

IMPACTOS CONCEITUAIS DO MOVIMENTO DECOLONIAL NAS ARTES CONTEMPORÂNEAS DE BELO HORIZONTE – MG

Rodrigo Amaro de Carvalho¹

Resumo: O presente artigo objetiva discutir possíveis impactos do giro decolonial nas artes contemporâneas no Brasil e como esse tema vem sendo abordado no Sistema das artes da capital mineira. O giro decolonial, de forma resumida, pode ser definido como um movimento teórico-epistemológico que tem por mote central discutir a continuidade dos processos coloniais nas mentalidades das culturas outrora colonizadas. Sendo assim, o giro decolonial problematiza a continuidade do pensamento eurocêntrico no cotidiano das relações das nações subalternizadas por meio de vários mecanismos de dominação durante os processos colonizatórios. A pesquisa que deu origem a este artigo teve por intuito estabelecer uma investigação sobre a produção de arte contemporânea no Brasil e na capital mineira com vistas a indagar a seguinte hipótese: denúncias de comportamentos estruturantes da nossa sociedade, tais como o eurocentrismo, o machismo, o racismo, o sexismo e o elitismo são temas recorrentes nas produções artísticas, nas galerias, residências e premiações no mundo artístico atual? Essa interrogação pode ser respondida de forma afirmativa. Para respondermos tal questão, além de fazer uma revisão bibliográfica sobre esse tema, pesquisamos catálogos de exposições dos últimos anos, galerias, editais de residências como o Bolsa Pampulha, bem como os próprios artistas e seus discursos acerca de seus trabalhos. Nesse sentido, verificamos a presença de conceitos e ideias de pensadores que se identificam com esse movimento, tais como lugar de fala, vulnerabilidade, espaços de poder, privilégio, micropolíticas, nos textos expográficos, nos discursos dos e das artistas, mas também em seus trabalhos plásticos. Em suma, com base no autor José Jorge de Carvalho (2018), interpreto esse movimento de crítica dos e das artistas acerca dos espaços de arte, e a consequente abertura desses locais a trabalhos que abordam os processos de descolonização das artes, como parte de uma “segunda onda de ações afirmativas” que vem transformando nossa sociedade.²

Palavras-chave: Giro decolonial; Arte contemporânea; Vulnerabilizados; Micropolíticas; Belo Horizonte.

¹ Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) e Professor adjunto do curso de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Minas Gerais (Escola Guignard/UEMG).

² A pesquisa que resulta no presente artigo foi feita com o apoio do Programa de Incentivo à Pesquisa Bolsa Produtividade, Edital 08/2021, oferecida pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

CONCEPTUAL IMPACTS OF THE DECOLONIAL MOVEMENT ON THE CONTEMPORARY ARTS IN BELO HORIZONTE – MG

Abstract: This article aims to discuss possible impacts of the decolonial turn on contemporary arts in Brazil and how this topic has been addressed in the arts system in the capital of Minas Gerais. The decolonial turn, in short, can be defined as a theoretical-epistemological movement whose central motto is to discuss the continuity of colonial processes in the mentalities of cultures that were once colonized. Therefore, the decolonial turn problematizes the continuity of Eurocentric thinking in the daily relationships of subalternized nations through various mechanisms of domination during the colonization processes. The research that gave rise to this article aimed to establish an investigation into the production of contemporary art in Brazil and in the capital of Minas Gerais with a view to investigating the following hypothesis: are denunciations of structuring behaviors in our society, such as Eurocentrism, male chauvinism, racism, sexism and elitism omnipresent themes in artistic productions, galleries, residencies and awards in today's artistic world? This question can be answered in the affirmative. To answer this question, in addition to carrying out a thorough bibliographical review on this topic, researching exhibition catalogs from recent years, galleries, notices for residencies such as Bolsa Pampulha, as well as the artists themselves and their speeches about their work was also carried out. In this sense, we verified the presence of concepts and ideas from thinkers who identify with this movement, such as place of speech, vulnerability, spaces of power, privilege, micropolitics, in expographic texts, in the speeches of artists, but also in their plastic works. In short, based on the author José Jorge de Carvalho (2018), an important reference on decoloniality, I interpret this movement of criticism by artists regarding art spaces, and the consequent opening of these places to works that address the processes of decolonization of the arts, as part of a “second wave of affirmative actions” that has been transforming our society.

Keywords: Decolonial turn; Contemporary art; Vulnerable; Micropolitics; Belo Horizonte.

Um sobrevoo acerca do giro decolonial e suas relações com as artes contemporâneas

Nos últimos anos temos observado uma nova paisagem nas galerias de arte Brasil afora. Estes espaços de poder, outrora majoritariamente ocupado por homens brancos de classe média alta, advindos de famílias com tradição no mundo das artes e da academia, agora estão sendo disputados e tomados por mulheres, pessoas LGBTQIA+, indígenas, negros e pessoas advindas das classes populares. O objetivo da presente pesquisa sistematizada nesse artigo é apresentar a influência do movimento conhecido como Giro Decolonial nas artes contemporâneas de Belo Horizonte e suas respectivas implicações de ordem política. Nossa hipótese investigativa nesta empreitada de pesquisa consiste em averiguar possíveis

influências das discussões políticas e epistemológicas do giro decolonial nos trabalhos plásticos dos e das artistas mineiras.³

O que hoje é chamado de giro decolonial têm origens nas reflexões de pensadoras e pensadores latino-americanos que fundaram o Grupo Latino Estudos Subalternos (GLES, 2003) nos anos 1980. Este grupo concorda com muitos dos pressupostos elaborados por autores e autoras indianas que propuseram o que ficou conhecido décadas atrás como estudos pós-coloniais. No entanto, os intelectuais signatários do GLES, acreditavam que, mesmo dentro da proposta emancipatória dos estudos pós-coloniais, o lócus de enunciação destas reflexões ainda era muito dependente das heranças coloniais, sobretudo da academia britânica. A virada epistemológica proposta pelos estudos decoloniais, portanto, propõe uma reflexão profunda sobre as relações de poder existentes na academia e na produção de conhecimento.

