diversas linguagens e expressões artístico-culturais. Inclusive, o próprio CNPC é dividido em colegiados setoriais que seguem a lógica ocidental de arte e “arte-alguma-coisa” ou “artesanato”. Na estrutura organizacional desse órgão consultivo do MinC estão os colegiados de: Arquitetura e Urbanismo; Arquivos; Arte digital; Artes Visuais; Artesanato; Circo; Expressões Artístico-Culturais Afro-brasileiras; Cultura dos Povos Indígenas; Culturas Populares; Dança; Design; Literatura, Livro e Leitura; Moda; Museus; Música; Patrimônio Imaterial; Patrimônio Material e Teatro.

A persistência da invisibilidade social somada à hierarquização das culturas (e à predicação de suas artes) na gestão pública pode ser revertida com um processo de longo prazo, que não envolve apenas o campo cultural, mas também a própria e necessária resignificação das concepções de cultura política, políticas públicas, cultura e artes. Tal processo envolve não somente o poder público e atores culturais, mas também toda sociedade que em sua maioria compreende esses conceitos a partir de um olhar da colonialidade do saber e do poder.

Se entendemos que o problema não é das produções populares ou não-ocidentais mas das estéticas ocidentais incapacitadas para abordar esses universos artificiais, temos uma grande tarefa pela frente. E, de imediato, é preciso colocar sob suspeita todas as concepções que excluem, restringem, subalternizam.

#### 4. AESTHESIS X ESTÉTICA: UM CAMINHO POSSÍVEL

Em um texto intitulado *Aesthesis decolonial*, Walter Mignolo afirma que a Estética como disciplina, criada no século XVII, colonizou a *aesthesis*. O que isso quer dizer?

A palavra *aesthesis*, originada do grego antigo, remete a significados como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. Daí deriva, por exemplo, a palavra *synaesthesia*, que se refere ao entrecruzamento de sentidos e sensações, ou anestesia que se refere ao bloqueio das sensações. *Aesthesis* diz respeito, portanto, à capacidade inerente e comum a todos os vivos, dotados de um sistema nervoso, de relacionar-se sensivelmente com objetos materiais e imateriais, em um espectro de diversidade quase infinita. No entanto, o que autor nos apresenta em seguida é o fato, da maior importância aqui, da redução da ampla significação do vocábulo à exclusiva “percepção do belo”, dando ensejo ao nascimento do termo “estética”, a partir do século XVII. Para Mignolo, esta operação cognitiva, que nada tem de ingênua, resulta na colonização da *aesthesis* pela estética, pois enquanto a primeira é comum a todos os vivos dotados de um sistema nervoso, “la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (2010: 14). Nada teríamos a objetar se esta operação que se deu no século XVIII em solo europeu a ele se restringisse. O problema é que “(...) la experiencia singular del corazón de Europa traslada a una teoría que “descubrió” la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía), que no es universalizable”. (MIGNOLO, 2010: 14).

Em resumo, o que aqui se critica é a ambição universalizadora das experiências particulares europeias e a sua disposição hegemônica. Neste caso, a redução da *aesthesis* – que não mantém nenhuma relação necessária com a beleza – a *estética*, além de assentar as bases para a construção de sua própria história – a história da estética na Europa –, que se passa por

4. Criação do Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural. Esse programa teve início por meio das ações do PPA 2004-2007 e 2008-2011.

5. Criação do Programa Cultura Viva, por meio da Portaria nº 156 GM/MinC, de 06/07/2004. Essa Portaria não está mais VIGENTE, pois foi REVOGADA pela Portaria nº 118 GM/MinC, de 30/12/2013, na qual foi feita a reformulação do Programa Cultura Viva. Em 2014, foi aprovada a Lei nº 13.018 de 22 de julho de 2014, instituindo a Política Nacional Cultura Viva. Sobre vários problemas enfrentados pelo Cultura Viva, pode ser visto no Relatório de Redesenho do Programa Cultura Viva (IPEA, 2012), in: [http://www.ganesha.org.br/arquivosSGC/DOWN\\_185741IPEA\\_RESULTADO\\_DO\\_REDESENHO.pdf](http://www.ganesha.org.br/arquivosSGC/DOWN_185741IPEA_RESULTADO_DO_REDESENHO.pdf)

6. Desde 2003, tivemos os seguintes editais para grupos populares e ameríndios: Prêmio Culturas Indígenas 2006 – Edição Ângelo Cretá; Prêmio Culturas Populares – Edição Mestre Duda – 100 anos de Frevo (2007); Prêmio Culturas Indígenas – Edição Xicão Xukuru (2007); Prêmio Culturas Populares – Edição Mestre Humberto de Maracanã (2008); Prêmio de Culturas Populares – Edição Mestra Dona Izabel (2009); Prêmio Culturas Indígenas – Edição Marçal Tupã (2010); Prêmio Culturas Indígenas – Edição Raoni Metuktire (2012); Prêmio Culturas Populares – 100 Anos de Mazzaropi (2012). Nos anos seguintes, como apontado acima, o enfoque da SCDC e MinC se volta, por exemplo, para o Cultura Viva (redesenho do programa), para Economia Criativa e “cultura digital”. Em maio de 2017, foi lançado o Edital de Seleção Pública Culturas Populares: Edição Leandro Gomes de Barros. Mais informações: [http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/editais\\_premios.html](http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/editais_premios.html) e <http://www.cultura.gov.br/1158>

