

A FANTASIA COLONIAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: INTERSECÇÕES NA OBRA DE ARTISTAS NEGROS, INDÍGENAS E LGBTQIA+

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.1-20>

Jean Lopes¹
Tarcisio Torres Silva²

RESUMO: Este trabalho analisa a atuação de seis artistas brasileiros contemporâneos cuja produção se coloca em uma perspectiva decolonial, isto é, tem como parâmetro uma visão crítica em relação ao aprisionamento político, epistêmico e cultural imposto pelo pensamento europeu. Seus trabalhos mantêm forte posição de combate às práticas neocoloniais que ecoam nas sociedades contemporâneas, consolidando uma conduta de dominação nos planos político, econômico, cultural e social. A análise dos artistas foi organizada de acordo com suas temáticas: Aline Mattos e Rosana Paulino tratam do racismo e do passado escravocrata brasileiro. Jaider Esbell e Daiara Tukano trazem a questão mitológica indígena como representação de seu universo sempre ameaçado pela presença do homem branco. Auá Mendes e Rosa Luz contemplam, em suas produções aqui analisadas, o corpo dissidente transgênero em um mundo heteronormativo. Ao mesmo tempo, o artigo traz impressões da escritora e artista Jota Mombaça registradas no livro “Não vão nos matar agora”, estabelecendo um diálogo de sua escrita sobre questões decoloniais com as obras analisadas. Com isso, buscamos ressaltar a proximidade que tem o pensamento de Jota Mombaça com a produção dos artistas selecionados cujas manifestações buscam refletir sobre temas em comum como racismo, gênero, desigualdade e ativismo.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Decolonial; Ativismo; Brasil.

ABSTRACT: This work analyzes the performance of six contemporary Brazilian artists whose production is placed in a decolonial perspective, that is, it has as a parameter a critical view in relation to the political, epistemic and cultural imprisonment imposed by European thought. Their works maintained a strong position of combating the neocolonial practices that echo in contemporary societies, consolidating a conduct of domination in the political, economic, cultural and social spheres. The analysis of the artists was organized according to their themes: Aline Mattos and Rosana Paulino deal with racism and the Brazilian slavery past. Jaider Esbell and Daiara Tukano bring the indigenous mythological question as a representation of their universe always threatened by the

¹ Produtor audiovisual, mestre em Linguagens, Mídia e Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Graduado em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário FECAP. Itatiba, SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0209071760810467>, <https://orcid.org/0000-0002-7275-0279>, jeanlopesvideo@gmail.com

² Professor pesquisador do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas. Membro do corpo docente do PPG em Linguagens, Mídia e Arte. Doutor em Artes Visuais pela Unicamp, com estágio no departamento do Estudos Culturais, Goldsmiths College, Universidade de Londres. Campinas, SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3425631891607984>, <https://orcid.org/0000-0001-9347-7585>, tarcisio.silva@puc-campinas.edu.br

presence of the white man. Auá Mendes and Rosa Luz contemplate, in their productions analysed here, the dissident transgender body in a heteronormative world. At the same time, the article brings impressions of the writer and artist Jota Mombaça recorded in the book “Não vai nos matar agora” (Won’t kill us now), establishing a dialogue between her writing on decolonial issues with the remaining works. With this, we seek to emphasize the proximity that Jota Mombaça’s thinking has with the production of selected artists whose manifestations seek to reflect on common themes such as racism, gender, inequality and activism.

Keywords: Contemporary Art; Decolonial; Artivism; Brazil.