A partir das discussões propostas pelo GLES, anos mais tarde surge o Grupo Modernidade/Colonialidade que, conforme aponta Arturo Escobar (2003), tem sua maior motivação em refletir sobre a realidade política e cultural da América Latina, bem como sobre o papel de coletivos subalternizados na produção do conhecimento. Nesse sentido, aqueles e aquelas que outrora eram meros objetos de estudo, agora arrogam para si o direito de produzir a sua própria história e suas próprias epistemologias.

Dentro dessa discussão, é importante salientar a contribuição da pensadora Catherine Walsh (2005), que propõe o uso do termo decolonial em detrimento do termo descolonização ou descolonial. O uso do novo termo, com a supressão da letra S, objetiva diferenciar um processo de ruptura entre os países outrora colonizados que, nos dizeres da autora, ainda está por vir. A expressão decolonial diz respeito a um processo de libertação das amarras da colonização ainda vigentes, uma crítica, portanto, no que tange à reprodução de uma mentalidade etnocêntrica por parte dos países outrora colonizados. Walsh, dessa maneira, chama a atenção para a continuidade da colonização na América Latina, mas agora em termos de mentalidade, de cultura, de (re)produção do conhecimento. Em suma, os países latino-americanos se tornaram independentes em termos políticos, mas continuam ainda bastantes

³ É importante salientar que quando falo em arte decolonial, não estou nomeando os e as artistas abordados aqui como “decoloniais”. Por ora, apesar dos impactos diretos observados e exemplificados ao longo do texto, não me deparei com nenhuma referência artística que se autodenomine como artista decolonial, ou que pratique a arte decolonial.

dependentes, sobretudo no plano cultural, do eurocentrismo, nas suas mais diversas formas de manifestação. Com isso, Walsh distingue também colonialismo de colonialidade. A colonialidade, portanto, diferente do colonialismo, que se produz principalmente nas esferas política e econômica, diz respeito a um padrão de dominação que não se limita às relações formais de exploração ou dominação colonial, mas envolve também as diversas formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade, destacadamente de viés racial.

As reflexões propostas pelos pensadores e pensadoras dos estudos pós-coloniais são herdeiras diretas, em alguma medida, dos dilemas e problematizações propostas pelos ativistas e intelectuais das jornadas de Maio de 68, na França. Poderíamos apontar uma série de relações estreitas entre as propostas dos manifestantes da Primavera de Paris no ano de 1968 e as reflexões decoloniais, mas, por agora, gostaria de relembrar apenas duas: 1- devido a descrença no projeto socialista e nas denúncias dos crimes praticados pelo regime stalinista, o Maio de 68 representou um ponto nevrálgico da fragmentação das esquerdas em torno de várias pautas segmentárias. Segundo Stuart Hall, (1998, p. 18), esse movimento ficou conhecido como as políticas das identidades; 2 – o Maio de 68 foi igualmente responsável pela reinvenção da política, nas palavras de Stuart Hall, o teatro da revolução. Momento em que as manifestações políticas se reinventam para além das marchas, greves e palavras de ordem costumeiras. Prova disso foi o estabelecimento do Atelier popular na Universidade de Paris que produziu centenas de milhares de cartazes com uma estética bastante peculiar e desconhecida até então. O atelier popular foi responsável direto por abrir a universidade para a participação de artistas não acadêmicos e também para o público externo geral, uma vez que os temas dos cartazes e as performances efetivadas nas ruas eram discutidas nas assembleias populares.

Esse recuo histórico na direção do Maio de 1968 tem por objetivo relembrar possíveis ligações entre estes dois movimentos históricos dentro das ciências humanas, destacando que, além de promover um reencontro entre estética e política, devido a politização das identidades, o Maio de 1968 reinventou a forma de se pensar a política. Houve, nesse sentido, toda uma revisão do conceito de poder, e conseqüentemente da noção de política. Nas palavras dos pensadores e ativistas dos anos de 1960, “toda micropolítica é ao mesmo tempo macropolítica”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90) Motivado por esta proposta, a presente pesquisa buscou investigar os impactos desses postulados na arte

contemporânea produzida em Belo Horizonte. Como destacamos anteriormente, o que observamos nas mais variadas formas de trabalhos plásticos, performances, instalações, intervenções urbanas e coletivos artísticos são expressões que nos aproximam de noções como as de “zona autônoma temporária” (BEY, 2011) e de “revoluções moleculares” (GUATTARI, 1985), que nos permitem refletir acerca dos limites de noções estruturais como as de sistema, revolução e macropolítica. Sendo assim, o que temos observado diariamente nas grandes metrópoles, pequenas cidades, comunidades tradicionais e nas mais longínquas aldeias são incansáveis e onipresentes iniciativas de resistências em relação às esferas dominantes, lutas incessantes contra os micropoderes cotidianos.

As reflexões produzidas pelo Maio de 1968 e, posteriormente, pelo Giro decolonial, se estendem também para o mundo das artes de um modo geral, mas sobretudo na arte produzida a partir de espaços acadêmicos e em galerias que estão mais conectadas com as universidades.⁴ Com base nessa hipótese de trabalho, iremos trabalhar com a tese de Madina Tlostanova (2011), que nos chama a atenção para a necessidade de investigarmos manifestações que propõem uma descolonização da estética. Assim, a autora salienta a importância da investigação de novas propostas artísticas, independentes do padrão eurocentrado, que tanto nos impõe uma padronagem de padrões artísticos, quanto nos inflige também um modelo de beleza e um padrão corpóreo. Dentro do que Tlostanova apresenta como uma criatividade descolonizada, a arte é repensada a partir do diálogo com outras éticas, com outros sistemas de valores e, principalmente, com outros ideais de beleza. Mas é importante sublinhar que, segundo a autora, a proposta de uma nova criatividade descolonizada não busca o retorno a uma suposta expressão artística pura ou essencial, mas objetiva legitimar outras formas de experiências e expressões estéticas, outros sistemas de valores, que partam dos seus contextos e símbolos valorizados em suas respectivas culturas. Esse processo possibilitaria não só a valorização de manifestações culturais e agentes antes ocultados, mas, sobretudo, não permitiria que estas culturas sejam fetichizadas, esvaziadas de seu sentido histórico. Em suma, nessa proposta, importa mais um eterno e necessário vir-a-ser do que produtos acabados, onde importa menos os resultados finais e mais a potência da continuidade e existência dessas manifestações.

