

DIÁSPORA PIRAMIDAL: PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO CORPO EM EXÍLIO

PYRAMIDAL DIASPORA: ARTISTIC CREATION PROCESS OF
THE EXILE BODY

Lia Krucken

PPGA-UFBA

Jorge Cabrera

UFMG

Resumo: Este trabalho é uma reflexão sobre o artista em exílio e sobre seu processo artístico: quando o corpo passa a criar e toma o lugar de autoridade do seu destino e deslocamento. Nos interessam as “textualidades migrantes”: histórias que ainda não foram contadas e que restam à margem e em expansão. Nos interessa o processo artístico como modo de produzir conhecimento, por meio da arte e do corpo, enquanto método e abordagem de pesquisa. Este trabalho inclui performance, vídeo-performance, fotografia, cadernos de artista, desenho e instalação.

Palabras-chave: diáspora, arte contemporânea, decolonização dos corpos, processos artísticos em deslocamento.

Abstract: *This work is a reflection about the artist in exile and about his artistic process: when the boy starts to create and take place of authority of his own destiny and displacement. We have special focus on the “migrant textualities”: histories that were still not told and stays in the margins and in expansion. We research the artistic process as a way to produce knowledge, by means of the art and the body, as a research method and approach. This work includes performance, video, photography, artist notebooks, drawing and installation.*

Keywords: *diaspora, contemporary arts, decolonization of bodies, artistic processes in displacement.*

Para iniciarmos

Os corpos em exílio são o nosso ponto de encontro e o ponto de partida para esta reflexão em forma de diálogo entre dois artistas que vivem na diáspora e incorporam esta experiência em seus processos criativos.

São várias as motivações que nos levaram a abordar o tema da diáspora nos trabalhos que desenvolvemos. Gostaríamos de, por meio da prática artística e migratória, convocar o direito à migração e a pertencer a uma cultura planetária; o respeito às histórias migratórias, em vários graus¹, que não foram contadas; os conhecimentos e estéticas não colonialistas e não colonizadores, assim como às experiências vividas. Ao escrever este ensaio, gostaríamos de compartilhar várias questões que surgiram ao longo da pesquisa. Questões estas que continuarão em aberto e, justamente pela abertura, nos permitem seguir investigando sem expectativas conclusivas dos fatos². Dessa forma, escolhemos para este texto a estrutura a partir de questões: *Quais são as ficções (e fricções) que se constroem em torno da herança migratória? Como o processo artístico nasce na experiência de um deslocamento geográfico? Existe uma experiência migratória alongada, cultura/tempo, no sentido de repetir padrões culturais colonialistas ainda no s.XXI?*

As amarrações teóricas centrais que nos norteiam, ou nos “suleiam,”³ são conceitos como a “experiência do fora” em Blanchot (1997); a noção de “entre-lugares” de Bhabha (1994); a proposta de uma “filosofia do migrante”, por Flusser (2003). Outros trabalhos importantes referem-se à “diáspora somática”, conceito pro-

posto por Equedije; à busca por experiências que nos levem a desocidentar-nos, abrindo-nos e abrindo caminhos para o outro, em abertura semântica proposta por Almeida (2009); ao conceito de textualidade proposto por Llansol (2014). Finalmente, a ideia de contemporâneo apresentada por Agamben (2008, 2009).

A palavra diáspora refere-se à “dispersão” de um povo ou pessoa por razões étnicas, religiosas, entre outras. As artes visuais na contemporaneidade, tanto quanto acontece na literatura, nos leva a viver experiências para além dos desígnios da linguagem ou uma imagem literal. A imagem de que falamos nos remete a múltiplos mundos ficcionados e friccionados, no sentido de reais ou imaginários, portadora de conhecimento e de experiências novas no “Fora” e no “dentro”. Falamos no “Fora” na perspectiva que Blanchot nos traz para a criação literária, no sentido dos mundos que o artista cria a partir do tema da migração ou também dos mundos que são criados pelos próprios filhos, em qualquer geração, de uma diáspora familiar. Neste último caso, observamos que essas pessoas que vivem no lugar de nascença, recriando culturas narrando histórias “ficcionadas”, ou “friccionadas” pela realidade, entorno da migração de seus antepassados.

Tal situação poderia levá-las a habitar “um mundo de outro mundo”; uma espécie de *mise en abyme*⁴ ou criação de mundos intermediários. Por sua vez, viver o “dentro” da diáspora nos leva ao encontro dos mundos criados pelos artistas em trânsito, que pode ser disparado em um processo criativo originado na própria situação diaspórica.

