



## Principio Potosí: advogando pelo diabo

Luiza Proença

### Como citar:

PROENÇA, L. Principio Potosí: Advogando pelo diabo. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 168–191, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670528. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670528>.

**Imagem** [modificada]: La muerte (detalhe), autoria desconhecida, c.1739, Igreja de Caquiaviri, La Paz, Bolívia. Fonte: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co/>. [seleção dos Editores].

# Principio Potosí: advogando pelo diabo

The Potosí Principle: Advocating for the Devil

Luiza Proença\*

## RESUMO

A produção e circulação de imagens foram cúmplices na imposição do capitalismo de modo a dificultar que a crise ecológica planetária atual seja visualizada. Este artigo investiga formas de contravisualidade e resistência no campo transcultural da arte. Está focado na exposição *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* [Princípio Potosí: como podemos cantar a canção do Senhor em terra estranha?], realizada entre 2010-2011 em diferentes instituições de três países da Europa e América do Sul. Conduzido pela figura do diabo e suas diversas expressões, o texto aborda a exposição em termos da multiplicidade de perspectivas apresentadas e do exercício herético necessário para dissolver a violência potencial implícita nas manifestações e instituições artísticas. Nesses termos, a contravisualidade se desdobra em práticas de contrafeitiçaria anticapitalista.

## PALAVRAS-CHAVE

Ecologia. História das exposições. Filosofia da imagem. Mineração. Diabo.

## ABSTRACT

The production and circulation of images were complicit in imposing capitalism in ways that make it difficult to visualize the current planetary ecological crisis. This article investigates forms of countervisuality and resistance in the transcultural field of art. It is focused on the exhibition *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* [The Potosí Principle: How Can We Sing the Lord's Song in a Strange Land?], presented in 2010-2011 in three different countries in Europe and South America. Driven by the figure of the devil and its various expressions, the text approaches the exhibition in terms of the multiplicity of perspectives and of a heretical exercise necessary to dissolve the potential violence implicit in artistic forms and institutions. In these terms, countervisuality unfolds into anti-capitalist practices of counter-spell.

## KEYWORDS

Ecology. Exhibition histories. Philosophy of image. Mining. Devil.

A crise ecológica planetária não carece de imagens que transmitam sua gravidade. A mídia tem comunicado visualmente os impactos socioambientais em todo mundo, em especial quando se trata de um evento trágico decorrente deles, como ocorreu com a ampla cobertura dos recentes desastres provocados pela mineração em Mariana (2016) e Brumadinho (2019). O que talvez falte é sensibilidade para perceber as nuances do clima e os processos de destruição da Terra, de modo a gerar respostas mais afetivas e efetivas à crise. O teórico cultural Nicholas Mirzoeff (2014) diagnosticou essa deficiência como “anestesia estética dos sentidos”, que faz com que, apesar das imagens, nada seja visto e os fluxos econômicos globais sigam com a mesma intensidade. No mesmo contexto, o capitalismo seria uma espécie de doença autoimune, por estar determinado a extrair para si tudo o que puder às custas do esgotamento do próprio mundo que o hospeda (*Ibidem*: 215).

“A natureza não abriu mão de seus segredos voluntariamente”, mas foi tratada pela modernidade “como uma suposta bruxa exigindo um interrogatório brutal” (Merchant *apud* Mirzoeff, 2014: 217)<sup>1</sup>. As terras indígenas foram consideradas territórios vazios pelos colonizadores europeus; nelas, não havia “nada para ver”, estando à disposição para serem saqueadas (Mirzoeff, 2014: 218). A conquista da natureza, estetizada em pinturas de paisagens, resultou na privação da sensibilidade humana, incapaz de notar as consequências da atividade predatória. Como resistência ou medicina para esse estado anestésico, Mirzoeff propõe estratégias de “contravisualidade” correspondentes a uma “política decolonial que reivindica o direito de ver (...) a desestabilização planetária das condições favoráveis à vida” (*Ibidem*: 230)<sup>2</sup>. Logo, pode-se concluir que fazer justiça climática requer uma ética do olhar que convoca ao primeiro plano tudo o que foi omitido, soterrado ou retratado como paisagem, cenário, verso, inexistente ou sem agência.

O que segue é uma reflexão sobre as possibilidades de contravisualidade e resistência diante da crise global no campo institucional e transcultural da arte, a partir de uma análise da exposição *Principio Potosí: ¿Cómo podemos*

*cantar el canto del Señor en tierra ajena?* [Principio Potosí: como podemos cantar a canção do Senhor em terra estranha?], curada por Alice Creischer, Andreas Siekmann e Max Jorge Hinderer Cruz e apresentada entre 2010-11 em instituições de três países diferentes: no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), em Madri; no Haus Der Kulturen der Welt (HKW), em Berlim; no Museo Nacional de Arte (MNA) e no Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), as duas últimas em La Paz.

Mais do que uma exposição, *Principio Potosí* foi um projeto artístico investigativo de longa duração que arriscou uma análise autocrítica do funcionamento da arte na ideologia colonial-moderna, questionando também alguns princípios fundamentais da tradição político-filosófica ocidental, como o de justiça<sup>3</sup>. Foi inicialmente denominado *Inversión modernidad* [Modernidade invertida], sendo que *inversión*, em espanhol, também significa “investimento”. Assim, tratando de “inversão” no sentido geográfico e econômico, o projeto transferiu as origens da modernidade da Europa para a Bolívia, onde, entre os séculos 16 e 18, incontáveis quantidades de prata foram extraídas das minas da cidade de Potosí como parte de um violento processo de exploração que alimentou a emergência do capitalismo global. Segundo Eduardo Galeano (1970: 43), “alguns escritores bolivianos, inflamados de excessivo entusiasmo, afirmam que em três séculos a Espanha recebeu metal suficiente como para estender uma ponte de prata desde a grimpada da montanha à porta do palácio real no outro lado do oceano”. A ocupação de Potosí é um marco do processo baseado na apropriação abusiva da natureza e exportação de matérias-primas que se mantêm até hoje e resultam no colapso socioambiental. Por seu impacto planetário, alguns autores têm nomeado essa época de dominação do capital que se iniciou em 1492 de “Capitaloceno”<sup>4</sup>.

