

nação para o Brasil semelhante ao modelo liberal americano, descentralizado mas não escravocrata, tendo a educação como principal instrumento da crença americana no “self made man”.

Cresci entre a pseudo-aristocracia decadente e o pseudo-liberalismo, ambos importados, aprendendo a gostar de móveis coloniais e da cultura pop americana. Mas, desde cedo a convivência com os colegas de esquerda da Faculdade de Direito do Recife, dos integrantes do Movimento de Cultura Popular e de intelectuais que valorizavam as culturas locais como Aloísio Magalhães⁴, Paulo Freire⁵, Abelardo Rodrigues⁶, Gastão de Holanda⁷, Orlando da Costa Ferreira⁸ etc. me levaram a uma concepção plural da Cultura considerando a Cultura do Povo e a operar sempre que possível na tessitura da interterritorialidade cultural. Prefiro o termo interculturalidade ao termo multiculturalidade com a consciência clara de que não são sinônimos.

A multiculturalidade é o reconhecimento de culturas que não são as minhas, mas não necessariamente me leva a operar para além da minha própria cultura. A interculturalidade é o exercício da aventura cultural de operar não só com meus códigos culturais, mas também com os códigos de outras culturas que admiro e as quais busco estudar. Enfim, é me apropriar entusiasticamente da cultura do outro sem estabelecer hierarquias a priori.

Quando dirigi ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo procurei implantar uma política intercultural, o que consegui poucas vezes porque era mais comum conseguir atingir apenas o patamar da multicultural. Mas, a importância da valorização de diferentes códigos culturais presidia todas as atividades do Museu, das exposições aos cursos embebidos da concepção educacional intercultural. Alguns projetos interculturais foram muito combatidos pelos artistas e curadores de elite como as exposições: *Carnavalescos*; *Combogós*, *Latas e Sucatas: Arte Periférica*; *Civilidade da*

Tavares Bastos estudou direito em São Paulo, escreveu as *Cartas do Solitário*, cuja primeira edição em livro é de 1862. As *Cartas* tratam de diversos assuntos, como a abertura do rio Amazonas à navegação, a liberdade da navegação e as comunicações com os Estados Unidos.

4 **Aloísio Magalhães** foi um criador múltiplo. Pintor, pioneiro do design gráfico no Brasil, administrador cultural. Criou há mais de 30 anos o logotipo do Banco do Brasil, da Bienal de São Paulo, da Petrobras usados até hoje.

5 Paulo Freire educador brasileiro, libertador, perseguido pela ditadura militar.

6 Abelardo Rodrigues Colecionador de arte, pensador de políticas públicas, criador do primeiro museu de Arte Popular do Brasil, de curta existência, com quem convivi muito.

7 Gastão de Holanda foi designer gráfico e romancista. Seu livro mais importante, *Os escorpiões*, recebeu o Prêmio do IV Centenário de São Paulo. Criou no Rio de Janeiro a Revista José. Como editor publicou dois livros extraordinários do ponto de vista do design *O Rio de João Cabral de Melo* e *o D. Quixote: Cervantes, Portinari, Drummond*. Ambos são hoje itens de colecionador.

8 Orlando da Costa Ferreira foi um erudito na área de Design e na área de História Escreveu o livro. *A Imagem e a Letra* publicado pela EDUSP de larga utilização nos cursos de artes e de design. Trabalhou para a criação do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

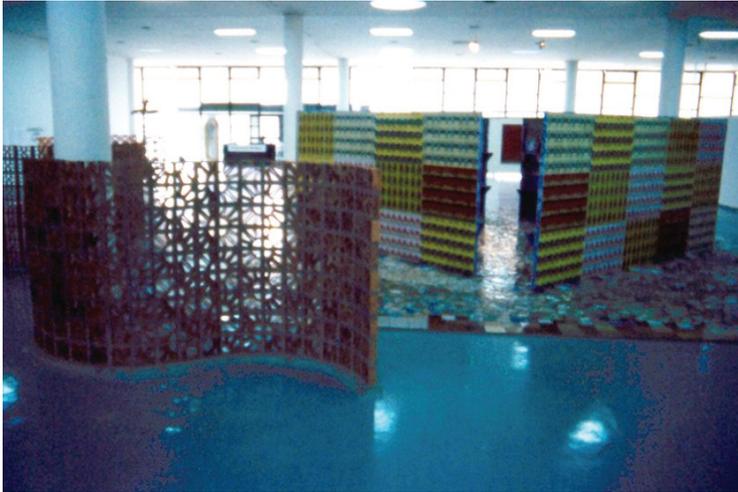
Selva: Mitos e Iconografia Indígena na Arte Contemporânea; Estética do Candomblé; A Mata; Conexus, Arte e Público, Viaduto via MAC, etc.