RESUMEN: Este trabajo analiza la actuación de seis artistas brasileños contemporáneos cuya producción se sitúa en una perspectiva decolonial, es decir, tiene como parámetro una mirada crítica en relación al encarcelamiento político, epistémico y cultural impuesto por el pensamiento europeo. Sus obras mantuvieron una fuerte posición de combate a las prácticas neocoloniales que resuenan en las sociedades contemporáneas, consolidando una conducta de dominación en los ámbitos político, económico, cultural y social. El análisis de los artistas fue organizado según sus temas: Aline Mattos y Rosana Paulino tratan sobre el racismo y el pasado esclavista brasileño. Jaider Esbell y Daiara Tukano traen la cuestión mitológica indígena como representación de su universo siempre amenazado por la presencia del hombre blanco. Auá Mendes y Rosa Luz contemplan, en sus producciones Aquí dejadas, el cuerpo transgénero disidente en un mundo heteronormativo. Al mismo tiempo, el artículo trae impresiones de la escritora y artista Jota Mombaça registradas en el libro “Não vai nos matar agora”, estableciendo un diálogo entre su escritura sobre cuestiones decoloniales con las restantes obras. Con esto, buscamos enfatizar la proximidad que tiene el pensamiento de Jota Mombaça con la producción de artistas seleccionados cuyas manifestaciones buscan reflexionar sobre temas comunes como el racismo, el género, la desigualdad y el activismo.

Palabras llave: Arte Contemporáneo; Decolonial; Artivismo; Brasil.

Introdução

A fim de abordar os aspectos decoloniais na arte contemporânea brasileira, é necessário contextualizar o termo “decolonial” aqui utilizado. Surgido com o grupo Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade (MCD) – composto por estudiosos como Walter D Mignolo, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres e Aníbal Quijano – para desconstruir a percepção imposta pela matriz europeia, o pensamento decolonial procura colocar em perspectiva a visão dos povos subalternizados que foram silenciados e relegados à margem da emancipação capitalista. Na perspectiva de Júlia Lotufo (2018, p. 30), é um pensamento baseado na pluralidade do conhecimento, respeito mútuo, autonomia das partes, copresença e compreensão do conhecimento como interconhecimento.

Em 1989, Aníbal Quijano chamou a atenção para o conceito de “colonialidade de poder”, afirmando que os processos de colonização não acabaram com o fim da administração colonial e que essa manutenção de poder colonialista, que atravessa toda a América Latina, projeta-se de maneira central como ferramenta de controle sobre todas as estruturas capitalistas. De acordo com o pensador peruano, a colonialidade faz parte do padrão do poder capitalista, pois “se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social” (QUIJANO, 2000, p. 342).

Portanto, esse padrão de dominação, sob o arbítrio europeu, articulou-se também em forma de

controle “da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO, 2018, p.121). Assim, os efeitos dessa colonialidade de poder, incrustada na máquina capitalista, acabaram por afetar outros âmbitos, controlando também gênero, sexualidade e subjetividade e gerando, ao fim, uma humanização controlada, na forma do que se pode chamar de sujeito colonial (ALMEIDA, 2019, p. 59).

No caso específico do Brasil, as consequências da colonialidade de poder mantêm intactas tais estruturas controladoras e tendem a se intensificar a cada eclosão de movimento autoritário. Tal colonialidade – que, como já dito, não se desfez com o fim da administração colonial – traduz-se como o principal espírito do colonialismo e, portanto, como fator determinante de violência. Para a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz (2019, p. 239) essas estruturas reaparecem de tempos em tempos no país com o apoio de novos regimes autoritários. Entre elas, estão o mandonismo e o patriarcalismo, a corrupção renitente, a discriminação racial e as manifestações de intolerância de gênero, sexo e religião.

O resultado desse modelo colonial, que persiste na forma de extermínio – no sentido literal e também no figurado – da população subalternizada e do avanço destrutivo sobre as riquezas naturais, encontra em muitos artistas dissidentes uma resistência criativa e uma tentativa de reorganização das subjetividades, do ativismo e da própria existência. Por si só, as obras desses artistas formam uma trincheira da resistência decolonial, pois se articulam a partir de manifestações que se opõem a uma visão colonialista/capitalista do mundo.