*Principio Potosí* argumentava que a produção e a circulação de imagens em massa tiveram um papel crucial na imposição do sistema capitalista, espalhando medo e terror para doutrinar os povos andinos. Para desenvolver essa ideia, a equipe curatorial selecionou 22 pinturas coloniais relacionadas

a Potosí e comissionou novas obras de cerca de 20 artistas, pesquisadores e ativistas de diversos países para dialogarem com elas<sup>5</sup>. O projeto se destacou por estender sua análise à perpetuação de relações de dominação e exploração nos atuais centros de poder econômico, implicando também as instituições de arte contemporânea.

O “princípio” do título é, portanto, uma alusão ao “intenso processo de acumulação econômica que poderia ser considerado o início de um sistema global de fluxos materiais e simbólicos intrincados: a Modernidade”<sup>6</sup>(logo, *princípio* como “começo” e “regra”). O projeto ressoa com o incomensurável estudo de Silvia Federici (2017) sobre o uso da violência contra as mulheres, o campesinato e populações ameríndias como parte da “acumulação primitiva” nas origens do capitalismo. Federici afirma que na mesma época em que as relações feudais estavam dando lugar às instituições econômicas e políticas típicas do capitalismo mercantil, a quantidade de mulheres julgadas como bruxas atingia o seu ápice na Europa, enquanto no “Novo Mundo” a acusação de adoração ao diabo era um pretexto para os conquistadores espanhóis subjugar e matarem os povos ameríndios.

Fazer justiça à história de uma exposição que atravessou territórios e visões de mundo tão díspares como as da Europa e da América do Sul é certamente um exercício perigoso. A densa documentação produzida tanto para ocasião da exposição como posteriormente oferece múltiplas histórias e caminhos para se percorrer. *Principio Potosí* foi acompanhada por um guia; um catálogo abrangente (Creischer; Hinderer; Siekmann, 2010), com imagens de pesquisa, relatos sobre o processo, vistas das instalações, entrevistas com colaboradores e textos complementares; e um blog mantido independentemente pelos curadores no Wordpress com clipping de imprensa e publicações diversas para download gratuito<sup>7</sup>. Uma década depois, Creischer e Siekmann desenvolveram *Potosí Principle Archive* (2022), um arquivo com a intenção de abordar os “pontos cegos” do projeto original, bem como dar certa continuidade a ele ao retomar colaborações anteriores e gerar novas. Esse arquivo é composto por 36 livretos publicados em 4

volumes, totalizando um livro de 1.768 páginas. Ele também foi recentemente mostrado espacialmente em duas exposições no HKW em Berlim, entre maio e julho de 2021, e na Akademie der Künste der Welt (ADKDW), em Colônia, entre abril e julho de 2022.

Há também *Principio Potosí Reverso* (2010), um “contra-catálogo” organizado por Silvia Rivera Cusicanqui e El Colectivo (hoje, Colectivo Ch'ixi) que está baseado na complexidade da vida cultural andina e que expressa um sentimento de dissidência em relação à direção artística original do projeto. Cusicanqui, integrante do El Colectivo, foi convidada a fazer parte da equipe curatorial de *Principio Potosí* e a produzir, a partir de histórias locais, uma narrativa reversa sobre as pinturas coloniais a serem exibidas na exposição. El Colectivo, no entanto, desconfiou do aspecto teórico-analítico, desterritorializado e não representativo da exposição, e algumas divergências envolvendo os curadores e o MNCARS não puderam ser resolvidas. De acordo com Cusicanqui, o grupo decidiu consultar uma folha de coca com curandeiros aymaras que o aconselhou a participar apenas por meio de um livro, porque “o único Deus que eles [os outros curadores] conhecem é a ciência” (Cusicanqui, 2018: 58-59)<sup>8</sup>. A contribuição paralela do coletivo – a convite do diretor do MNCARS, Manuel Borja-Villel, como forma de mediar ou talvez provocar a dissidência –, teve o efeito de dividir o projeto em duas narrativas conflitantes, a europeia e a indígena. Esta disputa tem sido central para grande parte das avaliações críticas de *Principio Potosí*. Ao invés de tentar adjudicar entre as duas supostas posições, minha intenção no presente texto é abordar o projeto em termos de uma inter-relação mais complexa da multiplicidade de narrativas – “pensar pelo meio” (Deleuze apud Stengers, 2017: 5), ou ainda, advogar pelo diabo, figura ubíqua na exposição. A ambiguidade da etimologia da palavra “diabo” – que sugere tanto o que divide, separa e condena, causando medo e dor, como algo pelo qual se atravessa, um mediador – será de interesse aqui. Se “pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa” – ou seja, é mover-se por um traçado que “recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais

e razoáveis” (Deleuze; Guatarri, 1992: 52-53) –, este texto se conduzirá pelo serpentear do rabo do diabo para pensar sobre a dinâmica plural de resistência desenvolvida em *Principio Potosí* e esboçar práticas artísticas mais responsáveis diante das crises atuais.

## O diabo e o inferno capitalista

São criaturas com formas variadas. Vermelhas ou esverdeadas; meio humanas, meio animais. Algumas com chifres, patas, garras, caudas, orelhas salientes, dentes afiados, olhos arregalados e narizes pontudos como bicos de aves. Às vezes são representadas aladas, outras vezes cobertas de pelos. Há aproximadamente 20 dessas figuras demoníacas representadas na metade direita de *La muerte* [A morte], uma composição simétrica pintada em 1739. Enquanto esta metade, onde estão os diabos, mostra a dolorosa vida após a morte de pecadores e hereges, a outra, à esquerda, retrata a realidade pacífica de uma pessoa que foi “boa” durante seu tempo na Terra. No centro, dois esqueletos sobre um altar estão munidos com arcos e flechas para apresentar seu julgamento, sentenciando o moribundo ao céu ou ao inferno por toda a eternidade.