A exposição *Combogós, latas e sucatas: arte periférica* foi inaugurada um mês depois da abertura da Bienal de São Paulo, no mesmo prédio. Conseguimos que a porta que dividia as duas instituições, no terceiro andar, permanecesse aberta. *Combogós, Latas e Sucatas: Arte Periférica* apresentou arte da minoria social da periferia da cidade de São Paulo que executa trabalho braçal para sobreviver, mas faz este trabalho com preocupação estética.

A exposição foi o resultado de uma pesquisa entre trabalhadores da classe pobre dos subúrbios de São Paulo. As curadoras identificaram alguns trabalhadores que demonstravam preocupação estética ao realizar seus trabalhos cotidianos. Três instalações surgiram disso. A primeira, projetada por dois homens, Amerides Dias, já conhecido das curadoras como pedreiro do SESC Pompéia, e José Francisco Tomé, que trabalharam juntos sem se conhecer anteriormente. Eles se encontraram para discutir a exposição, visitaram juntos a Bienal de São Paulo, e decidiram fazer uma casa de lata (folha de flandres).

Amerides e José Francisco ganham suas vidas fazendo exatamente o que eles fizeram para a instalação: Amerides constrói pisos de cacos de cerâmica (caquinhos) e muros de tijolos vasados (combogós) em diferentes formatos.





Tomé cria utensílios de cozinha e jardim a partir de latas vazias. Nas classes média e baixa do Brasil, as casas costumam ter o piso feito de “caquinhos” por razões de ordem econômica, sendo os cacos e o cimento que os junta todos da mesma cor para imitar a homogeneidade dos pisos mais caros feitos em cerâmica inteira. Amerides Dias, entretanto, rejeita a falsa homogeneidade e, como Gaudí, tira partido da diversidade das formas e cores dos pedaços de cerâmica quebrados. Também José Francisco Tomé criou cinco filhos vendendo objetos para cozinha e jardim feitos de latas vazias. Sua preocupação em tirar partido dos padrões impressos nas latas o diferencia dos muitos brasileiros que sobrevivem desta mesma atividade.



Outra instalação foi realizada por Ismênia Aparecida dos Santos. Ela preparou uma mesa com pratos e comidas feitas em argila (uma tradição portuguesa que ela não conhecia) sobre uma toalha de mesa tecida à mão de maneira tradicional por outras mulheres de Minas Gerais.



A produção de Ismênia se constituiu periférica em relação à sua própria produção de sobrevivência. Como ceramista popular, serializou sua produção de pavões, que tem um mercado certo. Contudo, Glauca Amaral e May Suplicy, pesquisadoras e curadoras da mostra, a viram fazendo os pratos que produziu para seus filhos brincarem. É nesta produção, que faz para seu próprio prazer, para uso interno familiar, que ela extrapola os níveis de contenção estética impostos pelo mercado.



Diferentemente da obra *Dinner Party*, de Judy Chicago, cujo sentido ritual é evidente, a mesa de Ismênia, embora também celebrando as mulheres, é uma obra lúdica.

A terceira instalação, composta por um exército de figuras feitas de escapamento de carros, tinha um identificável toque Pop, demonstrando a imersão e alimentação da estética do cotidiano na indústria cultural.



É muito comum se ter nas oficinas mecânicas bonecos deste tipo para anunciar que se consertam escapamentos de automóveis, mas raramente há preocupação estética identificável na produção das figuras. Painéis feitos por um pintor de placas de bar completavam a exposição.

Esta exposição mostrou trabalhos da qualidade estética que enriquece a qualidade de vida da população que não vai a Museu, mas exercita, como dizia John Dewey, o canal de comunicação estética que é conatural a todo ser humano. Prazer estético não é exclusividade dos ricos. Mas, onde está o prazer estético da grande massa iletrada do Brasil? Procuramos responder a esta pergunta não só com esta exposição, mas também em três grandes projetos *Estética das Massas*, *Arte e Público*, *Arte e Minoria*. Cada um com várias exposições. Tem que haver uma contínua pesquisa das manifestações populares que dominam o olhar da massa.