1 Refere-se às histórias de experiências migratórias em primeira, segunda ou outras gerações de imigrantes.

2 Este texto relaciona-se com a pesquisa de Doutorado em andamento <omitido>.

3 No sentido de se olhar, também, em direção ao sul.

4 Trata-se de uma expressão francesa que na literatura significaria “narrativas que contêm dentro outras narrativas”. Na pintura e nas artes visuais, em geral, a “imagem que se reflete no espelho” representa bem essa expressão.

Quais são as fricções e as ficções que se constroem em torno da experiência e da memória/ herança migratória?

No contexto dos filósofos inseridos em um pensamento diaspórico, Vilém Flusser (1920-1991) possui uma obra que transita em diversas áreas – da filosofia à arte ao design e nesse contexto é importante o tratamento que ele dá às palavras diáspora e exílio. Flusser era de origem tcheca e mudou-se para o Brasil fugindo do nazismo, em 1940. Naturalizado brasileiro, autodidata, Flusser atuou por cerca de 20 anos como professor, jornalista, conferencista e escritor.

Recentemente, em 2016, a Academia de Arte de Berlim – ADK organizou uma mostra sobre o seu trabalho, intitulada *Without Firm Ground: Vilém Flusser and the arts*, na qual seus textos e pensamento são descritos como “um contínuo experimento de viver e sobreviver na diáspora”⁵. Segundo Flusser (1984), uma pessoa deslocada do habitual poderia, por causa deste deslocamento, ser capaz de perceber outras estéticas:

O hábito é anti-estético, (de “Aisthes-thai” = perceber), porque impede que o mundo seja percebido. Anestesia. (...) Quando a cobertura do hábito é retirada violentamente (exílio), a gente descobre. Tudo passa a ser percebido e demonstrável = “monstroso”. Os gregos chamavam tal descoberta pelo termo “a-letheia”, o qual traduzimos por “verdade”. O exilado foi empurrado rumo à verdade. (FLUSSER, 1984, p.2)

A perda da anestesia e a amplificação da percepção, provocadas pela experiência da diáspora, estão relacionadas ao que chamamos, neste ensaio, de “fricções”. Para fazer imagem, trazemos o trecho de um relato de um artista, durante autoexílio no Tibet:

Nesse mesmo singelo abrigo, onde concluí essa fase recente e muito importante no meu desenvolvimento humano, pessoal, afetivo, intelectual e espiritual, talvez, exatamente, por isso, foi possível deparar-me com a força da solidão, da limitação e da impermanência. Claro, alimentados por todos os meus desequilíbrios e fricções desajeitadas de sentimentos. (...) (FEITOSA, 2014, p. 552).

No exílio nos deparamos com a força da solidão e com “fricções desajeitadas de sentimentos”, nos diz Feitosa (2014). De alguma forma a ideia de fricção se apresenta paradoxalmente à ideia de exílio e do sentimento de liberdade que possa estar embutido nesta experiência (ainda que este sentimento seja composto com vários outros, opostos também). É interessante, aqui, apontar o conceito de resistência definido por Lacan justamente como “as fricções imaginárias e psicológicas, que fazem obstáculo aquilo que Freud chama o escoamento dos pensamentos inconscientes” (Lacan, 1954-1955, p. 164). Talvez, o que a experiência do corpo em exílio revele é a sua resistência (em amplo sentido), e assim, em enfrentamento, a sua existência e a sua identidade.

Seguindo, ainda, a citação de Flusser, gostaríamos de destacar o trecho: “O exilado foi empurrado rumo à verdade”. Qual é essa verdade? Até que ponto a ideia de verdade pode implicar em um mito e em uma ficção?

É sobre a dimensão da ficção que, então, nos concentramos agora. Gostaríamos de investigar “ficções” que a vivência em exílio (ou que uma história de migração na família, por exemplo) podem provocar. Viver na diáspora é estar deslocado no sentido geográfico ou cultural. Podemos estar no mesmo território de origem e viver na diáspora. É o que o nigeriano Moyo Ekedije chama de *metamodernism*. O Metamodernismo

⁵ http://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=49530



Figura 1. Diário em deslocamento, composição em forma de painel vertical, de <omitido>. Obra apresentada na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Cerveira, Portugal, 2018. Fonte: <omitido>.

fomenta formas míticas, psíquicas e somáticas das diásporas. A “diáspora somática” envolve migração geográfica, enquanto a mítica e a psíquica dependem de imaginação e de visualização. É uma forma de arte “metamoderna”, na qual padrões míticos embelezam e redefinem ícones e ideias contemporâneas, utilizando materiais votivos e estéticos não convencionais ou que transformam o convencional com técnicas e mediações originais (Leite, 2017, p.63).