⁴Um exemplo que poderíamos citar nesse sentido, tratando-se de Belo Horizonte, seria o do curso de Artes plásticas oferecidos pela Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais, que mantém uma conexão histórica com o Palácio das Artes.

Um mundo em transformação: impactos do giro decolonial na sociedade e na arte contemporânea

No tópico anterior abordamos um pouco da história do que tem sido chamado de giro decolonial. Nesta parte do texto trataremos de alguns acontecimentos contemporâneos para esboçar um pouco o mundo em transformação que estamos vivendo. Assim, poderemos abordar junto ao leitor a retroalimentação existente entre questões que, aparentemente, dizem respeito apenas ao universo acadêmico, mas que, na verdade, estão estreitamente relacionadas e implicadas com questões do cotidiano. Estas transformações impõem uma nova ética nas relações do dia a dia, novas epistemologias na produção do conhecimento, novos modos do representar e do fazer artístico, transformações na mídia, no cinema e nas novelas, dentre muitas outras. Para entendermos tamanhas transformações citarei alguns eventos que colocam em conexão as questões teóricas esboçadas anteriormente, relacionadas com fatos que ocorreram no mundo das artes recentemente.

Em uma noite tranquila de quinta-feira, o Senzala Restaurante, frequentado majoritariamente por pessoas brancas de classe média alta nos almoços e noites paulistanas viu seu ambiente de tranquilidade, conformidade e elitismo ruir, nem que seja por alguns instantes. As artistas Erika Malunguinho, Ana Musidora e Juliana Piauí⁵, performou as dores do Brasil colonial a partir da intervenção “Prato à moda da casa”, dores estas que não parecem incomodar os donos do restaurante, tão pouco o público frequentador do local. Após fazerem os seus pedidos, os integrantes do coletivo de artistas supra mencionadas, vestiram roupas e objetos de tortura utilizados no período escravagista com vistas a estabelecer de forma vigorosa essa denúncia. A performance se deu de forma breve e vigorosa, ocasionando reações variadas no público presente. Alguns fingiam não ver, outros riam. Após alguns instantes, as artistas foram convidadas a se retirarem. O episódio contou ainda com uma visita da Polícia Militar no estabelecimento.

Outro exemplo representativo acerca da continuidade de uma tentativa de escravismo simbólico que permanece na colonialidade dos dias atuais, diz respeito à forma como negros e negras foram e continuam sendo retratadas ainda na contemporaneidade. Para descolonizar o passado e o presente, muitos têm se levantado. O esforço artístico de Yhuri Cruz, carioca

⁵ O leitor desejoso de saber mais sobre a intervenção terá maiores detalhes no link a seguir: <https://revistaforum.com.br/direitos/2015/6/3/senzala-nunca-mais-interveno-artistica-contesta-nome-de-restaurante-em-sp-12842.html>

negro que recriou o rosto de Anastácia, mulher negra escravizada, que ganhou grande parte dos livros didáticos de história, portando a temida e dolorosa máscara de flandres.⁶ Com vistas a reescrever essa história dolorosa, Yhuri refaz esse rosto sofrido, retirando a máscara e colocando um sorriso leve, discreto nessa mesma feição, reatribuindo a liberdade, a altivez, onde só se via submissão e sofrimento.

Gostaria de salientar também toda a problematização feita pelo artista contemporâneo Paulo Nazareth sobre como o capitalismo produz uma série de produtos específicos que se valem largamente de nomes de grupos étnicos, palavras específicas do linguajar dos povos tradicionais, bem como de palavras que dizem respeito à instrumentos de tortura e terror, como o citado anteriormente.⁷ Para tanto, o artista, após pesquisar e coletar esses objetos em suas longas caminhadas, colocá-los em cubos de resina, com a clara intenção, a partir desse invólucro, de salientar a perpetuação dessas violências simbólicas ao longo do tempo.

Faço menção a esses três casos para esboçar um pouco do contexto vigente, contexto este que pessoas advindas de grupos subalternizados não aceitam mais serem narradas, pautadas por pessoas dominantes. No contexto atual, símbolos, palavras, gestos, objetos que retomam o escravismo são constantemente criticados por pessoas oriundas dessas coletividades outrora escravizadas.

Esse movimento que tem abarcado uma boa parcela da nossa sociedade⁸, nos impele a rever, não só a produção de arte, as grades curriculares dos cursos, mas também a composição dos elencos dos filmes, novelas, telejornais, a composição dos departamentos

⁶ Nas palavras de Grada Kilomba (2019), que estudou o referido objeto de tortura: “Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Como podemos observar, conforme Kilomba, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?”

⁷ O conjunto de trabalhos artísticos que fazem a denúncia dessas violências simbólicas foi observado por mim, e pelo público expectador, na exposição *Faca Cega* no Museu de Arte da Pampulha no ano de 2019, e na exposição fotográfica no Espaço Câmera Sete no ano de 2021.

⁸ De todo modo, é importante fazer um exercício de relativização aqui acerca dessas mudanças, que aparentemente parecem abranger toda sociedade, isto porque, não só se tratando de Brasil, há em curso um movimento conservador não apenas contrário a todas essas mudanças, mas explicitamente favorável à continuidade da colonialidade, isto é, a toda uma estrutura de privilégios vigentes.

universitários, parece estar inserido no que José Jorge de Carvalho (2022) tem chamado de uma “segunda onda de ações afirmativas”. Esse movimento diagnosticado por Carvalho, em resumo, consiste em novas formas de inserção de grupos subalternizados em projetos de cultura, em cursos de extensão nas universidades Brasil afora, palestras proferidas por vozes minoritárias dissonantes, dentre outras iniciativas que fomentam a participação e a legitimação desses coletivos em instituições de ensino e de cultura.