7. Identificamos isso por meio da observação e da leitura de atas e publicações desses encontros, tais como no I Encontro Sul-Americano de Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares (2007), no qual ocorreu, inclusive, um Painel sobre “Mapeamento das Culturas Populares” (ver in: <http://polis.org.br/wp-content/uploads/I-Encontro-Sulamericano-II-Sem.-Nacional.pdf>) ou ainda no Plano Setorial de Culturas Populares e Indígenas: [http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano\\_setorial\\_culturas\\_populares-versao-impressa.pdf](http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf) e [http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano\\_setorial\\_culturas\\_indigenas-versao-impressa.pdf](http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano_setorial_culturas_indigenas-versao-impressa.pdf). Outras informações também nas atas dos Colegiados em: <http://cnpc.cultura.gov.br/colegiados/> ou <http://www.cultura.gov.br/cnpc>

história (da estética) universal – desvaloriza ou, no mínimo, decide ignorar toda experiência estética que não se ofereça à conceitualização nos termos ocidentais.

Por essa razão, talvez seja um caminho começar a substituir o que é compreendido como “arte” ou “obra de arte” pelo termo “produção estética”, de modo a colocar em suspensão, até que tenhamos melhores argumentos, uma categoria que interpõe imensas dificuldades e obstáculos ao tratamento da dimensão sensível das produções populares e ameríndias, principalmente, conforme nosso interesse maior de pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Ludmila; GUIMARÃES, Suzana. Desconstruindo o naif: a pintura de Alcides dos Santos. Revista Contrapontos, 2012.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural. [Brasília, DF, 2010]. Disponível em: [http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SID/Secretaria\\_Identidade\\_Diversidade\\_Cultural\\_Folder\\_2007.pdf](http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SID/Secretaria_Identidade_Diversidade_Cultural_Folder_2007.pdf).
- DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. Trad. de Roberto Figurelli, São Paulo, Perspectiva, 1998, 3° ed.
- INSTITUTO DE PESQUISA E ESTATÍSTICA APLICADA (IPEA). Relatório de Redesenho do Programa Cultura Viva, 2012. In: [http://www.ganesha.org.br/arquivosSGC/DOWN\\_185741IPEA\\_RESULTADO\\_DO\\_REDESENHO.pdf](http://www.ganesha.org.br/arquivosSGC/DOWN_185741IPEA_RESULTADO_DO_REDESENHO.pdf) Acesso em 21 jul. 2017.
- I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. In: <http://polis.org.br/wp-content/uploads/I-Encontro-Sul-Americano-II-Sem.-Nacional.pdf> Acesso em 21. Jul. 2017
- MIGNOLO, Walter. Aisthesis decolonial. Calle 14, Revista de Investigación en el campo del arte, 2010, volume 4, número 4.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales; perspectivas latinoamericanas, compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. p. 201-246.
- VICH, Victor. Desculturalizar a cultura: Desafios atuais das políticas culturais. pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Dossiê “Políticas culturais na América Latina”. Ano 5, número 8, semestral, out/2014 a mar/ 2015. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>. Acessado em 12 jun. 2017.

## SITES

- CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL (CNPQ). Colegiados Setoriais de Cultura, CNPC. <http://cnpq.cultura.gov.br/colegiados/> ou <http://www.cultura.gov.br/cnpc>. Acesso em 22. Jul. 2017.
- MINISTÉRIO DA CULTURA (MINC). Editais. In: <http://www.cultura.gov.br/1158>. Acesso em 22 jul. 2017.
- SECRETARIA DE CIDADANIA E DIVERSIDADE CULTURAL (SCDC). Cultura Viva 10 anos. In: [http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/editais\\_premios.html](http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/editais_premios.html) Acesso em 22 jul. 2017.
- PLANO NACIONAL DE CULTURA (PNC). Plano Setorial de Culturas Indígenas. In: [http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano\\_setorial\\_culturas\\_indigenas-versao-impressa.pdf](http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano_setorial_culturas_indigenas-versao-impressa.pdf). Acesso em 22. Jul. 2017.
- PLANO NACIONAL DE CULTURA (PNC). Plano Setorial de Culturas Populares. In: [http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano\\_setorial\\_culturas\\_populares-versao-impressa.pdf](http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf). Acesso em 22. Jul. 2017.
- VISUAL VIRTUAL MT (VVMT). Site do Projeto Visual Virtual Mato Grosso. In: <http://www.visualvirtualmt.com.br/>.

## CURRÍCULOS

### Ludmila Brandão

Arquiteta, historiadora, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, pós-doutorado em Crítica da Cultura (Ottawa University/Canada). Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso/Brasil, atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea / UFMT. Coordena o Núcleo de Estudos do Contemporâneo, criador e mantenedor do site [visualvirtualmt.com.br](http://visualvirtualmt.com.br).

### Giordanna Santos

Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-doutoranda (PNPD CAPES) do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) no projeto “Artes Visuais em Mato Grosso: acervo, difusão e crítica. Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural e do Núcleo de Estudos do Contemporâneo (UFMT).

### Suzana Guimarães

Doutora em História pela PUC/RS. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e pesquisadora do Núcleo de Estudos do Contemporâneo (UFMT).