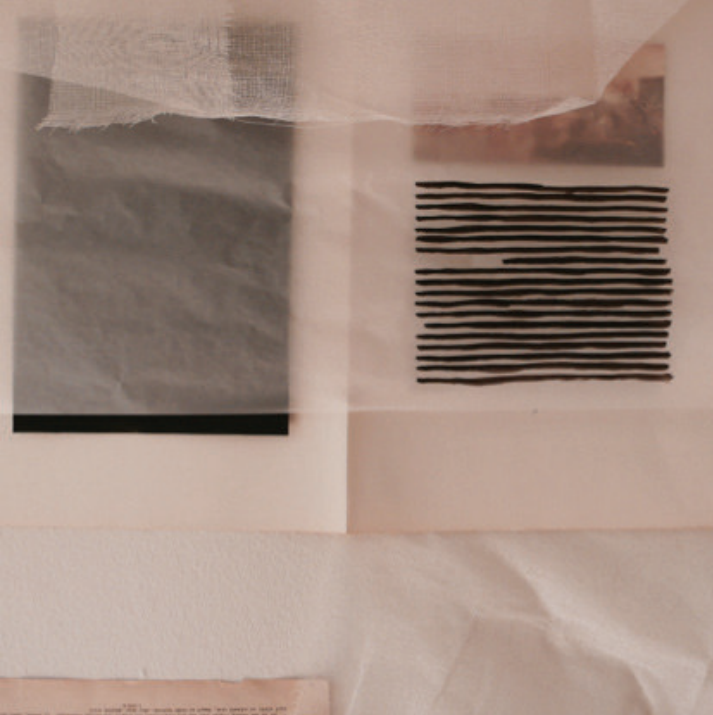
Como o processo artístico nasce na experiência de um deslocamento geográfico?

Como havíamos apontado anteriormente, o processo criativo que apresentamos aqui neste texto é disparado por questionamentos a partir da própria situação diaspórica. No trânsito de “entre-lugares” somos portadores de experiências, hábitos culturais, memórias presentes ou ancestrais e de um corpo. Um corpo colorido, um corpo com traços, um corpo com uma carga de informação peneirado por relações de poder, de censuras, de supremacia cultural, ao mesmo tempo que realiza sua trajetória singular.

Como estratégia de composição deste ensaio, optamos por inserir breves relatos, em primeira pessoa, nos quais os artistas descrevem a experiência do exílio em seus processos artísticos.

Criar na diáspora – relato de artista <omitido> (Fig. 1, Fig. 2a, Fig. 2b)

“O deslocamento geográfico me levou a olhar os lugares de forma diferente e tentar me perceber nestas novas paisagens. Houve uma incorporação de objetos e elementos do lugar no meu processo artístico. O artista deslocado pode atuar como um “coleccionador” de coisas que não compõem uma coleção linear mas uma narrativa de fragmentos, uma textualidade que se forma a partir de “encontros inesperados do diverso”. Um aspecto interessante de colecionar objetos é observar a estética que se forma em uma composição visual “do acaso”. Para mim esse é o primeiro desafio (e também encanto): lidar com a escolha intuitiva e “acidental”. O segundo desafio diaspórico, digamos, é entender seu corpo em composição (ou não) com os elementos do novo lugar. Perceber o grau de atravessamento (e, talvez, de pertencimento históri-



co-cultural), e também o grau de repulsão que o corpo sente. Por fim, o artista vê-se criando em deslocamento e então o desafio se dá na comunicação dessa experiência do lugar, que acontece ao mesmo tempo que outras experiências acontecem, já que a contemporaneidade é justamente marcada por esses atravessamentos de tempos e assuntos que se dá no dia-a-dia, na tela de um celular, no e-mail que chega inesperadamente de um amigo distante, na notícia que tira a ordem do dia. Assim, estamos falando de uma experiência dentro da experiência, do lugar atravessado e que nos atravessa e de como contar este momento, esta cena móvel que se vive. A forma que se configurou no meu processo artístico foi a de um diário de fragmentos que assume-se como um painel vertical, que se constrói à altura dos olhos. Um painel que quer ver passar o corpo em deslocamento. É inacabada, por natureza, para deixar o outro entrar e também para caber histórias das margens, trajetórias singulares que possam se comunicar num pequeno objeto ou no que sobrou de um texto rasurado.”