*La muerte* se encontra em uma igreja em Caquiaviri, uma pequena cidade boliviana onde muitos indígenas foram recrutados para trabalhar nas minas de Potosí. A pintura apresenta as dicotomias em que habita o imaginário cristão: a justiça divina, que separa o mundo em bem/céu e mal/inferno; e a oposição cultura/natureza, onde os humanos são associados às virtudes enquanto os animais são retratados como alegorias dos sete pecados capitais<sup>9</sup>. Na exposição *Principio Potosí* uma imagem espectral de *La muerte* [Fig.1.] foi feita pelo artista alemão Quirin Bäumlér, que reproduziu, nas mesmas dimensões, o contorno das figuras a lápis prateado sobre tela transparente. A obra foi exibida ao lado de outra reprodução similar, esta da pintura de *Infierno* [Inferno] [Fig.2.], que compõe a série de cinco das

postrimerías (representações pictóricas sobre a vida após a morte) da Igreja de Caquiaviri que retratam a tortura, a dor e o terror infligidos pelo diabo no inferno cristão.



FIG. 1. *La muerte* reproduzida por Quirin Bäumlner na itinerância *Principio Potosí* no MUSEF, La Paz, 2011.  
Foto/Cortesia: Alice Cresicher e Andreas Siekmann.



FIG.2. Detalhe em miniatura da obra *Infierno* na exposição *Potosí Principle Archive* na ADKDW, Colônia, 2022. Foto: Luíza Proença.

Ao lado do tema do Juízo Final, as *postrimerías* se tornaram comuns na América hispânica entre os séculos 17 e 18, principalmente nas igrejas destinadas à população indígena. Tais imagens, cuja iconografia era transmitida da Europa através de gravuras, eram compreendidas como importantes meios de imposição da ética e da moral pregados pelos evangelistas nas colônias<sup>10</sup>. Por isso, no verso das pinturas coloniais apresentadas em *Principio Potosí* foram anexadas imagens das gravuras originais que serviram de modelo para a produção dessas obras. Na iconografia de *La muerte*, que remete ao popular gênero europeu *Ars Moriendi* (a arte de morrer), foram também incluídos elementos referentes a rituais ameríndios – por exemplo, um demônio carregando um *kero* (recipiente cerimonial) – como parte da campanha colonial contra as práticas não-ocidentais (Gisbert; Mesa, 2011).

Uma ideia central para *Principio Potosi* era de que imagens como as de Caquiaviri foram produzidas em grande escala para moldar subjetividades que fossem subservientes ao trabalho e à economia capitalista que se instalava no “Novo Mundo”. Desse modo, a extração de recursos naturais e força de trabalho, proveniente de terras e corpos alheios, se deu através de um processo de colonização do inconsciente e do sensível. Introduzindo o julgamento moral e a violência punitiva, os invasores europeus formavam indivíduos “desencantados” de suas visões de mundo e limitados à experiência como sujeito trabalhador.

Michael Taussig (1993; 2010) argumenta que a introdução do diabo pelos colonizadores europeus assumiu os contornos simbólicos das novas relações de produção e troca, estabelecendo um “espaço de morte” ao mesmo tempo que destruía as práticas pré-capitalistas locais, acusadas de “feitiçarias diabólicas”<sup>11</sup>. Abordando similar contradição, Isabelle Stengers e Philippe Pignarre (2011) definem o próprio capitalismo, como “um sistema de feitiçaria sem feiticeiros”; isto é, um sistema com forte poder de captura enquanto “julga que a feitiçaria é apenas ‘uma simples crença’,

uma superstição” (*Ibidem*: 40)<sup>12</sup>. O capitalismo sentencia a todos a aceitar suas “alternativas infernais”, aniquilando a arte das bruxas capaz de fazer resistência a essa submissão” (*Ibidem*: 136)

A história de terrorismo sensível e psicológico é de longa data e vem ganhando novas versões no capitalismo neoliberal. O catálogo de *Principio Potosí* se refere muitas vezes à pesquisa de Naomi Klein (2009) em torno da “doutrina do choque”, expressão desenvolvida pela autora para descrever uma estratégia política de provocar experiências traumáticas e crises, gerando desorientação e medo na população e, assim, oferecer uma “cura” rápida pela implantação do modelo neoliberal de livre mercado. De acordo com Klein, a “terapia do choque econômico” foi incentivada por Milton Friedman na Escola de Chicago; foi difundida na América Latina a partir dos anos 1970 através das ditaduras militares e suas práticas de tortura; e segue sendo aplicada a diversos eventos catastróficos, incluindo os climáticos, de modo a beneficiar os corporativistas que enxergam “oportunidades” em tais eventos.

Outra atualização do “capitalismo de desastre” em sua versão neoliberal se encontra nas novas tecnologias e suas imagens processadas por algoritmos. Como colocou o filósofo Paul Preciado (2018: 11) “se detrás do brilho da prata de Potosí se ocultava o trabalho exterminador da mina colonial no século 16, detrás do brilho das telas se ocultam hoje as formas mais extremas de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva”. Estas capturam cada vez mais aprimoradamente as forças vitais necessárias para a criação e resistência, homogeneizando os modos de pensar e existir.

*Principio de Potosí* esteve atenta a esses desdobramentos do inferno litúrgico no presente através do diálogo de obras atuais com as pinturas coloniais. No catálogo, duas petições ao Vaticano solicitando a abolição do inferno foram publicadas. Elas foram enviadas em 1997 e 2003 pelo Clube de Ímpios, Hereges, Apóstatas, Blasfemos, Ateus, Pagãos, Agnósticos e Infiéis (CIHABAPAI), uma associação fundada pelo artista León Ferrari e

que está em constante ativação, produzindo em 2014 uma terceira petição. Esta última reafirma o inferno como “lugar de barbárie, fonte mental de ódio e violência”, igualmente presente na Terra na forma do “capitalismo financeiro e da guerra” (CIHABAPAI e Etcétera..., 2014). Além disso, na exposição *Principio Potosí*, Ferrari apresentou parte do trabalho 1492-1992 *Quinto centenario de la conquista* [Quinto centenário da conquista] feito originalmente como parte da campanha One World Art que acompanhou a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento no Rio de Janeiro, em 1992 (também conhecida como Rio-92 ou Cúpula da Terra). O trabalho é composto por 140 garrafas de vidro que explicitam o transporte intercontinental da iconografia do inferno e do bestiário da religião católica como um todo, enfatizando a continuidade das práticas de tortura em situações como as das ditaduras na América Latina.