Nós atingimos nosso objetivo multicultural realizando esse tipo de exposição baseado em uma estética antropológica no mesmo museu que exibia modernistas europeus e a vanguarda brasileira. Na sala próxima a essa exposição, tínhamos obras de Matisse, Chagall, Picabia, Braque, Morandi, Marini, Picasso, De Chirico, Mondigliani, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, João Câmara, Daniel Senise, Carlos Delfino e Camela Gross.

Um dos grandes dilemas sob o qual se debruçam os filósofos e pesquisadores da Fundação DIA (Estados Unidos, N. York), que já produziu muitas publicações importantes, é, precisamente, a relação entre estética erudita e estética das massas, do povo, das mulheres, das classes não educadas artisticamente, embora aptas à absorção estética. Os escritos de Martin Jay, Jonathan Grary, James Clifford, Virginia Dominguez, Trinh T. Minh-ha, Thomas Crow, Martha Rosler, Graig Wens, Douglas Crimp, Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko e suas discussões publicadas por Hal Foster foram as bases teóricas de nossa ousadia.

A grande transgressão desta exposição está na democratização do espaço institucional. O produtor popular tem, nesta exposição, as mesmas condições de trabalho que têm os artistas eruditos no Museu. Alguns até trabalharam dentro do mesmo princípio de organização de instalações que a teatralidade da arte contemporânea concebeu.

O multiculturalismo nos Estados Unidos significa visibilidade para os códigos estético-culturais, mas frequentemente os mantêm separados. Há, em Nova Iorque, por exemplo, um museu para artistas negros, outro para artistas latinos, outro para arte política etc. Nosso esforço para confrontar muitos códigos estético-culturais no mesmo espaço apaga limites e desafia os cânones dos valores estabelecidos.

Várias mesas redondas discutiram a exposição que descrevi. Um curso de Andreas Brandolini, um designer de Berlim, que expôs na Documenta 87, incluiu análises das instalações. Os criadores da casa de lata, apesar da ausência de educação formal, foram convidados pelo professor para discutir com os alunos universitários seus trabalhos e suas ideias sobre design, função e formas. Embora não possamos destruir preconceitos, ao menos podemos denunciar a carência de pontes entre o erudito e o popular, e de um olhar contemporâneo que seja capaz de dar sentido cultural à estética do cotidiano. Os projetos *Estética das Massas*, *Arte e Minoria*, e *Arte e Público*, tiveram um incrível sucesso de público. Mudou o público do MAC. Ao invés de apenas universitários, começamos a ter todas as classes sociais visitando o museu.

Mas, ao menos a elite universitária parou de reclamar cada vez que tínhamos uma produção não erudita no museu. Contemplar a arte popular e erudita, ao mesmo tempo, tornou-se um princípio de política cultural no Museu. Até na inauguração do prédio do museu na cidade Universitária em 1992, tentamos celebrar a linguagem tradicional, ritual e popular da arte, junto com o código dominante. A arte erudita estava presente na exposição de cem esculturas do acervo, com exceção feita à escultura de Louise Bourgeois emprestada pelo Museum of Modern Art (MoMa) de Nova Iorque. Tomamos emprestada a obra porque havia poucos artistas norte-americanos na coleção de quase 8.000 obras de arte do MAC. Frida Baraneck, Jac Lemer e Cildo Meirelles, que tinham acabado de expor na mostra de Arte Latino Americana do MoMa, estavam nessa exposição de abertura, que incluía obras de Boccioni, Henry Moore, Max Bill, Cesar Domela, Pietro Consagra, Jean Arp, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Rafael Conagar, Cesar Baldaccini, Eduardo Paolozzi, Jesus Rafael Soto, Sebastian e outros. Um grupo de artistas populares foi convidado a desenhar um tapete de areia colorida que começava na rua, atravessava o jardim e chegava até a entrada do museu. Setenta e cinco homens, mulheres e crianças trabalharam dez horas para fazer o tapete. As pessoas da universidade, alunos, professores e funcionários, ficaram em volta o dia inteiro, enquanto eles trabalhavam, comentando sobre suas próprias experiências nas suas cidades de origem fazendo a mesma coisa para a procissão de Corpus Christi, uma tradição no Brasil.