Como pensar o texto que nasce assim, se escreve a partir de objetos, fragmentos, imagens visuais e literárias, sem seguir uma ordem linear ou contar uma história inteira nem única? Para descrever esse escrever além da narratividade, vamos buscar o termo textualidade, da obra de Maria Gabriela Llansol:

(...) Mas o que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo (LLANSOL, 1994, p.120-121)⁶.

O termo textualidade é também central na obra de Almeida (2013, p. 179), que o usa “para

Figura. 2a e 2b. Diário em deslocamento (detalhes). Fonte: <omitido>.

⁶ Discurso proferido por Maria Gabriela Llansol por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a Um Beijo Dado Mais Tarde. Publicado em Lisboa/Leipzig: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

designar a literatura fora da noção de território (nacional, linguístico, semiótico)”. A autora nos fala em “textualidades extra-ocidentais” ao se referir à escrita de textos “fora da perspectiva da tradição iluminista, francamente europeia” e que apontem “para fora da lógica ou da racionalidade consolidada desde a civilização Greco-romana”.

Talvez seja este o ponto que mais nos interessa aqui: a possibilidade de, por meio da arte, um texto que se abre além de si. Ser corpo que escreve também a escrita de outros corpos que passaram pelo evento, um corpo que segue outras lógicas. E é importante evidenciar que pensamos a escrita de forma ampla – que se dá na forma de texto, imagem, de tudo que um corpo pode escrever. Escrita como processo de abrir caminho. Trabalhar “esse algo que se escreve” seria, assim, trabalhar formas de conhecimento não parametrizadas, que guardam a possibilidade de conhecer algo pelo próprio processo em que esse algo se dá. Falamos, então, sobre criar conhecimento pela experiência, pela experiência da arte.

Existe uma experiência migratória alongada, cultura/ tempo, no sentido de repetir padrões culturais colonialistas ainda no s.XXI e imantados no corpo?

A história de países marcados pelas trocas e os deslocamentos físicos e culturais apresenta na América Latina um alongamento caracterizado pelas relações de poder, de domínio, de supremacia classificatória a partir do corpo e das etnias, expressadas pelas cores de pele, cabelo e olhos, procedência geográfica, ainda no século XXI.

A mentalidade colonialista dos países americanos e europeus, tanto na forma de se relacionar entre os próprios nativos e com os estrangeiros, em diáspora, disputa relações por meio

de uma imagem corporal atravessada pela memória ancestral de um imaginário dominado pela figura dos “corpos monstruosos”. No contexto americano do sul, a figura de “monstros” fez parte da descrição do diário de Cristóvão Colombo, no primeiro encontro dele com a América, e dos diários e notas de Alexandre Rodrigues Ferreira durante sua viagem filosófica no século XVIII, pela Amazônia brasileira. O processo de expansão do colecionismo possibilitou a criação de exposições de objetos, de animais e de seres humanos em cabines de curiosidades, museus, feiras, circos e zoológicos de animais e humanos, populares na Europa do século XVIII, e que caracterizava um novo “monstro”: negros, mulher negra, índios, procedentes das colônias (Ferreira: 2010, p.833).

O “monstruoso” é consolidado cientificamente pela biologia como a “supremacia do branco” europeio no século XIX, com a introdução do conceito de raça e as propostas de Georges Cuvier⁷, considerado o pai da anatomia comparada. Nesse mesmo século, essa classificação é simbolizada no corpo negro de Sara Baartman⁸, a chamada Vênus Hotentote, símbolo político, hoje, das lutas anticolonialistas na África do Sul. O que restou da Sara foi devolvido a África em 2002 para ser cremada segundo os rituais de seu povo Khoisan. Esse ato representa uma das ações simbólicas de “decolonização” no século XXI.

7 No livro “Historia Natural dos Mamíferos”, de Georges Cuvier e Saint-Hilaire, a nudez de Sara Baartman é associada à imagem de macacos. In: Ferreira et al. (2010).