Ao tratar da violência implícita nas imagens, *Principio de Potosí* não ignorou a possibilidade de reprodução dessa violência em sua própria prática artística-curatorial, apoiada naquele momento por grandes instituições europeias. A expografia aberta convidava os visitantes a serpentear o espaço, o que estimulava a sensação de múltiplas perspectivas, contrastando com a suposta neutralidade das paredes brancas e divisórias convencionais em exposições de arte. Contraditoriamente, a mesma expografia poderia encorajar a sensação de testemunhar uma narrativa ao mesmo tempo, ou seja, o universalismo totalizante de um sujeito iluminista idealizado. Tal ambivalência veio à tona na posição curatorial:

O museu se auto-contempla e atua como esse sujeito espectral, entusiasmado com sua existência, sem querer ver sua própria constituição, liberado de justificativas. Não percebe? A todo momento estamos tentando conduzir você e nós mesmos fora do estômago do fetiche. (Creischer; Hinderer; Siekmann, 2010: 131)

O guia produzido para a exposição destaca os horrores remanescentes da instituição artística – em suas estruturas, expografias, hierarquias,

divisões de trabalho, etc. – e seu papel histórico no processo colonial – seja em Berlim, Madri ou La Paz<sup>13</sup>. As publicações também informam sobre os conflitos e negociações vivenciados durante o planejamento de *Principio Potosí*, incluindo incidentes como recusas de empréstimo que explicitavam as relações de poder entre instituições de arte: muitas comunidades bolivianas temiam que obras emprestadas pudessem ser roubadas por museus europeus, enquanto estes recebiam pedidos de repatriamento dos artefatos roubados nas suas explorações.

As pinturas emprestadas pelas comunidades da Bolívia foram penduradas sem tocar as paredes das galerias, aspecto da mostra que interessou à artista participante Elvira Espejo. A tentativa simbólica de evitar a adesão às instituições dominantes permitia ver a frente e o verso das obras. Espejo, nascida numa comunidade indígena nas terras altas dos Andes, expressou em uma entrevista que ao longo da exposição foi possível experimentar outros pontos de vista, da mesma forma que as obras de artistas participantes possibilitavam perspectivas de diferentes posições do mundo: “Não podemos tratar nossa comunidade como se fôssemos as únicas pessoas na Terra” (González, 2011)<sup>14</sup>. À medida que desenvolviam o projeto, os curadores convidavam artistas de vários contextos, e esses artistas convidavam outros, estendendo e desierarquizando a curadoria em uma rede internacional de afinidades compartilhadas. Podemos imaginar esse esforço curatorial em criar alianças e ativar forças para superar os horrores do trauma colonial-capitalista como uma forma de bruxaria diabólica lançando feitiços desde várias posições geopolíticas e culturais. Esses feitiços, que resistem ao poder das imagens dicotômicas moderna-coloniais, podem ser compreendidos como práticas de “desenfeitiçamentos” da feitiçaria capitalista da qual Pignarre e Stengers se referem, embora estes autores não sugeriram a ideia metaforicamente. Enquanto isso, o diabo ressurgiu como uma entidade imanente ao lado de outros seres introduzidos pelos colonos nas Américas.

## O diabo, a Virgem e outros seres em parentesco

Na metafísica cristã ocidental, o diabo é o principal instrutor das bruxas, mas também um “oficial de justiça” que reafirma “Deus como o soberano exclusivo” e esvazia o mundo de “influências conflitivas” (Federici, 2017: 368)<sup>15</sup>. No entanto, nas colônias, ele foi incorporado ao imaginário ameríndio andino como uma entidade complexa que pode ser domesticada e com quem se pode pactuar<sup>16</sup>. Ao descrever *La muerte*, o guia da exposição chama a atenção brevemente para uma cena ambígua retratada na pintura em que um demônio cobre a boca de um indígena aparentemente prestes a confessar seus supostos pecados a um padre. No catálogo, o curador Max Jorge Hinderer Cruz desenvolve essa ideia:

(...) o que em primeiro plano parecia aludir aqui a uma culpa da população indígena em relação à Coroa espanhola, pode também ser lido de outra maneira: o diabo e os habitantes do inferno não precisam ser necessariamente adversários dos indígenas, pois, como demonstra a adoração do diabo, *El Tío* das minas de Potosí, o diabo poderia muito bem ser considerado um aliado, uma divindade que, segundo o princípio da *pacha*, é encarregado por manter o equilíbrio entre “dar à terra” e “tomar da terra” (também entre a vida e a morte). Consequentemente, a pintura contém uma mensagem cifrada que é invisível para a visão cristã. Uma leitura desse tipo representa uma subversão política invisível (“Não conte o que pode ser acusado como pecado!”) que escapa à doutrina hegemônica e une a comunidade indígena por meio do princípio alternativo do entendimento comum (Creischer; Hinderer; Siekmann, 2010: 49-50)<sup>17</sup>.

Na câmara principal de quase todas as minas escavadas nas montanhas andinas, encontra-se uma figura antropomórfica feita de argila. Ela está sentada, com o falo ereto, chifres, orelhas e barba pontiagudas. Muitas vezes está cercada por oferendas como cigarros, folhas de coca ou bebidas alcoólicas. Considerado um deus no submundo de Cerro Rico de Potosí e outras minas, a figura, conhecida como *El Tío*, é um cruzamento entre *Supay*, uma entidade das forças interiores e do submundo (*ukhupacha*) e

o diabo cristão. O termo “tío” – literalmente “tio” em português – não tem origem única, mas acentua a alusão ao laço familiar e relação de parentesco entre os mineiros e o diabo (Asbi, 2005: 100). Para os mineiros, *El Tío* é simultaneamente o patrão, o guardião e um colega com quem se desenvolve uma relação íntima e de dependência mútua. Ele pode tanto sinalizar os caminhos dos ricos veios de minério como causar infortúnios, sendo necessário negociar com ele por meio de oferendas, como as mencionadas anteriormente, ou em festas populares, onde tradições ancestrais cristãs-europeias e andinas coexistem. Envolvendo danças, cantos e fantasias, as festas podem ser compreendidas como eventos em que a subjetividade se desvincula da noção de punição divina para dar passagem para a vivência do “fora-do-sujeito” colonial (Rolnik, 2018). Implicam também uma perspectiva diferente da própria noção de trabalho – esta se afasta da abstração, divisão e alienação capitalistas e se volta para atividades nas quais objetos e roupas produzidos para as celebrações não perdem agência, estão ativos e animados.