Vi a cozinheira do “bandejão” (restaurante dos estudantes a preço de custo) conversando sobre isto com o vice-reitor da época, Dr. Ruy Laurenti. A identificação com algo conhecido facilitou a entrada no desconhecido. Naquela noite, o Museu recebeu 5.000 visitantes, entre eles grande número de trabalhadores de baixa renda da Universidade. Eles não teriam entrado no Museu sem o tapete como facilitador. Na América

Latina o medo das pessoas pobres de entrar num museu foi discutido por Nestor Garcia Canclini e Paulo Freire.

Os prédios dos museus são grandiosos, para mostrar poder e não para acolher. As exposições são inteiramente comprometidas com os valores das elites, como pode o povo se ver refletido no museu? Os pobres se envergonham ao serem confrontados com sua ignorância acerca da Arte lá exposta. Fala-se de “formação de plateia”. O que é isto? Discurso de convencimento? Mostrar aos pobres que a Arte dos Museus, nem sempre boa, é o que eles devem respeitar e almejar?

Também a Arte como campo expandido em direção à Cultura Visual esteve presente no evento que relato. Barbara Kruger foi convidada para a inauguração do novo prédio. Sua obra, a primeira em português, foi colocada em outdoors espalhados pela cidade e em frente ao museu provocou a curiosidade e o questionamento da população, até dos estudantes da Universidade.

A declaração pós-feminista de Kruger em seu outdoor *Mulheres não devem ficar em silêncio*, entrou no museu – metaforicamente – caminhando pelo tapete de areia colorida, ajudada pelas mãos do povo. Apesar dos billboards (chamamos outdoors) terem sido colocados quase a três metros de altura muitos tiveram a palavra “não” riscada, justamente os colocados nos bairros mais pobres. O grande desafio multicultural do Brasil é minimizar o preconceito social, diminuir a distância entre a elite e as pessoas comuns.

Preconceito de classe é ainda o grande inimigo do multiculturalismo no Terceiro Mundo. Tudo que é feito pelo pobre é artesanato e não arte; isso é o pensamento vigente. Os Museus de Arte do Terceiro Mundo e seus artistas são os mais ciosos da manutenção da divisão de classes na produção artística. Alguns artistas eruditos subdesenvolvidos vêem os museus como a sua igreja, onde o ritual da transgressão pode ser representado apenas por eles próprios.

Museus que supostamente não têm compromissos com o mercado, também não deveriam ter compromissos com grupos dominantes e deveriam poder se dar ao luxo de ousar, inclusive para provocar situações de pesquisa em estética da recepção, como era feito no MAC de 1987 a 1993 quando estive na direção.

Os estudos de multiculturalidade, diversidade cultural e até de cultura visual produzidos pelo Primeiro Mundo não ajudam muito o Terceiro Mundo porque são respostas a problemas de sua sociedade, o que é absolutamente justificado. O primeiro mundo não está dando importância para preconceito social nos seus estudos sobre multiculturalidade e interculturalidade porque esta é uma variável significante somente no Terceiro Mundo. Por exemplo, durante minha estada no Bellagio Study and Conference Center da Rockefeller Foundation (1974) ficou claro que os problemas de multiculturalidade circundavam os estudos de vários intelectuais dos Estados Unidos e Europa. Basta dizer que entre meus companheiros de residência, quatro estavam escrevendo livros sobre o assunto. Entretanto, o preconceito de classe não era assunto pertinente ao conceito de multiculturalidade de nenhum deles. Não podemos reclamar por uma multiculturalidade da multiculturalidade ou meta multiculturalidade. Isso ainda não existe. Por isso temos, no Terceiro Mundo, que produzir nossas próprias pesquisas, nossas próprias aná-

lises e nossas próprias ações para superar os preconceitos de classe, existentes em nossos países, a respeito dos códigos culturais locais.

Sabemos que houve, e ainda há no Brasil, preconceito contra a própria ideia de multiculturalismo. Para uns é coisa de feminista histórica ou dos negros, para outros é invenção de americano que não tem nada que ver conosco porque, dizem eles, vivemos numa democracia racial e as mulheres aqui têm acesso ao poder e os negros não são discriminados.

O crítico de cinema norte-americano Robert Stam, em entrevista à *Folha de S. Paulo* (04/07/95) lembra que o multiculturalismo tem tudo a ver com o Brasil. O modernismo de Mário de Andrade, a antropofagia de Oswald de Andrade e a Tropicália de Caetano, Gil e eu acrescento, Tom Zé são exemplos de um conceito de multiculturalidade mais amplo do que os que os americanos estão manejando.