8 Sara Baartman foi uma mulher de origem africana, do povo Khoisan, região sul do continente. O corpo dela foi exibido como aberração em cidades como Londres e Paris, tanto como símbolo de uma sexualidade “perigosa e incontrolável”, como na aproximação de seus traços aos macacos. Após falecida, seu cadáver foi dissecado, assim como seu cérebro e genitália preservados em formol e exibidos no Musée de L’Homme de Paris, até 1974, juntamente com seu esqueleto (Ferreira: 2010, p.828).



Criar na diáspora – relato de artista por <omitted> (Fig. 3 e Fig. 4)

“Corpos monstruosos, corpos afogados, corpos exilados, corpos abjetos, corpos arrancados (deslocados), corpos objeto (sem alma, em exibição, animalizados, feios), corpos servís (mutilados, amordaçados, esquartejados, violentados, classificados), corpos negros, amarelos, vermelhos, corpos rejeitados (não civilizados) ...

O que carrego, que imanta este corpo e preenche esta “mala” diaspórica?

O quê me foi designado?

O quê me designo?

O quê me define como “gente bonita” no Brasil?

O que me define como latino-americano em Portugal?

Onde eu estou nesta pirâmide diaspórica Venezuela, Espanha, Brasil, Portugal?

Estou aqui, porque eles estiveram lá? O fluxo se inverteu, com a diferença de que eu trouxe um corpo com traços biológicos gravados de memórias,

Figuras 3a e 3b: De Jurupixunas a Paracatu de Baixo, por <omitted>. Fotogramas. Audiovisual. 5'50". Fonte: <omitted>



Figura 4: Desenhos de intervenção sobre livros, por <omitido>. Tinta nanquim. Fonte: <omitido>.

de um lugar instável econômica e politicamente, de um lugar ao sul, Agora, um não-lugar?"

A ação dos padres e dos naturalistas, entre outros, nos séculos XVIII e XIX foi significativa para a construção do olhar classificatório, de supremacia cultural, religiosa e dos traços corporais entre os colonizadores, em diáspora, e os colonizados, considerados inferiores e sem alma. Alguns museus de história natural e de ciência dos países colonizadores apresentam ainda uma grande coleção de objetos e mostras etnográficas das etnias procedentes das colônias, com exibições à espera de uma intervenção sob um olhar decolonizador. Nesses trânsitos me deparei com uma coleção de máscaras da nação indígena Jurupixuna, amazônica, brasileira, levada para Portugal pelo naturalista Rodrigues Ferreira, no século XVIII, e que forma parte de uma coleção chamada "objetos filosóficos" dessa época.

Os Jurupixunas se caracterizavam por tatuar o corpo incluindo o rosto, assim como portavam máscaras "alegóricas aos espíritos da mata", que lembram animais ferozes. De grande e refinado acabamento técnico e plástico, esses objetos, conectados ao corpo, podem ter ajudado à ideia da construção do conceito "corpo monstruoso" para a época. No meu processo criativo vejo essa cultura como simbólica, de atravessamento de séculos até o que vai desta época, para expressar por meio da arte a fragilidade da diversidade cultural americana (América, nós, quero dizer) ligada a essas etnias e a nós, filhos desse processo. As culturas indígenas lutam no século XXI para serem descolonizadas e ter direito à demarcação de suas terras, por um lado, e ao respeito à suas tradições ancestrais, por outro.

Jurupixunas somos todos, assim como somos todos ianomâmis, krenaks, guaranikaiowas e tantas outras nações indígenas que sofrem pela "fome de metais" na Amazônia, como em outros

tantos lugares do Brasil e da América.

Dessa forma, trago nos desenhos sobre páginas de livros diversos, sobre os vídeo performances, as fotografias, a imagem de alegoria às máscaras dos Jurupixunas, como uma forma de não deixar apagar e ao mesmo mostrar a ameaça, que sobre todos nós persiste, de modelos econômicos de pensamento, de colonialidade no século XXI, que não consideram nem respeitam a diversidade planetária.”

Para os artistas contemporâneos inseridos em uma ação política, de ativismo artístico, é urgente promover a “decolonização dos corpos”. Entende-se no contexto deste trabalho, que essa ação representa estimular ações visuais, que nos conduzam a libertarmos da “colonialidade do ver”, para a construção de um mundo “transmoderno e pluriversal”. Segundo Joaquin Barriendos (2011), *“A colonialidade do ver é constitutiva da modernidade, portanto, age como padrão hierárquico de dominação, decisivo para todas as instâncias da vida contemporânea”*. Por sua vez, a ideia de um mundo “transmoderno” é uma herança da Conferência de Bandung (1955), que propus um mundo em uma terceira via fora do Capitalismo e do Comunismo, para uma construção “decolonial” do ser, “um mundo onde caibam muitos mundos”⁹.