Tais reconfigurações de significado simbólico tecem no presente uma trama têxtil espessa de visões de mundo correspondente à ideia de “ch'ixi” de Silvia Rivera Cusicanqui (2018): uma dimensão “cinzenta” ou “manchada” onde práticas e saberes contraditórios são justapostos<sup>18</sup>. A instalação *Camino de las Santas* [Caminho das Santas], de Elvira Espejo, elaborada especialmente para *Principio Potosí*, evoca essa ideia. Em diálogo com uma pintura feita por Luis Niño<sup>19</sup>, renomado pintor indígena setecentista de Potosí, a obra Espejo trata das histórias de apropriação da Virgem da Candelária, amplamente cultuada na Bolívia. Com origens que remontam a uma estátua da Virgem Maria em Tenerife, uma das Ilhas Canárias que era escala na rota marítima da Espanha para a América Hispânica, a Virgem passou a ser associada à *Pachamama*, ou Mãe Terra, pelos indígenas dos Andes.

*Camino de las Santas* é composta por elementos referentes a uma festa associada à Mama Candelária (a Virgem) realizada no *ayllu* de Qaqachaka, onde Espejo nasceu e cresceu. Durante a celebração, dançarinos vestidos com

retalhos vermelhos e verdes, cores associadas ao diabo, carregam uma caixa de madeira embrulhada por um tecido. A caixa contém uma pequena cruz de ouro que representa Tata Quri (o Homem Dourado), um poderoso deus/diabo das minas da montanha de Potosí. Tata Quri é visto como um monstro associado ao catolicismo e à mineração, que adoece a Mama Candelaria, sua esposa e provedora de matérias-primas para produção têxtil, causando, portanto, graves danos ambientais. A pesquisadora Denise Y. Arnold (2016) argumenta que em muitas comunidades andinas se identificam relações de parentesco e apropriações subjetivas de ontologias alheias. Por associarem a montanha a seus próprios corpos, são as mulheres de Qaqachaka que realizam a ação de embrulhar a caixa-receptáculo com tecido para domar Tata Quri e bloquear as violações; conseqüentemente, são elas que tem se posicionado de maneira mais incisiva frente às crises ecológicas (*Ibidem*: 32). Arnold também conta que devido aos elementos poéticos dessa festa, tanto os dançarinos como Tata Quri são chamados de “diabólicos” (*Ibidem*: 39).



FIG.3. Elvira Espejo instalando *Camino de las Santas*, no MNCARS, Madri. Still a partir de vídeo disponível em YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=6-WNzoKvqMM&ab\\_channel=MISMIRA1](https://www.youtube.com/watch?v=6-WNzoKvqMM&ab_channel=MISMIRA1). Acesso: 10 de jul. 2022.

Na instalação [Fig. 3], fotos documentais da festa em Qaqachaka são penduradas com fios de lã em meio círculo, intercaladas por folhas de papel carimbadas com mãos e pés. No centro da instalação, três pedestais exibem objetos usados na festa, reinterpretados por Elvira: a caixa de madeira com a cruz de ouro coberta por um tecido, e duas pequenas esculturas da Virgem. Um aparelho de áudio toca uma canção tradicional, performada por Espejo: “o ano acabou, e as penalidades acabaram”<sup>20</sup>. Por fim, outro círculo de fios desce do teto em espiral aludindo aos *kipus* [quipus], instrumentos memotécnicos pré-hispânicos ligados à arte têxtil.

Feitos de lã ou algodão, as cordas nodosas dos *kipus* ancestrais contam histórias entrelaçadas, mas indecifráveis; acreditam que eles estejam relacionados às atividades contábeis (sugerindo uma economia pré-capitalista com trocas espirituais e materiais), e também a uma forma particular de escrita. Na época de *Principio Potosí*, a maior coleção de *kipus* do mundo estava no Ethnologisches Museum de Berlim, que se recusou a emprestá-los para a apresentação da exposição na Bolívia. Com essa decisão, os *kipus* foram incluídos apenas como documentação fotográfica, seguindo em acervos alemães “tristemente des-simbolizados e despojados de sua densidade epistêmica” (Cusicanqui, 2018: 60)<sup>21</sup>. Hoje, a coleção do Ethnologisches Museum está alojada no Humboldt Forum, uma grande instituição que abriga cerca de 20 mil artefatos, principalmente de ex-colônias europeias, inaugurada em dezembro de 2020 no recentemente reconstruído Palácio de Berlim. O catálogo de *Principio de Potosí* (2010) incluiu um texto do congresso *Anti-Humboldt*, organizado em 2010, debatendo o caráter neocolonial da nova instituição. No verão de 2020, foi fundada a Coalition of Cultural Workers against the Humboldt Forum [Coalizão de Trabalhadores Culturais Contra o Fórum Humboldt, CCWAH], com uma identidade visual co-desenhada por Alice Creischer e reivindicando de maneira mais incisiva uma inversão dos propósitos fundacionais da instituição: “Tear It Down and Turn It Upside Down!” [Derrube-o e vire-o de cabeça para baixo!]. O coletivo lamenta o motivo da sua formação:

“Enquanto em outros lugares do mundo os monumentos coloniais estão sendo derrubados, a reconstrução do Palácio de Berlim foi ‘coroadá’ com uma cruz de ouro” no topo do seu edifício<sup>22</sup>. A instalação da cruz, símbolo da dominação cristã global, em sua versão dourada, a mesma que as mulheres de Qaqachaka procuram inibir, reforça o quão presente ainda é o projeto imperial moderno e colonial de 500 anos atrás.