Foi o compromisso com a Multiculturalidade e a Interculturalidade que me levou a estudar e valorizar a arte da África, dos afrodescendentes, dos indígenas brasileiros. Quando estudei História da Arte aprendi que nossos índios eram muito pobres culturalmente. Esqueciam que os magníficos desenhos nas pedras do Sítio Arqueológico de São Raimundo Nonato, no Parque da Capivara no Piauí, foram feitos por nossos índios. Estes desenhos tem a mesma importância estética e histórica que os desenhos arqueológicos das cavernas europeias.

Temos muitos museus veneráveis pela arte eurocêntrica que colecionaram, mas poucos museus onde se pode ver a Arte de nossos índios e, muito menos, a Arte da África, que também nos formou e nos influenciou. Uma influência combatida pelo establishment que temia a africanização do Brasil e por isso financiou a imigração da Itália e do Japão.

Pareceu incrível a uma especialista norte americana em Arte Africana cuja pesquisa assessoriei nos anos oitenta, que o Museu de Arqueologia Etnologia (MAE) da USP tivesse a única coleção de Arte da África aberta ao público em São Paulo. Ela não podia acreditar que um país que alardeia no exterior sua herança cultural africana, principalmente através da música, tivesse tão pouco interesse pelas artes visuais que constituem esta herança.

Mesmo a excelente coleção do MAE adquirida pelo rigor estético e científico do Dr. José Mariano Carneiro da Cunha tem sido vista quase tão-somente como “cultura material,” termo frequentemente usado para se negar de forma culta, científica e politicamente correta o re-conhecimento estético e a representação artística dos artefatos produzidos pelas sociedades periféricas (periféricas em relação ao poder). Mas, no resto do país é o mesmo. Coleções públicas da produção artística da África são muito poucas e não são reconhecidas como Arte. No Rio de Janeiro, na Bahia e no Recife os alunos de Arte podem encontrar produção da África aberta a visitação pública, mas só no Recife, no Museu do Estado ela é apresentada sem subterfúgios, como Arte, graças ao trabalho sempre magnífico de Emanuel Araújo que diante de uma coleção multicultural criou ninchos expositivos intercomunicantes numa mesma sala para a Arte de código Europeu e norte-americano branco, para a Arte de nossos indígenas, para a Arte da África,

para a Arte Popular.

Emanuel Araújo, depois de Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi que já morreram, é a única figura de poder que tem coragem de tratar a “cultura material” dos pobres como ARTE. Isto é ousadia num país onde as classificações culturais não são determinadas por qualidade estética, mas por preconceitos de classe: isto é, no Brasil, para a crítica, pobre faz artesanato e rico faz arte. Não importa a qualidade, a serialidade histórica, o material, nem mesmo a concepção.

Para um pobre ser reconhecido o que importa é o apoio de um crítico hegemônico, uma espécie de franquia no sistema das artes, o carimbo no passaporte que permite ser apreciado por outro grupo social mais poderoso. Foi o caso do bem vindo apoio de Frederico Moraes a Arthur Bispo do Rosário. Poucos críticos hegemônicos são capazes de ver e avaliar “o outro”, termo que começa a me irritar porque afinal o outro faz parte de nós.

Em São Paulo só o Museu Afro de Emanuel Araújo articula com propriedade e inventividade o fazer artístico, a apreciação estética e a contextualização antropológica, social, vivencial da produção afro-brasileira. Entretanto, o faz separadamente do código hegemônico europeu e norte-americano branco pela impossibilidade de incluir vários diferentes códigos culturais numa mesma instituição, como tentei fazer no MAC/USP e fui execrada pelas elites que dominam os museus no Brasil.

Em educação os termos multiculturalidade e interculturalidade foram substituídos por *Pluralidade*, nos *Parâmetros Curriculares Nacionais* e sugerido como *Tema Transversal* nos currículos de todas as disciplinas da escola fundamental e média. Mas, ao mesmo tempo os PCNs falam de tolerância. Tolerância é a negação do “outro”, suspensão temporariamente. Multiculturalidade, interculturalidade e pluralidade é reconhecimento cultural, não tolerância.