Nesse sentido, interpreto esse movimento de crítica dos e das artistas acerca dos espaços de arte e a consequente abertura desses locais a trabalhos que abordam os processos de descolonização das artes, dentro desse processo mais amplo que está impactando a sociedade de um modo geral. Por exemplo, com as políticas de cotas, com a segunda onda de ações afirmativas promovidas por projetos tais como o Encontro de Saberes⁹, cada vez mais pessoas, das mais distintas origens subalternizadas, vem se inserindo nas Universidades e nas Escolas de Belas Artes brasileiras, bem como nas demais instituições de arte. Com isso, aqueles e aquelas que, outrora, eram meros objetos de estudo das humanidades, e objetos de representação artística, agora, arrogam para si o direito da auto representação, não aceitando mais serem retratados conforme o discurso dos “vencedores”.

Na contemporaneidade, sendo assim, observamos uma série de movimentos, encampados por intelectuais, artistas, ativistas, que, de forma firme e contundente, apontam a indignidade de falar por outrem. Essas questões foram colocadas inicialmente pelos intelectuais, artistas e ativistas do Maio de 68 e mais tarde foram amadurecidas pelos pensadores e pensadoras do giro decolonial. Como exemplo, como um dos estudos pioneiros nesse mote poderíamos citar Gayatri Spivak, no clássico *Pode o subalterno falar?* (2010). Mais recentemente, temos dois outros clássicos incontornáveis a este respeito, quais sejam: *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano* (2019), de Grada Kilomba e *O que é lugar de fala*, de Djamila Ribeiro (2017). Para Ribeiro, ‘Lugar de fala’ é o lugar no qual, do ponto de vista discursivo, os corpos subalternizados reivindicam sua existência. Para tanto, a autora começa esta definição recuperando a trajetória do feminismo negro, movimento este que se

⁹ O Encontro de Saberes é um projeto encampado por várias universidades brasileiras que, em suma, tem por objetivo inserir os saberes tradicionais na universidade. Assim, mestres e mestras advindos dos mais diversos grupos subalternizados – indígenas, quilombolas, periféricos, ribeirinhos, dentre outros e outras - têm a oportunidade de ministrar disciplinas, cursos de extensão e palestras para o público universitário e para a comunidade de um modo geral que tenha interesse. Nesse sentido, a UnB e a UFMG poderiam ser citadas aqui como referência nesse verdadeiro programa de descolonização da matriz curricular universitária.

constituiu a partir da reflexão coletiva de mulheres negras sobre a sua condição, como corpos oprimidos na busca pelo direito de existir, e só após disso alcançarem o direito de falar. A partir disso, 'Lugar de Fala' possibilita um olhar sobre as experiências dos corpos subalternizados valorizando o lugar comum, compreendido como *lócus* social que conecta as experiências coletivas desses corpos.

Dito isto, podemos observar claramente uma mudança dos temas representados em muitas obras da arte contemporânea, bem como podemos notar uma correspondência entre autoria e temas, quando o assunto envolve questões relativas às subalternidades, isto é, indígenas tratando de questões relativas aos povos tradicionais, negros e negras tratando de problemas correlatos à negritude, lgbtqi+ abordando gênero e diversidade sexual, dentre outros casos. Além disso, podemos observar movimentos de crítica e de transformação nas curadorias. Quem são os curadores e curadoras? Existem curadores e curadoras negros e negras no Brasil? E curadores e curadoras provenientes dos povos indígenas, advindos e advindas das periferias? Por ora, atribuo essa abertura crítica a dois movimentos, isto é, este desvelar de histórias outrora silenciadas, processos criativos e produções invisibilizadas me parece ser uma consequência desse processo de democratização das universidades, mas, principalmente, da resistência e da crítica levantada por artistas e intelectuais vulnerabilizados e vulnerabilizadas, que estão se apropriando e adentrando estas instituições.

Espaços de arte, trabalhos artísticos e editais: impactos decoloniais no sistema da arte

O impacto das provocações decoloniais nos espaços artísticos, museus e demais equipamentos culturais tem se mostrado cada vez mais notório, e não apenas no que diz respeito às temáticas trabalhadas. Mas conforme bem observou Alessandra Paiva (2022, p. 32), se estes artistas e estas temáticas tem adentrado cada vez mais o sistema das artes, por outro lado

ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais ainda permanecem modos de operação segregadores e racistas, que se explicitam de diversas maneiras, especialmente, na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca, e pertencentes a classes sociais abastadas. (PAIVA, 2022, p. 32)

As questões levantadas por Paiva são muito atuais, inspirando e desdobrando novas questões. Estes questionamentos sinalizam um caminho aberto à nossa frente, indicando que novos problemas relativos ao mundo das artes ainda irão transparecer. Sendo assim, a entrada massiva de artistas subalternizados e subalternizadas em espaços artísticos configurará uma mudança estrutural no sistema da arte brasileira? Se este sistema está longe de sofrer um abalo estrutural mais profundo, acredito que os exemplos a seguir, pelo menos indicarão algumas ruínas, que apontam para um horizonte de transformação desse mundo, historicamente, dominado pelas elites brancas da sociedade brasileira.

A presente pesquisa que apresento neste artigo partiu de uma análise bibliográfica com o intuito de mapear possíveis relações e impactos conceituais das principais temáticas abordadas pelos autores e autoras do giro decolonial em obras de arte contemporânea. Feito isso, passei a efetivar uma série de incursões em galerias de Belo Horizonte, em conjunto com a avaliação dos textos expográficos, obras de arte e vídeos sobre a temática delimitada.