A obra de *Espejo* refaz percursos povoados por saberes ancestrais, instaurando uma forma de resistência sobre o espaço de morte e terror dos territórios coloniais. Assim como há informações ocultas nos *kipus*, nem todos os elementos de *Camino de las Santas* são acessíveis a todos. Embora a obra se desdobre diante de uma linguagem aparentemente comum da “instalação” em arte contemporânea, ela não acedeu aos julgamentos estéticos do Sujeito Moderno kantiano que tudo quer conhecer através da razão e superioridade à natureza. Nesse mesmo sentido, o diabo em *La muerte* pode tapar a boca do indígena não somente para evitar que ele seja vítima de uma acusação moral, mas talvez também para resistir à atitude colonial de ter “fome de escutar”. Esta é uma expressão usada por Dylan Robison (2020) na proposição de que os colonos europeus, quando chegaram às Américas, estavam “famintos” não apenas por minerais, mas por conhecimento e informação.

## Exercícios heréticos

*Princípio Potosí* foi uma das maiores exposições de arte já realizadas na Bolívia, cujas instituições culturais não são tipicamente voltadas para a arte contemporânea internacional. Juntamente com outras obras, *Camino de las Santas* foi exibida no edifício colonial do MUSEF. Dois anos depois, *Espejo* se tornaria a diretora deste museu estatal-nacional (a primeira diretora indígena de um museu na América Latina). O acervo do MUSEF é composto por materiais arqueológicos, históricos e etnográficos do

território boliviano, que foram por muitos anos apresentados como parte de uma narrativa histórica que sugeria a estabilidade dos povos indígenas em detrimento do dinamismo dos Estados modernos (Criales, 2020). Sob a direção de Espejo, o MUSEF começou a reverter o legado da colonialidade e da violência, reorganizando o acervo de acordo com as materialidades e os processos de fabricação de cada “objeto” em colaboração com comunidades locais.

Vistos como pessoas, ou sujeitos, com agenciamento político e vida social, os “objetos”, nas atuais exposições da coleção, não anulam as histórias que os constituíram, carregando afetivamente o trabalho que os produziu e resistindo ao fetichismo da mercadoria. Eles são apresentados segundo sua ontologia originária: como viventes que interagem com o mundo, capazes de animar as relações entre indivíduos ou grupos de pessoas, criando redes de intercâmbio e apoio material e espiritual. Eles também são apresentados segundo a terminologia e etimologia das línguas aymara e quechua. Por exemplo, a palavra *uywaña*, em aymara, corresponde ao cuidado mútuo com as plantas, os animais, a terra, as montanhas e a água. “É onde se constrói a gramática da sociabilidade em respeito mútuo da vida compartilhada com diferentes seres” (Espejo; Proença, 2020: 32)<sup>23</sup>. Assim, a coleção do MUSEF foi organizada a partir da *uywaña* de cada objeto-sujeito, exibindo *como* foram feitos: desde o pedido de autorização para recolher as matérias primas da natureza (ação correspondente à palavra *jiwasa*, porque os materiais são sujeitos desde o início e sem elas a arte não existe), até o manuseio de instrumentos e o pensamento desenvolvido no processo. Esse pensamento está integrado tanto à paisagem e aos materiais, como aos instrumentos e ao corpo da artista: todos participam do fazer artístico. “O pensar não gera uma razão dominante que julga para poder atribuir” (Espejo Ayca, 2022: 10)<sup>24</sup>. É o cultivo constante de um *sentirpensar* compartilhado que permite a criação. “Por isso dizemos, por exemplo, ‘pensar com a ponta dos dedos’, pois “os dedos são mais aptos que os olhos ou a cabeça” (*Ibidem*: 11)<sup>25</sup>. Pode-se dizer que a contravisualidade se manifesta nesse caso através da necessidade

de “abrir os olhos dos dedos” para que se possa “viajar pela sensibilidade” (*Ibidem*)<sup>26</sup>.

Quando Espejo afirmou a importância de experimentar diferentes pontos de vista em *Principio Potosí*, ela também apontou na direção de um mundo da arte para além do inescapável, infernal e profundamente dividido mundo em que habitamos atualmente; ou seja, na direção de um “sistema” da arte onde múltiplas formas de viver, conhecer e criar podem coexistir. Compreendendo a organização de exposições como um processo colaborativo de entrelaçamento de conexões, os curadores do projeto foram capazes de cheirar a fumaça “que exige que decidamos se somos herdeiros das bruxas ou dos caçadores de bruxas” (Stengers, 2017: 15), e tentaram transformar a instituição artística de um espaço de morte e um agente de violência, regido pelo poder divisório do julgamento moral (segundo os dualismos do diabo cristão), em uma abordagem de negociação, seguindo *El Tío* e as montanhas das minas. Exercícios heréticos como os feitos em *Principio Potosí* exigem a criação de alianças perigosas, um risco necessário para reivindicar “a política como uma relação de desentendimentos entre mundos” (De la Cadena, 2019: 14). Não há uma estratégia única para isso – é preciso que cada um encontre suas próprias estratégias de contravisualidade e maneiras de quebrar o feitiço capitalista. Nessas múltiplas formas de resistência, que só podem ocorrer subterraneamente, pode ser preciso descer ao inferno. O objetivo não é a mineração, mas uma espécie de arqueologia para escapar das horríveis estruturas da justiça moderna e reivindicar a arte como bruxaria ou contrafeitiçaria, reativando práticas e modos de vida mais cuidadosos com a Terra.

## Referências

ARÁOZ, H. M. *Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade*. São Paulo: Elefante, 2020.