O trabalho de Jota Mombaça (Natal, RN, 1991) – tanto sua escrita como suas performances – carrega forte desejo de provocação. Artista e ativista que atua desde a década de 2010 como escritora, artista visual performática e pesquisadora cujos interesses giram em torno das discussões envolvendo raça, gênero, decolonialismo, violências e arte. Tem, com seu trabalho, tensionado as forças que viabilizam – ou inviabilizam – sua atuação, seja no campo da arte, seja no campo sociopolítico, seja na academia – graduada em Ciências Sociais, Mombaça é mestranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

"Bicha não binária, racializada como parda, nascida e criada no nordeste do Brasil", como ela mesma se define, seu trabalho como artista/ativista tem encontrado interlocutores tanto no Brasil como na Europa, e as particularidades de sua escrita, de suas performances e de suas intervenções visuais reivindicam ampliar os questionamentos acerca de um mundo branco hierarquizado e das “tendências contemporâneas de mercantilização [que] exploram de maneira particular a presença de corpos trans e dissidentes sexuais pretos e indígenas dentro do mundo da arte” (MOMBAÇA, 2021, p. 39).

É quase certo que não existiria a artista sem que houvesse uma ambição criativa que funcionasse como arma para lidar com um mundo que lhe oferece, a cada instante, desafios (im)previsíveis. Há, em sua obra uma característica contundente: a necessidade de atravessar uma fronteira que separa o “este lado da linha” do “outro lado da linha”, no sentido aqui emprestado de Santos (2017) e de seu conceito de pensamento abissal. Segundo o autor, o mundo moderno criou linhas radicais que separam aquilo que pode ser reconhecível como realidade humana daquilo que se torna reconhecivelmente inexistente ou inumano – inexistência que “significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível” (SANTOS, 2017, p.3).

Ainda sob a perspectiva traçada por Santos, em que o pensamento abissal define uma relação desigual, funcionando como ferramenta colonial de apagamento do “outro lado”, a arte decolonial brasileira – aqui inclusa as de Mombaça, Aline Mattos, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Auá Mendes e Rosa Luz – busca formas de refletir sobre essas linhas divisórias a fim de atingir uma possível superação das condições reais e desiguais presentes na sociedade e no ambiente das artes. Para tanto, é necessário um “pensamento pós-abissal”, que, por sua vez, requer a “copresença radical. A copresença radical significa que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários” (SANTOS, 2017, p.3).

Diálogos com o pensamento pós-abissal proposto por Santos podem ser identificados na obra de Jota

Mombaça e na dos artistas brasileiros aqui citados. Tal forma de pensar passa a ser constitutiva de suas práticas ativistas, já que estas se opõem às fendas abertas pela herança colonial e geradoras de violência e apagamentos tanto no ambiente de arte como na própria constituição do tecido social.

A discussão ora proposta também se vale do conceito de interseccionalidade, sistematizado pela jurista afro-estadunidense Kimberlé W. Crenshaw em 1989, ampliando seu espectro na tentativa de encontrar as interseccionalidades entre arte e ativismo no trabalho de Jota Mombaça, Aline Mattos, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Auá Mendes e Rosa Luz.

Ao abordar as intersecções desierarquizadas de identidades e fontes de opressão – gênero e raça –, Crenshaw contribuiu para a discussão da condição da mulher negra iniciada pelo movimento feminista negro dos anos 1970. Posteriormente, a noção de interseccionalidade foi ganhando terreno para além da questão feminina negra, e hoje pode ser aplicada a toda a diversidade de marcadores identitários e sociais.

A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (BILGE *apud* HIRATA, 2009, p. 70).