Durante as visitas às galerias fiz uma espécie de caderno de campo, preenchendo o mesmo com anotações sobre temas principais como, por exemplo, temática e título das obras, informações biográficas dos artistas e, principalmente, se as mesmas mencionavam conceitos importantes dentro do vocabulário do giro decolonial. Nesse sentido, de forma sistemática e contínua visitei vários espaços de arte em Belo Horizonte. Nos últimos três meses do ano de 2022 fiz uma incursão de pesquisa em três espaços expositivos em Belo Horizonte: Galeria Periscópio, no Centro Cultural do Banco do Brasil e no Palácio das Artes. Nesse interim, no Palácio das Artes, visitei as exposições 34 Bienal de São Paulo Faz escuro mas eu canto no Palácio das Artes e a exposição dos trabalhos dos estudantes do curso de Artes Plásticas da Escola Guignard do semestre 2022/2; na galeria Periscopio visitei a exposição Extrañar: verbo transistivo direto; fui também à exposição de trabalho fotográficos intitulada Cosmopolíticas, na galeria Câmera Sete; no Viaduto das Artes, visitei a exposição dos trabalhos dos e das bolsistas contemplados pelo Edital do Bolsa Pampulha; e, por fim, no Centro Cultural Banco do Brasil fiz uma incursão à exposição 'Brasilidade Pós-Modernismo'.¹⁰

Dito isto, inicio a apresentação da abordagem do material, mais uma vez, destacando que inúmeros e inúmeras artistas têm se colocado a pensar como as artes têm contribuído

¹⁰ Além desses materiais de pesquisa, em menor medida, tenho analisado também entrevistas com referências artísticas importantes sobre o tema na plataforma Youtube.

para a continuidade desses processos coloniais na sociedade contemporânea. Um dos propósitos da agenda decolonial tem sido combater o epistemicídio perpetrado por toda uma estrutura complexa imposta há muito pela colonialidade. Artistas como a mineira Chris Tigra, artista negra, moradora da capital mineira, a partir de uma extensa pesquisa, tem se colocado a resgatar a história invisibilizada de mulheres negras, a partir de uma série de imagens históricas coletadas pela artista no acervo da Biblioteca Nacional, que retratam mulheres negras nos espaços urbanos no início do século passado. Para lograr êxito nesse sentido, no trabalho intitulado Recostura, a artista imprimiu fotografias de mulheres negras escravizadas em grandes dimensões, em imagens verticais. Dos olhos dessas mulheres, com suas respectivas fotografias penduradas no centro do hall do espaço Câmera Sete, vertem cordas vermelhas que se encontram no centro do salão. As cordas parecem remeter a lágrimas de sangue, ao sofrimento da diáspora forçada e a toda sorte de violência e de perseguições que estas mulheres sofreram no passado e que insistentemente continuam a ecoar no presente. Nas palavras da própria artista, o trabalho expõe:

em grande escala imagens de mulheres negras escravizadas, trazendo à tona uma memória escravocrata, por vezes renegada, e estruturalmente reproduzida até os dias atuais. (...) [A linha] percorre imagens antigas tecendo novos caminhos, dando vazão a imaginários, guiando-me pelo desejo de reconexão e reação, pensando que a recostura só acontece quando algo foi descosturado. Nesses momentos eu penso na trama entre passado e presente e futuro, representado pelas pontas soltas das linhas.¹¹

Além de acertar contas com a história do Brasil, outra proposta do movimento decolonial nas artes diz respeito à um certo revisionismo da história da arte ocidental, bem como um movimento crítico dos produtos artísticos daqueles que vieram da Europa para o Brasil para nos retratar outrora. Nesse sentido, o trabalho de artistas indígenas como Denilson Baniwa tem se mostrado bastante perspicaz e representativo. Baniwa, para tanto, faz releituras em trabalhos clássicos de Debret, sempre questionando o lugar destinado aos indígenas ao longo da história, bem como sobre o fato de os e as indígenas serem tidos como uma espécie de objeto de estudo e artístico, respectivamente, nas ciências sociais e nas artes. Sobre esse segundo ponto, Baniwa fez uma forte performance na 33ª Bienal de Artes de São Paulo, no ano de 2018. Essa ação, intitulada Performance Pajé-Onça Hackeando a Bienal, se

¹¹ Os trechos citados foram consultados no seguinte endereço eletrônico: <https://fcs.mg.gov.br/recostura-chris-tigra/>

deu da seguinte forma: após comprar um manual de história da arte na livraria da própria Bienal, Denilson Baniwa, vestido de capa e de máscara de onça, enquanto profere palavras contrárias à uma fotografia de indígenas em condições tradicionais, rasga o livro recém adquirido. O modo como o indígena é retratado é o objeto da crítica do artista, isto é, Baniwa indaga sobre o fato de boa parte dos trabalhos de fotografia contemporânea, retratarem os indígenas apartados das inevitáveis transformações aos quais são acometidos, desde muito tempo. Segundo o artista, retratar os povos tradicionais dessa maneira endossa a visão de que os indígenas estão presos ao passado, sendo incapazes de passar por processos de transformação.¹²

Além de destacar os apagamentos e o eurocentrismo das artes, os e as artistas oriundos de grupos vulnerabilizados têm se esforçado igualmente em visitar artistas consagrados das artes brasileiras. Nesta parte específica da agenda decolonial artística brasileira, o modernismo brasileiro tem sido, quiçá, o alvo favorito dos artistas. Neste caso específico, vejo trabalho da artista negra Renata Felinto como um dos casos mais vigorosos e elucidativos. Felinto, a partir de uma performance desafiadora, questiona Tarsila do Amaral impondo uma crítica potente à tela *A negra*, de 1923.¹³ De um modo geral, a crítica da artista contemporânea diz respeito à forma como a mulher negra foi representada por uma mulher branca, que, além da branquitude, advém de uma família de cafeicultores escravagistas.

Ainda sobre esse revisionismo, gostaria de citar as críticas que o artista indígena Jaider Esbell faz sobre a forma como Mario de Andrade se apropriou, e subverteu a figura mítica de Macunaíma, das narrativas do antropólogo pioneiro em pesquisa junto deste grupo étnico, Koch Grunberg, entre os anos de 1903 a 1905. De acordo com Esbell, na tradição Macuxi, Macunaíma, na verdade, é uma figura mítica, com poderes extraordinários, inclusive sendo criador do Monte Roraima – lócus sagrado para esta etnia. Mario de Andrade, desse modo, violentou a verdadeira figura de Macunaíma, transformando o mesmo em indolente, o que segundo Jaider muito contribuiu para a visão de que os povos indígenas são preguiçosos e incapazes de apreender o modo de vida ocidental.