- ARNOLD, D. Y. Wa'kas, objetos poderosos y la personificación de lo material en los Andes meridionales: Pugnas de exégesis sobre la economía religiosa según las experiencias del género. In: BUGALLO, L.; VILCA, M. (eds.). *Wa'kas, diablos y muertos: Alteridades significantes en el mundo andino*. San Salvador de Jujuy: Universidade de Jujuy, 2016.
- ASBI, P. *Los ministros del diablo: el trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*. La Paz: Instituto de Investigación para el Desarrollo; Embajada de Francia en Bolivia; Instituto Francés de Estudios Andinos; Fundación PIEB, 2005.
- CREISCHER, A.; HINDERER, M.J.; SIEKMANN, A. (orgs.). *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar al canto del Señor en tierra ajena? La economía global y la producción colonial de imágenes* (cat.). Madri: MNCARS, 2010.
- CREISCHER, A.; SIEKMANN, A. (eds.). *Potosí Principle Archive*. Volume 1-4. Colônia: Walther König, 2022.
- CRIALES, J. V. El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) da Bolívia: Historia, esfuerzos y desafíos. In: NOACK, K. et al (orgs.) *Global Turns: descolonización y museos*. La Paz: Plural Editores, 2020.
- CUSICANQUI, S. R. *Principio Potosí Reverso*. Madri: MNCARS, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- DE LA CADENA, M. Cosmopolítica indígena nos Andes: reflexões conceituais para além da política. *Maloca*, Revista de Estudos Indígenas, v. 2, p. 1-37, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- CIHABAPAI; ETCÉTERA.... Errar de Deus/Petição ao Papa Francisco pela abolição final do inferno. In: ENGUITA MAYO, N. e BELTRÁN, E. (orgs.). *Como (...) coisas que não existem*. Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p.179.
- ESPEJO AYCA, E. *Yanak Uywaña: la crianza mutua de las artes*. La Paz: PCB, 2022.
- ESPEJO, E; PROENÇA, L. Por una conversa mútua. *Concreta*, n. 16, p. 31-41, outono de 2020.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante: 2017.
- GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 1970.
- GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GISBERT, T.; MESA, A.E. Los grabados, el “juicio final” y la idolatría andina en el mundo andino. In: *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2010, p.17-42.
- GONZÁLEZ, R. Colonialismo, modernidad, arte... Principio Potosí. *Cambio*, La Paz, ano 2, n.61, p.4-5, 2011.
- HARAWAY. D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom - Vulnerabilidade*, Campinas, ano 3, n. 5, p.139-146, 2016.

- KLEIN, N. *A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo do desastre*. Lisboa: SmartBook, 2009.
- MARTINS, J. S. A aparição do demônio na fábrica, no meio da produção. *Tempo Social*, São Paulo, v. 5, n.1-2, p. 1-29, 1993.
- MIRZOEFF, N. Visualizing the Anthropocene. *Public Culture*, Durham, v. 26, n.2, p. 213-232, 2014.
- PIGNARRE, P.; STENGERS, I. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- PRECIADO, P. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018, p.11-21.
- ROBINSON, D. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- STENGERS, I. *Reativar o animismo*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017. [Caderno de Leituras 62].
- TAUSSIG, M. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Unesp, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Xamanismo, colonialismo, e o homem selvagem: um estudo sobre terror e da cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

## Notas

- \* Luiza Proença é pesquisadora e curadora. É bolsista em trabalho de base social/comunitária da Akademie Schloss Solitude, Alemanha; mestre em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Subjetividades da PUC-SP, com bolsa CNPq; e bacharel em Artes Visuais pela Unesp, com bolsa Fapesp. Como curadora atuou em diversos projetos e instituições como na 31ª Bienal de São Paulo e no Museu de Arte de São Paulo. Uma versão reduzida deste texto foi publicada em inglês em *Art and its Worlds: Exhibitions, Institutions and Art Becoming Public* (London: Afterall Books, 2021). A autora agradece a David Morris, Lucy Steeds, Marcos Brias e Pedro Andrada pelas edições e interlocução. E-mail: proenca.ml@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3496-839X>.
- 1 Tradução minha do original: "Nature did not give up her secrets willingly, but was treated like a supposed witch requiring brutal interrogation".
  - 2 Tradução minha do original: "Like all forms of countervisuality, contesting Anthropocene visibility is a decolonial politics that claims the right to see what there is to be seen and name it as such: a planetary destabilization of the conditions supportive of life (...)".
  - 3 Por exemplo, um dos quatro eixos conceituais da exposição era "Existem os direitos humanos para se ter direitos sobre os humanos", abordando a contradição e a faceta "monstruosa" dos direitos

- universais modernos enquanto processos de subjetivação e subjugação de populações humanas e não humanas.
- 4 Donna Haraway (2016) conta que usou pela primeira vez o termo a partir de 2012, após ele ter sido proposto por Andreas Malm e depois desenvolvido por Jason Moore. Outro exemplo, Horacio Machado Araújo (2020) relaciona o “Capitaloceno” com a mineração moderna-colonial com início em Potosí. Apesar das ressonâncias, o termo não foi adotado pelos curadores de Principio Potosí.
  - 5 Os participantes incluíam Sonia Abián, Chto Delat, Ines Doujak, Harun Farocki, Zhao Liang, Eduardo Molinari, Mulheres Criando, Territorio Doméstico, entre outros.
  - 6 Texto de introdução publicado no mapa da exposição no MUSEF. Disponível em: <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/2011/02/11/fold-out-desplegable-mna-musef-la-paz/>. Acesso em: 5 fev. 2021.
  - 7 Uma versão em espanhol do catálogo foi produzida na Bolívia por iniciativa dos curadores e seguida por uma segunda edição com novas traduções, publicada na Espanha. As citações do catálogo neste texto são minhas traduções da última edição em espanhol. Ver também o blog Potosí Principle Process. Disponível em: [potosiprincipleprocess.wordpress.com](https://potosiprincipleprocess.wordpress.com). Acesso em: 5 fev. 2021.
  - 8 Tradução minha do original: “Don Roberto nos aconsejó que hiciéramos sólo el libro porque el unico Dios que ellos conocen es la Ciencia”.
  - 9 Em *La muerte*, pode-se identificar que o pavão é a soberba, o sapo é avareza, o bode é luxúria, o burro é preguiça, a onça é a ira, o porco é gula e a ovelha é inveja. Vale ressaltar que bruxas e demônios sempre estiveram associados aos caprinos, aos comportamentos bestiais e à libido desenfreada.
  - 10 Muitas das postrimerías nos Andes referem-se a um compêndio do jesuíta Eusebio de Nieremberg que se tornou parte do programa editorial da gráfica Plantin da Antuérpia e do material missionário enviado para a América hispânica.
  - 11 Enquanto em *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul* (2010) Taussig descreve o diabo como um mediador de mundos após a introdução do fetichismo da mercadoria pela economia capitalista, em *Xamanismo, colonialismo, e o homem selvagem* (1993), o autor examina o colonialismo na América do Sul através da cultura do terror e as possibilidades de subversão desse terror pela feitiçaria ou práticas xamânicas de cura. Em relação ao primeiro livro, ressalta-se que a aparição do diabo como mediador de novos processos de trabalho é também frequente no contexto da modernização industrial. Por exemplo, José de Souza Martins (1993) relata que em 1956 o demônio foi visto várias vezes, durante uma semana, por operárias da fábrica Cêramica São Caetano S.A., na grande São Paulo. Essas operárias tinham sofrido uma mudança significativa na seção de ladrilhos, onde as inovações técnicas em uma das etapas de produção se distanciaram do saber de mestres artesãos. No argumento de Martins, a separação radical entre o pensar e o fazer no trabalho faz com que trabalhadoras e trabalhadores recorram ao imaginário de demônios e espíritos para lhe dar sentido.
  - 12 Tradução minha do original: “Because if capitalism enters into such a lineage, it is in a very particular fashion, that of a system of sorcery without sorcerers (thinking of themselves as such), a system operating in a world which judges that sorcery is only a simple 'belief', a superstition that therefore doesn't necessitate any adequate means of protection”.
  - 13 No caso das instituições que hospedaram a exposição em La Paz – estas fundadas como parte de um projeto nacionalista liderado por elites urbanas bolivianas em busca de modernização –, esse papel pode ser mais bem entendido em termos de processos de colonização “internos”. Para uma abordagem mais completa das origens coloniais e nacionalistas do MUSEF ver: (Criales, 2020).