Em “Não vão nos matar agora”³, Jota Mombaça não deixa de perceber a importância de tais interseccionalidades, transformando suas várias atividades também em desafios que se afunilam, resultando em uma espécie de “interseccionalidades das lutas” (MOMBAÇA, 2021, p.34). Assim, a espinha dorsal dessas atividades é a percepção política construída a partir de uma sensibilidade captadora de sinais de violência que se propagam Brasil afora como resultado da herança colonial escravocrata e patriarcal, atingindo não só as mulheres, não só as pessoas negras, não só as pessoas pobres, mas todas aquelas que, de alguma forma, não se encaixam no padrão heteronormativo branco capitalista. Para Mombaça:

O Brasil, em sua autodescrição como promessa utópica de um mundo pós-racial, configura-se, mais bem, como uma distopia antinegra e anti-indígena, em que as figuras de uma liberdade carnalizada expressam não a ruptura com todas as normas, mas seu excesso. O Brasil, essa ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista, dominada e dominante, nunca serviu de fato ao propósito das lutas contínuas por liberação do território e dos corpos subjugados em sua construção (MOMBAÇA, 2021, p. 9).

A violência no Brasil é tema de ampla revisão bibliográfica feita por Zaluar (1999, p. 14). Esta, que pode ser “empregada racional ou irracionalmente, [...] considerada boa ou má, justificada ou abominada” sofreu, na visão conjunta dos textos dos intelectuais analisados pela autora, transformações significativas a partir dos anos 80. O caráter da violência no campo se transforma com a ação dos dominantes contra os dominados em disputa pela posse da terra. Do pistoleiro armado

³ Único livro lançado por Jota Mombaça, está organizado a partir de ensaios. Nele a artista aborda temas relacionados ao mundo da arte, às questões de gênero, ao racismo, além de propor um reposicionamento diante das tensões que se apresentam no mundo contemporâneo.

e solitário, a discussão passou a refletir a violência do “bando de homens armados e treinados para atingir lideranças comunitárias’ [que] atuaria para expulsar moradores, camponeses ou índios de suas terras ou matá-los” (ZALUAR, 1999, p.13). Já nas cidades, a criminalidade passou a fazer parte do interesse nacional a partir desse período. Não só do ponto de vista social e da abordagem da mídia, que passa a explorar mais o assunto, mas principalmente na perspectiva do governo federal, que coloca o tema como uma de suas pautas principais. Entre os autores que defendiam os dominados contra as instâncias de poder, esses eram descritos como homens jovens e pobres que “desenvolviam uma criminalidade violenta na qual eles eram ao mesmo tempo os autores e as vítimas” (p. 13). O texto fala ainda da “perda da inocência”, em que acreditavam alguns intelectuais para explicar a violência no Brasil, ou ainda de uma “índole brasileira” que não escaparia à natureza humana que convive com a violência. Porque afinal, “a ideia recorrente é a de que nem a democracia, nem a igualdade, nem a inclinação para a paz seriam inerentes à natureza humana ou à índole do brasileiro” (p. 14).

A partir dessa perspectiva, exemplos no cotidiano brasileiro comprovam a afirmação de Mombaça sobre as complexas relações “recoloniais” no país (MOMBAÇA, 2021, p. 9). Uma breve consulta ao noticiário jornalístico já dá conta de situações corriqueiras de ataque a pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+. Citamos aqui um caso de 2014, muito representativo dessa fantasia de colonizador: um adolescente negro foi espancado e preso a um poste por três mascarados no Flamengo, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Subjugado e sem poder reagir, o jovem ficou exposto a barbaridades que lembram, em muito, episódios pré-abolição, indicando que a “presença do racismo como fantasia colonial” (MOMBAÇA, 2019 p.52) ocupa espaço no corpo social brasileiro contemporâneo e indica uma herança colonial nunca superada e que está “exposta também como coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes” (MOMBAÇA, 2019, p.52).