Embora os professores tenham aplaudido a chegada de um pensamento pluralista à escola com os PCNs, reclamaram a inexistência de materiais de apoio para as suas aulas. Os de arte que existiam eram eurocentristas, voltados para a valorização do código europeu e norte-americano branco, não importa a nacionalidade dos artistas que veiculavam. Acredito que por muito tempo só o MAE/USP tinha a venda dois bons materiais educacionais sobre cultura da África e Indígena no Brasil, produzidos por eles próprios.

Com a criação dos pontos de Cultura pelo Ministério da Cultura, de Gilberto Gil, foram feitas pesquisas propostas por comunidades pobres sem nenhuma visibilidade cultural anteriormente e produzidos alguns livros e DVDs como resultado das pesquisas que ajudam os professores a planejarem suas aulas.

Nos últimos anos a cidade de São Paulo foi obrigada por determinação da justiça a voltar a expor uma coleção valiosa de escultura popular doada por um sociólogo que foi desabrigada em 2000 para as comemorações dos 500 anos da colonização europeia no Brasil. Para cumprir a lei foi então criado em um prédio projetado por Oscar Niemeyer na década de 50, o Pavilhão das Culturas Populares, que além de expor a referida coleção

cimento de vários códigos culturais e o interculturalismo a possibilidade de trabalhar com vários códigos culturais ao mesmo tempo.

Durante os bem sucedidos seminários da empresa Arteducação Produções em 2012, que deram origem a este texto, em São Paulo e Curitiba, fiquei imaginando que aulas maravilhosas poderiam ser dadas sobre cultura indígena a partir das pinturas corporais de diferentes grupos. Explorar as práticas, os códigos e os significados das pinturas corporais destes grupos. Mostrar outras pinturas corporais como a dos aborígenes australianos, as tatuagens célticas de dois mil anos atrás. Mostrar que foram transferidas do corpo para os objetos, como no caso da cerâmica Marajoara no passado e dos ornamentos arquitetônicos das casas da Ilha de Marajó, hoje. Buscar tatuagem no design e analisar o design nas tatuagens. Comparar com as tatuagens de hoje nas cidades e chegar até ao grafite que é a tatuagem no corpo das cidades. Ainda discutir a apropriação do grafite pelo mercado e pela arte de galeria de código europeu e norte-americano branco.

Interculturalismo é um instrumento de duas mãos: trata de fortalecer os códigos culturais do grupo, mas introduzir também outros códigos culturais alheios ao grupo. Isto tanto para os grupos com ênfase no código erudito, que precisam ser introduzidos a outros códigos considerados periféricos para ampliar a visão do mundo, como para os grupos de código minoritário que precisam ser introduzidos aos códigos hegemônicos do poder.

Ninguém chega ao poder sem dominar seus códigos. É preciso conhecê-los, não necessariamente admirá-los e muito menos se subjugar a eles. Arte vista como campo expandido e de diferentes códigos tem em comum a possibilidade de levar os sujeitos à conquista da autonomia e dialeticamente à conquista da heteronomia, ao mesmo tempo: Exercitar a subjetividade e a “outricidade”, expressão de Augusto de Campos, é uma das funções da Arte.

Hoje a necessidade de uma educação democrática está sendo reinvidicada internacionalmente. Contudo, somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como democrática.

A Multiculturalidade é o denominador comum dos movimentos atuais em direção à democratização da educação em todo o mundo. Os códigos europeus e o código norte-americano branco não são os únicos válidos apesar de serem os mais valorizados na escola por razões fundadas na dependência econômica que se fortifica com a dependência cultural. A preocupação com o pluralismo cultural, a multiculturalidade, o interculturalismo nos leva necessariamente a considerar e respeitar as diferenças evitando uma pasteurização homogeneizante na escola.

Ser um professor multiculturalista é ser um professor que procura questionar os valores e os preconceitos além de abordar diferentes códigos como os da cultura afro-brasileira e a cultura indígena brasileira ao lado dos códigos hegemônicos. O importante é o conhecimento crítico. É necessário sim que todas as classes sociais conheçam todos os códigos, inclusive que os pobres conheçam os códigos da elite que detem o poder, porque sem conhecer os códigos do poder ninguém chega a ele. Entretanto, falo

de um conhecimento crítico, que questione as políticas e os valores culturais elitistas e que permita uma maior abertura cultural das instituições.