¹² É importante destacar aqui que Denilson Baniwa dedica grande parte de seus esforços a demonstrar a grande capacidade dos povos indígenas em se adequarem aos desafios contemporâneos sem perder de vista a importância de suas culturas.

¹³ O leitor que desejar consultar mais sobre essa problemática deve-se valer da publicação de Marcos Hill a esse respeito: *Mulatas e negras pintadas por brancas* (HILL, 2017).

No mês de setembro de 2022 visitei o Palácio da Liberdade, localizado na praça que leva o mesmo nome, que foi recém aberto à visitação ao público, após permanecer fechado por quase dois anos. Chegando lá me deparei com a exposição *Libertas Quale Sera Tamem*: percursos históricos e imaginários, que foi organizada com vistas à comemoração do bicentenário da Independência política do Brasil. Essa exposição contava com trabalhos de artistas consagrados e objetos históricos, evidenciando o papel de Minas Gerais neste processo histórico. Após retornar para casa, refleti e constatei a importância de pesquisar mais sobre esta exposição, e descobri que a mesma, em sua inauguração, contou com a participação de David Guerner, artista negro, que fez uma performance intitulada Ninho. Na performance, Guerner apanha uma quantidade considerável de pedras portuguesas que estão espalhadas na calçada do Palácio da Liberdade, carrega as mesmas utilizando apenas os seus braços e se detém em frente ao portão principal que é aberto pelos guardas. Após transpor esse marco de passagem, o artista constrói, no saguão, já no interior de Palácio, um ninho. Bem no âmago das elites mineiras, que tanto se favoreceram historicamente dos corpos negros, outrora escravizados, e ainda hoje tão violentados das mais diversas formas, o artista parece querer construir para si um lugar de refúgio, de pertencimento, sugerindo uma descolonização deste espaço.

No que diz respeito ao universo dos editais, estes, igualmente, estão sendo impactados pelas discussões fomentadas pelo processo de decolonialidade. Nesse sentido, a pesquisa que fundamenta este artigo se incumbiu de analisar três editais bastante procurados pelos artistas do Brasil e da capital mineira, quais sejam, Bolsa Pampulha, Prêmio Pipa e o prêmio Décio Noviello de fotografia. Falando de um modo geral, é representativo o impacto nas curadorias e nos seus respectivos resultados finais. Sendo assim, editais como o Bolsa Pampulha, que por ano contemplam o número de dez artistas que recebem uma bolsa durante o período de residência, selecionaram, nos últimos anos, um número expressivo de artistas provenientes de alguma identidade subalternizada, ou que pelo menos se relacione com alguma das temáticas citadas ao longo do artigo. Da mesma maneira, a análise dos vencedores do Prêmio Pipa, importante premiação da arte contemporânea brasileira, caminha no mesmo sentido. Sobre este último, apenas para mencionar ganhadores e indicados dos últimos cinco anos - Josi, Renata Felinto, Maxwell Andrade, Denilson Baniwa e Ventura Profana - tratam em seus trabalhos temas como: cultura regional, periferia, negritude, povos indígenas, questões de gênero, dentre outros tópicos correlatos.

Para compor a análise da presente pesquisa, esta investigação ainda se propôs, em diálogo com a hipótese central da investigação, em pesquisar como as artes urbanas, em específico, abordando o grafite, tem reagido a esses processos. Tendo em vista a impossibilidade de abarcar todo o grafite produzido em Belo Horizonte, recortamos a análise para uma abordagem específica do CURA – Circuito Urbano de Arte. O CURA, nas palavras das próprias organizadoras é “um dos maiores festivais de arte pública do Brasil e, em 2017, presenteou Belo Horizonte com seu primeiro circuito de empenas, criando o primeiro mirante de arte urbana do mundo”. Após pesquisas feitas na internet, com o objetivo de entender um pouco sobre os ideais do projeto, parti para o espaço urbano para registrar as empenas produzidas pelos artistas. Após essa fase de captação, cheguei ao número total registrado de 25 laterais de prédios grafitadas. Desse número de 25 trabalhos, 22 pinturas trabalham, através de múltiplas identidades, temas relativos às pautas de grupos e pessoas vulnerabilizadas. Dentre as referidas intervenções figuram os nomes de artistas como Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Robinho Santana e Criola, trabalhando respectivamente os desafios vividos por indígenas, negros e negras na sociedade contemporânea.

Além da representatividade destas identidades na plasticidade dos trabalhos, podemos observar também o impacto destas reflexões decoloniais na apresentação do conceito dos trabalhos artísticos de modo textual. Nesse sentido, o léxico decolonial, igualmente, tem sido bastante utilizado pelos artistas contemporâneos de um modo geral. Assim, os impactos não têm sido apenas na influência das temáticas a serem trabalhadas, nos processos criativos, mas também no vocabulário dos e das artistas, bem como nos textos expográficos. Para não estender demais a reflexão, gostaria de analisar o texto de apresentação de quatro artistas residentes na capital mineira que foram vencedores ou indicados ao Prêmio Pipa no ano de 2023 e/ou nas últimas edições, quais sejam: Luana Vitra, Desali, Josi e Priscila Rezende.

Nos textos biográficos das artistas Josi e Luana Vitra aparecem de forma salientada os marcos de origens familiares e geográficos, que demarcam que vieram, respectivamente de Carbonita, Norte de Minas Gerais, e da periferia de Contagem, na grande Belo Horizonte. Além desse aspecto territorial, as origens familiares de ambas artistas são demarcadas, destacando

as profissões dos pais, sendo igualmente corriqueiro nas formas de falar de si.¹⁴ Ademais, como destacamos na introdução do presente texto, é importante ressaltar também o uso do termo micropolítico no texto de apresentação de Luana Vitra, conceito este umbilicalmente ligado às reflexões pós-modernas que desconstroem a ideia de Política, no sentido clássico, para questões do cotidiano.