Figura 1 – Fotografia de jovem vítima de crime racial no Rio de Janeiro em 2014.
Fonte: Jornal Extra, 03 fev. 2014⁴

O caso repercutiu nos meios de comunicação e chamou a atenção para o problema da violência, do racismo e da situação da população negra no Brasil, que tem sido dizimada desde a diáspora africana. Se, de um lado, vozes levantaram-se para denunciar a truculência sofrida pelo jovem negro, de outro,

⁴ LUCCIOLA, Luísa. Adolescente atacado por grupo de ‘justiceiros’ é preso a um poste por uma trava de bicicleta, no Flamengo. **Jornal Extra**, 03 fev. 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/adolescente-atacado-por-grupo-de-justiceiros-presos-a-um-poste-por-uma-trava-de-bicicleta-no-flamengo-11485258.html>. Acesso em: 15 out. 2022.

testemunhou-se a fúria racista justificando esse tipo de crime como uma forma legítima de proteção contra a violência urbana que, na percepção das camadas mais abastadas da sociedade, origina-se nos morros cariocas. Essa repercussão demonstra como ainda é dominante no Brasil a noção de que torturas, linchamentos e até assassinatos podem ser legitimados de acordo com a origem e com a conduta social da vítima (se não atender às normas aceitas como padrão, sua vida é menos importante), ao mesmo tempo em que revela que, mesmo a vítima sendo uma pessoa negra, parte da opinião pública nega relacionar tais casos ao racismo.

Para Silvio Almeida (2019), “no Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia” (ALMEIDA, 2019, p. 66), isto é, ser acorrentado em pleno ano de 2014 a um poste passa a ser unicamente culpa do jovem, já que ele não entendeu como se comportar em uma sociedade que lhe dá total liberdade para ser um “cidadão de bem”. Continua Almeida: “Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava a seu alcance (ALMEIDA, 2019, p. 66).

A insistência de setores da sociedade em afirmar que o racismo no Brasil não existe ou foi sendo minimizado a partir de um suposto arranjo natural que desembocava no que Gilberto Freyre difundiu como “democracia racial” serviu, antes e ao cabo, como ferramenta de disfarce e institucionalização do racismo no país. Em referência à obra mais emblemática do autor, *Casa Grande e Senzala*, Renato Ortiz (1985) mostra que a positividade da mestiçagem encontrada na obra era esperada ideologicamente do ponto de vista do aparato do Estado, que a aproximou não mais da malandragem, mas do trabalho. Com isso, elementos típicos da cultura negra foram sendo incorporados ao imaginário nacional, fundindo sua origem com a coletividade. Ainda sobre o livro, Ortiz (1985, p. 43) vai dizer que “ao permitir ao brasileiro se pensar positivamente a si próprio, tem-se que as oposições entre um pensador tradicional e um Estado novo não são imediatamente reconhecidas como tal, e são harmonizadas na unicidade da identidade nacional”.

Esse arranjo espalhou-se pela sociedade e foi aceito pelo imaginário popular como pilastra para as

várias teorias do senso comum. E, por aqui, a história do dia a dia costuma sustentar-se a partir de quatro pressupostos tão básicos como falaciosos. O primeiro deles leva a supor que este seja, unicamente, um país harmônico e sem conflitos. O segundo, que o brasileiro seria avesso a qualquer forma de hierarquia, respondendo às adversidades sempre com uma grande informalidade e igualdade. O terceiro, que somos uma democracia plena, na qual inexisteriam ódios raciais, de religião e de gênero. O quarto, que nossa natureza seria tão especial, que nos asseguraria viver num paraíso. Por sinal, até segunda ordem, Deus (também) é brasileiro (SCHWARCZ, 2019, p. 21).

Mombaça aponta que a frequência do racismo, embora escamoteada sob a falácia da conhecida e tão proclamada “democracia racial”, está escancarada onde quer que se olhe, e suas marcas ocupam o espaço de todo o território brasileiro:

A presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes. E tudo isso está bastante evidente, ainda que mascarado; está latente em toda emoção possível de forjar-se perante esse regime. Mesmo quando as máquinas de fazer desperceber conflitos e desigualdades estruturantes projetam — sempre arbitrariamente — verdades cuja promessa é a de serem neutras, justas e universalmente aplicáveis transcendentemente, legais, modernas, sobre o que significa ser um criminoso; o que é segurança; quanto vale para este mundo a indústria do punitivismo; que marcadores

sociais desenham os gráficos do extermínio sistemático, continuado e neocolonial; por que há vidas matáveis; que corpos adornam os projetos de futuro; quem são os sujeitos da história; o que é catástrofe, golpe, crise, extinção...? (MOMBAÇA, 2019, p. 52)