- 14 Tradução minha do original: “Entonces, son temas enormes, no es para tratar simplemente nuestra comunidad como si fuéramos los únicos pobladores de la Tierra”.
- 15 Federici (2017) também afirma que o diabo contribuiu para pavimentar o caminho para a ciência nova ou moderna como fonte privilegiada de conhecimento.
- 16 Uma breve digressão para tratar de alguns aspectos do diabo mais especificamente no Brasil: Guimarães Rosa nos dá uma perspectiva ampla do imaginário popular do Diabo – e os pactos que são feitos com ele – em *Grande Sertão: Veredas* (1956/1987), obra célebre da literatura brasileira. O livro descreve o sertão povoado por muitas histórias em torno do demônio, ao qual mais de cinquenta nomes são atribuídos, todos advindos de expressões populares e bíblicas. Vale apontar também que Exú, o orixá mensageiro cultuado nas religiões de matrizes africanas, foi equivocadamente associado ao diabo pela Igreja Católica por ser uma divindade desobediente, irascível, fállica. Atualmente, o diabo é uma das figuras mais combatidas nas proliferantes igrejas neopentecostais, como a Igreja Universal do Reino de Deus, criada em 1977 pelo bispo Edir Macedo. Nessas igrejas, a prosperidade econômica é uma dádiva de Deus. O uso amplo e intensivo dos veículos de mídia que elas fazem extrapola a religião e lhes dá cada vez mais espaço nas instituições políticas do país.
- 17 Tradução minha do original: “Sin embargo, lo que en primer plano parecería aludir aquí a una culpa de la población indígena respecto de la Corona española, puede también leerse de otra manera: el diablo y los habitantes del infierno no deben ser necesariamente adversarios de los indios, pues, como muestra la adoración del diablo, del “Tío”, en las minas de Potosí, bien puede asumirse al diablo como un aliado, como una deidad que, según el principio de la pacha, se encarga de mantener el equilibrio entre el “dar a la tierra” y el “tomar de la tierra” (también entre la vida y la muerte). En consecuencia, el cuadro contiene un mensaje cifrado que resulta invisible a la visión cristiana. Una lectura de este tipo representa una subversión política invisible (“¡No cuentes lo que te puedan cargar como pecado!”) que escapa a la doctrina hegemónica y une a la comunidad indígena mediante el principio alternativo de la comprensión común”.
- 18 Segundo Cusicanqui (2018), a noção de “ch’ixi” dialoga com o conceito de sociedade abigarrada de René Zavaleta Mercado. Ela ouviu pela primeira vez a palavra “ch’ixi” através do artista aymara Víctor Zapana, que a usou para descrever poderosos seres que são muitas coisas ao mesmo tempo.
- 19 Virgen Candelária de Sabaya [Virgem Candelária de Sabaya], século 18, Museu Casa Nacional de Moneda Potosí.
- 20 Tradução minha a partir da tradução espanhol que Espejo me narrou pessoalmente. Ela me contou que a canção, chamada *Maraway tukusi*, em aymara, é cantada pela comunidade quando termina um período de autoridade ou quando uma representação de um santo é transportada do ateliê onde foi feito para uma igreja local. Originalmente foi feita para as *wa’kas*, pedras sagradas que são cobertas com tecidos para serem transportadas.
- 21 Tradução minha do original: “Ningún museólogo, que yo sepa, se interesó más allá de la conservación del objeto material. Y los objetos materiales son tan tristemente des-simbolizados y despojados de su densidad epistémica, que se los vuelve códigos sin mensaje, matemática serial en abstracto”.
- 22 Tradução minha. Ver: <https://ccwah.info/>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- 23 Tradução minha do original: “Aquí es donde se construye la gramática de la sociabilidad en un respeto mutuo de la vida compartida com los distintos seres”.
- 24 Tradução minha do original: “Eso quiere decir que, al pensar, no estás generando una razón dominante que juzga para poder aplicar”.

- 25 Tradução minha do original: “Por eso decimos, por ejemplo, ‘pensar con la yema de los dedos’ (...) es una educación que va por la yema de los dedos, donde los dedos son más aptos que los ojos o que la cabeza”.
- 26 Tradução minha do original: “Hay que abrir los ojos de tus dedos y hacer tu propia experiencia de viaje por la sensibilidad”.

Artigo submetido em julho de 2022. Aprovado em novembro de 2022.