O texto de apresentação de Desali é ainda mais claro quando o artista esboça que um dos seus objetivos principais é, enquanto artista periférico, fazer com que a periferia dialogue e participe desses equipamentos artísticos centrais, e também fazer com que a arte e os artistas se desloquem para as periferias da grande Belo Horizonte. Nessa proposta de estabelecer diálogos entre centro e periferia, nas palavras do artista, o mesmo argumenta que tem por objetivo questionar “as instituições artísticas tradicionais e seu colonialismo, contaminando esses espaços com as ruas”.

Priscila Rezende, por sua vez, fala de si e de seus trabalhos de forma bastante direta, destacando que a colonialidade é o seu alvo central, a partir de suas performances que problematizam questões relativas à raça, gênero e identidade. Ademais, na sequência de sua apresentação, esta artista se coloca de forma ativa na denúncia dos privilégios vigentes de nossa sociedade. Nesse ponto, é importante destacar que o conceito de privilégio é uma ideia central na agenda decolonial e está estreitamente relacionado à continuidade das heranças coloniais na nossa sociedade contemporânea.

Considerações finais

Tomando as artes como uma forma específica de conhecimento do mundo, no qual determinada arte foi produzida, creio que a análise desses trabalhos artísticos e o registro dos discursos desses e dessas artistas sobre suas produções nos possibilitam tanto contribuir com a produção de conhecimento acerca da história da arte contemporânea de Belo Horizonte, como também com a discussão do paradigma epistemológico decolonial. Nesse sentido, tomo essas produções como mais uma forma de reflexão sobre o mundo atual, que nos possibilita entender, não só esse movimento importante que está acontecendo dentro das ciências

¹⁴ Uma referência que também utiliza desse aspecto em seus trabalhos, sem dúvida, é a artista negra contemporânea Rosana Paulino.

humanas, mas também uma série de dinâmicas da própria sociedade contemporânea, manifestas por meio da arte.

Os apontamentos finais nos levam para um paradoxo aparentemente insolúvel, qual seja, os apagamentos e silenciamentos históricos sofridos pelos diferentes indivíduos e grupos vulnerabilizados não tem levado estes a requerer participação e visibilidade no sistema da arte de um modo geral – me refiro aqui a visibilidade oferecida pelos brancos e privilegiados que dominam os espaços de arte e a gramática dos editais e prêmios. Os grupos em condição de subalternidade apontam para uma revolução maior, revolução esta que vai além da “benevolência” do dar oportunidades e do possibilitar visibilização. Estes últimos movimentos de abertura das curadorias, na verdade, nos mostram mais a continuidade do nosso passado colonialista, apontando que a mudança reivindicada por tantos e tantas nas artes, e na academia, passaria, portanto, por uma revolução estrutural desses espaços. Em outras palavras, esse processo de abertura por parte das curadorias aos artistas subalternizados mantém a relação estrutural vigente, qual seja, a equação grupos dominantes (ditando as temáticas a serem visibilizadas) x artistas subalternizados (representando suas identidades e pautas em galerias dominadas por pessoas privilegiadas), em alguma medida, de forma intacta. Nesse sentido, junto de toda a denúncia, de toda força temática abordada nesses trabalhos, é urgente para estes que as curadorias igualmente sofram essa torção.

A esse respeito, creio que seja esclarecedor cruzar essas questões com um exemplo específico bastante representativo. Neste caso, me refiro ao pedido feito pelo artista Maxwell Alexandre de retirada de suas obras de uma recém inaugurada exposição em Inhotim. Conforme publicação do artista em rede social, seu trabalho foi utilizado pela instituição em uma nova galeria, ao lado de 32 artistas sem o seu consentimento, em um mesmo momento em que havia sido criadas três exposições individuais de artistas brancos. Por conta disso, esta diferença de tratamento levou o artista a afirmar que só terá uma obra em Inhotim quando tiver um espaço individual dentro deste espaço de artes. Essa atitude tomada por Alexandre indica que se o sistema das artes não está plenamente em ruínas, aponta para a fragilidade do mundo artístico frente ao contexto vigente.

Uma série de consequências podem ser observadas a partir desse movimento nas artes contemporâneas. Além do impacto nas curadorias destacado anteriormente, mencionaria também o que venho chamando de uma limitação temática, tendo em vista a consequência das reflexões oriundas da proposta pela questão do lugar de fala sobre as artes.

Nesse sentido, tem se tornado imperativo a junção entre temática e autoria como um fator de legitimação dos trabalhos artísticos que tratam de tais temas. Em outras palavras, na contemporaneidade, se torna cada vez mais indigno, tendo em vista a problemática do giro decolonial, retratar um tema que o artista não tenha pertencimento. Assim, o que observamos é uma consequência direta daquilo que ficou conhecido como as “políticas da identidade” (HALL, 1988) nas artes, isto é, indígenas retratando povos e questões indígenas; mulheres falando sobre questões relativas ao feminismo; artistas negros e negras falando sobre racismo, diáspora e negritude; periféricos retratando a periferia e as culturas populares. Talvez, a consequência negativa dessa delimitação identitária de temas seja uma limitação temática que irá acometer os próprios subalternizados que se verão diante de um outro paradoxo, qual seja: negros e negras, conforme as possibilidades curatoriais oferecidas, só podem tratar de temas relativos à negritude? Dito de outro modo, o fechamento identitário temático impulsionado pelo paradigma decolonial, impõe uma limitação temática aos próprios vulnerabilizados? Artistas negros e negras na contemporaneidade, que não tratam de temas relativos à negritude, receberão o mesmo espaço e reconhecimento no sistema das artes de um modo geral, ou até mesmo pelo próprio movimento negro? São questões abertas, que estão em curso, e que, obviamente, só serão respondidas por curadores e curadoras e, sobretudo, pelos próprios artistas em condições minoritárias. De todo modo, uma resposta pode ser diagnosticada de todas essas questões, mais uma vez, parafraseando Gayatri Spivak (2010), podemos observar uma certa tutela das curadorias, que indicam o que os subalternos podem falar.