Para continuar a reflexão

O ponto central que gostaríamos de compartilhar neste ensaio, não a maneira de conclusão, e sim para continuar a reflexão, é o *processo artístico como obra e como um modo de produzir conhecimento*. Nesse sentido, é fundamental manter a abertura de “ser processo”. Assim, a experiência do deslocamento, enquanto ação que provoca ficções e fricções, é uma impor-

tante vivência para o “processo” e para a obra de arte contemporânea. Entendemos que no sentido da arte contemporânea o processo e as experimentações são tão importantes quanto o produto ou obra final. Evidencia-se, assim a importância de manter-se como processo, de combinar vários começos, contando várias histórias singulares.

Neste sentido, o processo artístico, como modo de produzir conhecimento, pode abrir novos caminhos e nos levar a modos de ver e de agir que vão além de construções coloniais (que às vezes, são tão profundamente arraigadas, que nem são percebidas como tal). Este é o segundo aspecto que gostaríamos de destacar: para os artistas contemporâneos inseridos em uma ação política, de ativismo artístico, **é urgente promover a “decolonização dos corpos”** e ampliar as interrelações da arte com outros campos do saber.

O terceiro aspecto refere-se ao fato da *arte contemporânea permitir registrar e lidar com elementos e linguagens diversos*. A experimentação estética característica da arte contemporânea, pressupõe relações inter- e trans-disciplinares, a possibilidade de combinar materiais, conhecimentos diversos, mídias e tecnologias, e a interação com expectadores (e, às vezes, a participação coletiva). Essa combinação de várias dimensões (áreas, meios, técnicas, interatividade) faz com que, em muitos casos, haja uma fusão da obra e do processo criativo. Ou seja, o processo interessa tanto quanto seu resultado (e, às vezes, mais ou menos). Assim, nessa miríade de possibilidades, nos parece ainda mais importante pensar que o artista, assim como o poeta, tem uma responsabilidade: quebrar ciclos e ir mais além.

⁹ A Conferência de Bandung foi um encontro afro-asiático, que reuniu 29 países asiáticos e africanos entorno a temas e ações de “decolonização”.

Referências

AGAMBEN Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de. Em: Cabral, C. A.; Rocha, J. Desocidentar-se: aberturas e caminhos para o outro - entrevista com Maria Inês de Almeida. **Revista Em Tese**, Belo Horizonte, v. 19 n. 3, set.-dez. 2013. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/5500/4913>. Acesso em: 3 out. 2018

BHABHA, Homi. **The Location Of Culture**. London, Routledge, 1994.

BARRIENDOS, Joaquín. **La Colonialidad del Ver**. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. Bogotá: Nómadas, núm. 35, 2011.

FEITOSA, André. **Verso e avesso da sombra: tessitura de profanação sensível (pensarte-corpo na experiência de bioética e aionética)**. Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva. Mestrado Acadêmico em Saúde Pública. Universidade Federal do Ceará, 2014.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. Florianópolis: **Revista Estudos Feministas**. 2010.

FLUSSER, Vilém. 2003. **The freedom of the migrant**: objections to nationalism. Bristol: University of Illinois Press

HALL, Edward T. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig**. O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2**: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MBENBE, Achille. **Crítica de la razón negra**. Ensayos sobre el racismo contemporáneo. Barcelona, Futuro Anterior Ediciones, 2016.

Lia Krucken

Pesquisadora, professora e artista interdisciplinar. Atua nas áreas de artes e design, com especial foco em textualidades Afro-Brasileiras. Atualmente leciona e conduz pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Colabora também como pesquisadora convidada em projetos junto ao Colégio das Artes na Universidade de Coimbra, Portugal. Desde 2016 atua como voluntária na curadoria de design e comunicação da CABRA - Casas Brasileiras de Refúgio, parte da rede internacional ICORN - International Cities of Refuge Network, que recebe escritores e artistas em risco.

Jorge Cabrera

Profissional de experiência multidisciplinar em arte e cultura: professor, artista visual, gestor cultural, curador independente. Formado em arquitetura pela Universidad de los Andes Venezuela (1987), revalidado pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG (2008). Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais (2011). Participou de Exposições na Venezuela, Cuba, Espanha, Portugal, França e o Brasil, individuais e coletivas.