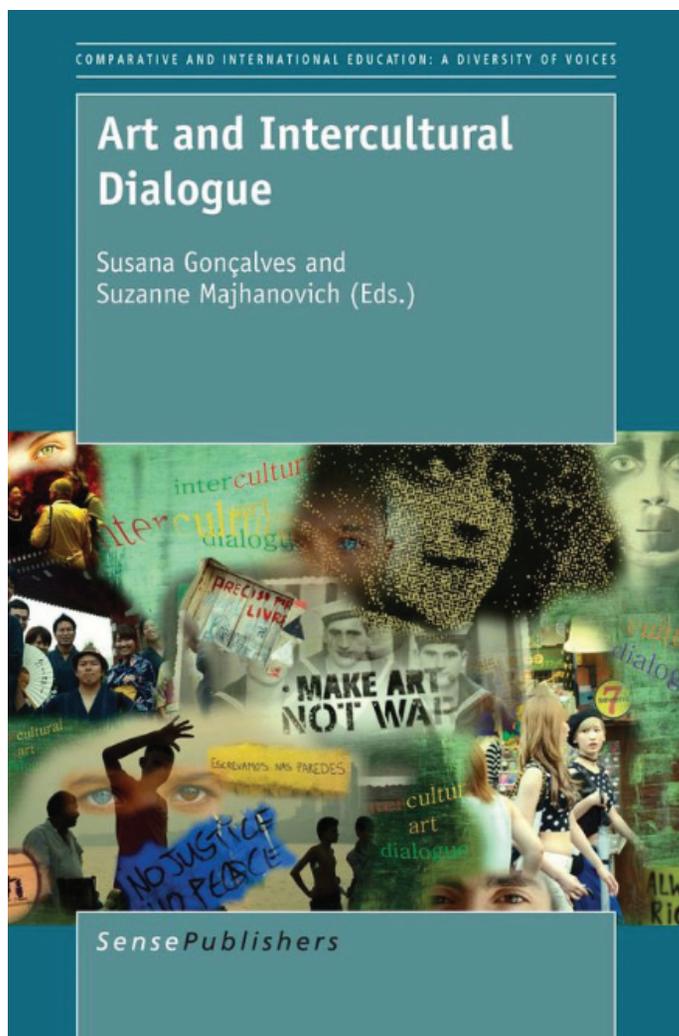
É preciso profanar os museus.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. BH: Comarte, 1998.
- BORGES, Adelia. **Design+Craft: the brazilian path**. SP: Editora Terceiro Nome, 2011.
- MAGALHÃES, Aloisio. **E Triunfo?** Rio: Nova Fronteira, 1986.
- MORAES FILHO, Evaristo. **As idéias fundamentais de Tavares Bastos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- PONTES, Carlos. **Tavares Bastos (Aureliano Cândido, 1839-1875)**. 2ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1975.
- BALDACCHINO, John. John Dewey: **Liberty and the Pedagogy of Disposition**. London: Springer, 2014.
- BASTOS, Aureliano Cândido Tavares. **A Província**. 3ª ed. São Paulo: Cia. Editorial Nacional, s. d.
- _____. **Cartas do Solitário**. 2ª ed. Rio: Tipografia da Atualidade, 1863.
- _____. **Os Males do Presente e as Esperanças do Futuro** (estudos brasileiros). 2ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- _____. **O Vale do Amazonas** – Estudo sobre a livre navegação do Amazonas. Rio: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1866.
- OLIVEIRA, Ivaina Fátima. **A (in) visibilidade da cultura negra africana no ensino das artes visuais. Dissertação de Mestrado na Faculdade de Artes Visuais, Universidade de Goiânia, 2008. Orientadora Prof. Dra. Leda Guimarães.**
- PEREIRA, Rodrigo Nóbrega Moura. **A nação brasileira e o protestantismo: religião e americanismo no Projeto Nacional de Tavares Bastos**. Revista Intellectus / Ano 06 Vol II – 2007, pág 1 a 13. ISSN 1676 – 7640. Disponível em <http://www.intellectus.uerj>

Este texto foi publicado do livro *Art and Intercultural Dialogue* organizado por Susana Gonçalves e Suzanne Majhanovich. London and Amsterdam: Sense Publishers, 2016.

Tradução da autora Ana Mae Barbosa.



How can art act as an intercultural mediator for dialogue? In order to scrutinize this question, relevant theoretical ideas are discussed and artistic intervention projects examined so as to highlight its cultural, political, economic, social, and transformational impacts. This thought-provoking work reveals why art is needed to help..