Ademais, além desse fechamento identitário, uma outra consequência que poderíamos mencionar por conta de todo esse processo diz respeito à necessidade de um maior envolvimento de artistas junto à determinados grupos. Assim, artistas têm tomado a pesquisa de campo antropológica como parte de seus processos criativos. Esse envolvimento com determinados coletivos e com pessoas minoritárias, por vezes, têm sido pautados por necessidades internas desses grupos, criando, inclusive, uma expectativa de uma devolutiva às comunidades que o artista está se envolvendo.¹⁵ Um exemplo representativo, nesse sentido, é o do artista Desali, mencionado no tópico anterior, uma vez que este desenvolve ateliês abertos por onde passa. Sobre esta questão em específico, dentre os seus trabalhos,

¹⁵ Esse processo foi, inclusive, muito bem abordado por Hal Foster no texto clássico, O retorno do real. (2018)

eu destacaria o trabalho intitulado “Tratar direto com o proprietário”, onde o artista, após produzir pinturas feitas a partir de fotografias tiradas de moradores da periferia de um bairro de Belo Horizonte, produziu um vernissage em um bar da mesma localidade, onde a verba de cada quadro foi retornada diretamente para cada pessoa retratada.¹⁶

Por fim, gostaria de encaminhar o término dessa análise destacando que, no meu entendimento, toda essa torção é fruto de um movimento em curso nos países de formação colonial. Tal debate maior assume matizes específicos nos diversos segmentos da sociedade. Nas artes, como já destacado, atribuo tal mudança não à uma benevolência dos curadores e curadoras, não à uma postura progressista dos espaços artísticos, editais e premiações. Pelo contrário, tal processo é fruto direto da entrada de pessoas subalternizadas nas universidades e nos equipamentos de arte, ainda bastante dominados por pessoas cis-brancas de classe média(alta). A partir desse processo de entrada, e da consequente consciência e problematização da elitização desses espaços, e principalmente, do eurocentrismo da história da arte, o que temos observado é uma série de ataques artísticos à toda essa estrutura. Apesar de ter plena ciência de que muito ainda está por vir, de que muita transformação se faz necessária, o diagnóstico, a meu ver é positivo. Como professor de um curso de Artes Plásticas de uma Universidade Pública, que frequenta constantemente os espaços mencionados nesse artigo, acredito que as transformações têm sido marcantes. Todavia, como destacou Catharine Walsh (2005), a decolonialidade é um processo que ainda está por vir.

Referências bibliográficas

BALLESTEROS, Elsa Flores. Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. **Huellas**, Busqueda em Artes y Diseño. Número 3. P. 31-44. Mendoza, Argentina. 2003. Disponível em: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf . Acesso em: 10/06/2022.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Em: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, 2013. Disponível em:

¹⁶ Na história da arte recente dois exemplos ficaram muito conhecidos, refiro-me aqui, neste caso, ao envolvimento de Claudia Andujar junto aos indígenas da etnia Yanomami e a orgânica relação construída por Pierre Verger junto ao Candomblé em Salvador. Os dois exemplos são representativos por terem ocasionado devolutivas consideráveis para os dois grupos mencionados.

<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jyv/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 05/03/2022.

BEY, Hakym. **Zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

CANTON, Katia. Micropolíticas e arte contemporânea. In: **Da Política às micropolíticas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 3)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

CARVALHO, José Jorge. Cotas étnico-raciais e cotas epistêmicas: bases para uma antropologia antirracista e descolonizadora. **Revista Mana**28(3): 1-36, 2022. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/1678-49442022v28n3a0402>. Acesso em: 22/11/2024.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo. GLES – Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos. Manifesto inaugural. In: **Teorías sin disciplina** (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). p. 3-25. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

DUSSEL, Enrique. **1492. El encubrimiento del otro. Hacia El origen Del mito de La modernidad**. La Paz: Plural Editores, 1994.

ESCOBAR, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”. **Tabula Rasa**, N. 1, p. 51-86, enero-diciembre, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/396/39600104.pdf> . Acesso em: 06/09/2022.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Editora Ubu, 2018.

GUATARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.

HILL, Marcos. **Mulatas e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MALLON, Florencia E. Promesa y dilema de los Estudios subalternos. Perspectivas a partir de la historia latino-americana. En: Pablo Sandoval (Compilador) **Repensando la subalternidad**. Miradas críticas desde/sobre América Latina. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Peru, 2010.

MIGNOLO, Walter. La opción decolonial. **Letral** – Revista Eletronica de Estudios Transatlaticos de Literatura. Universidad de Granada. Espanha. Número 1, 2008, p. 4-22.

Disponível em: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3555> . Acesso em 05/10/2022.

PAIVA, Alessandra Gomes. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? **REVISTA VIS**. VOL. 21 – nº 1 (2022) – JAN - JULHO. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis> . Acesso em 05/05/2024.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. São Paulo: Editora Letramento, 2017.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TLOSTANOVA, Madina. La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial. **Calle 14**. Revista de Investigación en el campo del Arte. Volume 5. 2011. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/issue/archive> . Acesso em: 10/10/2023.

WALSH, Catherine. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial**: reflexiones latinoamericanas , OTROS, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2005.

Outras referências consultadas:

<https://www.premiopipa.com/josi/> Acesso em: 05/11/2023.

<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/desali/> Acesso em: 05/11/2023.

<https://www.premiopipa.com/priscila-rezende/>. Acesso em 05/11/2023.

<https://www.premiopipa.com/luanavitra/#:~:text=Representada%20pela%20Perisc%C3%B3pio%20Arte%20Contempor%C3%A2nea,o%20ferro%20e%20a%20fuligem>. Acesso em 05/11/2023.

<https://fcs.mg.gov.br/recostura-chris-tigra/> Acesso em 10/11/2023

<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/entenda-a-polemica-sobre-a-retirada-da-obra-de-maxwell-alexandre-de-inhotim/> Acesso em 05/02/2024.

<https://www.desali.com.br/> . Acesso em 10/03/2024.

Recebido em 08/07/2023

Aceito em 10/06/2024