Por conta dessa disseminação falaciosa de construção de projeto republicano, mantida às custas de violências contra as minorias, não é incomum ouvir que o Brasil é uma democracia plena, onde os deveres são distribuídos igualmente e onde a justiça nivela os direitos de todos os cidadãos. Porém, distanciando-se desse senso comum, o que se observa na prática é que existe uma profunda desigualdade na efetivação de direitos e que a justiça, carregada dos entulhos coloniais, mantém sob seu controle qualquer movimentação que se manifeste contra as regras impostas pelos donos do poder.

Feita essa contextualização inicial, em que os conceitos-chave que nos interessam são apresentados, passamos agora à análise dos artistas selecionados. Em função dos elementos interseccionais com os quais dialogam, os artistas serão apresentados em duplas, o que favorece na melhor observação dos elementos em comum. A pesquisa utilizou como fonte imagens de artistas e suas obras obtidas em sites da internet, incluindo entrevistas com os artistas e artigos sobre suas produções. As buscas foram realizadas em plataformas especializadas em arte, com destaque para sites de galerias de arte, museus e publicações especializadas. A seleção das imagens foi baseada na qualidade técnica das fotografias, bem como na relevância e representatividade das obras em relação ao tema do artigo.

Aline Motta (1974 –) e Rosana Paulino (1967 –)

Para a artista multidisciplinar fluminense Aline Motta, cuja temática gira em torno da construção de memórias pessoais e coletivas relacionadas às questões raciais, a necessidade de trazer para sua arte a discussão sobre a violência racial, escancarada ou não, é uma preocupação, além de ser uma oportunidade de se debruçar sobre a violência colonial que persiste no Brasil. Segundo a artista:

[...] esses movimentos conservadores que, na verdade, atentam contra a vida – ao fim e ao cabo são discursos de morte –, voltem-se contra si mesmos. Perceba que a cultura negra em nosso país é uma cultura de resistência, portanto de afirmação da vida e de emancipação do ser, através de processos vividos coletivamente. Isso vai na direção contrária destes movimentos de motivação profundamente individualista, narcisista, militarmente hierarquizada, que não levam em conta a vida em comum (MOTTA, 2019).

Atenta à precariedade do mundo presente, agressivo e cheio de marcas coloniais, Aline Mattos projeta uma luz sobre o passado e tenta repensar a trajetória familiar e coletiva sob uma perspectiva decolonial. Jota Mombaça, em texto assinado juntamente com Michelle Mattiuzzi, entende essa luz como uma possibilidade dissidente, uma outra maneira de revelar aquilo que estava latente, “transparente em conformidade com a norma”, pois “trazer esse pensamento nos tempos de hoje é um exercício de experimentação sobre o fazer futuro e o mundo; uma experimentação implicada nos rastros para a ancestralidade” (MOMBAÇA, MATTIUZZI *apud* SILVA, 2019, p.15).

Na obra “Filha natural” (2018/2019), Aline Mattos combina série fotográfica, vídeo, texto e performance na tentativa de levantar hipóteses sobre as origens de sua tataravó – que teria nascido em cerca de 1855 em uma fazenda de café fluminense. Da série fotográfica, duas imagens chamam a

atenção: a de uma família branca com duas mulheres escravizadas ao fundo, posando na varanda da sede de sua fazenda; e outra, de uma trabalhadora negra nesse mesmo espaço, nos dias atuais.

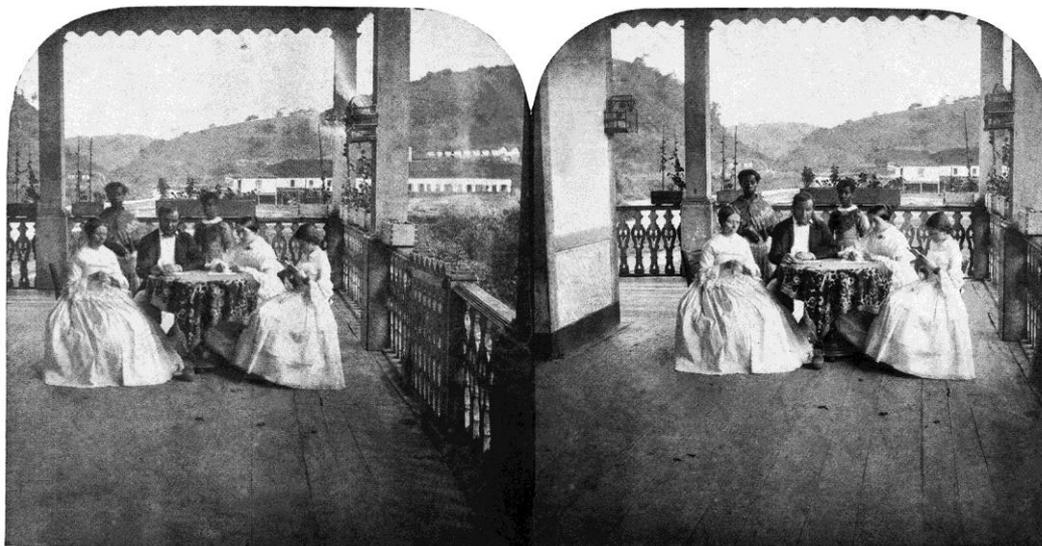


Figura 2 – Fotografia feita na década de 1860 por fotógrafo Revert Henrique Klumb, analisada na obra “Filha natural”, de Aline Motta.
Fonte: MOTTA, 2018/2019⁵.



Figura 3 – Claudia Mamede, líder comunitária de Vassouras (RJ), fotografada por Aline Motta em 2018 para a obra “Filha natural”.
Fonte: MOTTA, 2018/2019⁶.

⁵ MOTTA, Aline. **Filha Natural/Natural Daughter**. 2018/2019. Instalação fotográfica, 15m²; publicação, 40 p., 17 x 25cm; série de fotografias; performance; vídeo, 15:52min. Disponível em: <http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>. Acesso em: 17 out. 2022.

⁶ Ibidem. 2018/2019.

Trazer a trabalhadora para o mesmo lugar onde fotos encomendadas por escravagistas eram tiradas cria uma tensão iconográfica e amplia o olhar para um tempo distante, mas que também atravessa o presente. Sobre o tempo, ensina Mbembe (2014):

O tempo nasce da relação contingente, ambígua e contraditória que mantemos com as coisas, com o mundo e também com o corpo e seus duplos. Como aliás indicou Merleau-Ponty, o tempo (mas se pode dizer o mesmo da lembrança) nasce de um determinado olhar que lanço sobre mim, sobre outrem, sobre o mundo e sobre o invisível (MBEMBE, 2014, p.208-209).

O fator temporal insinua-se, então, como uma espécie de chave que gira no sentido de abrir portas que consigam reorientar as interpretações sobre o passado e o presente. Além de Aline Motta, muitos outros artistas negros brasileiros têm abordado o tema da memória e da condição da vida negra no país. Um exemplo é a paulistana Rosana Paulino, artista visual que também é educadora, com doutorado em artes visuais pela Universidade de São Paulo (USP).

Em “Assentamento”, exposta pela artista em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Americana, no interior de São Paulo, Paulino recorreu a imagens produzidas pelo fotógrafo Augusto Stahl entre os anos de 1865 e 1866, nas quais africanos escravizados posavam de frente, costas e perfil. Feitas a pedido do cientista suíço Louis Agassiz, as fotografias tinham como objetivo provar que os corpos negros eram inferiores aos corpos brancos. Paulino resgata as fotos e nelas intervém, adicionando costuras e desenhos de órgãos na tentativa de reconstruir esses corpos desumanizados pela colonização.

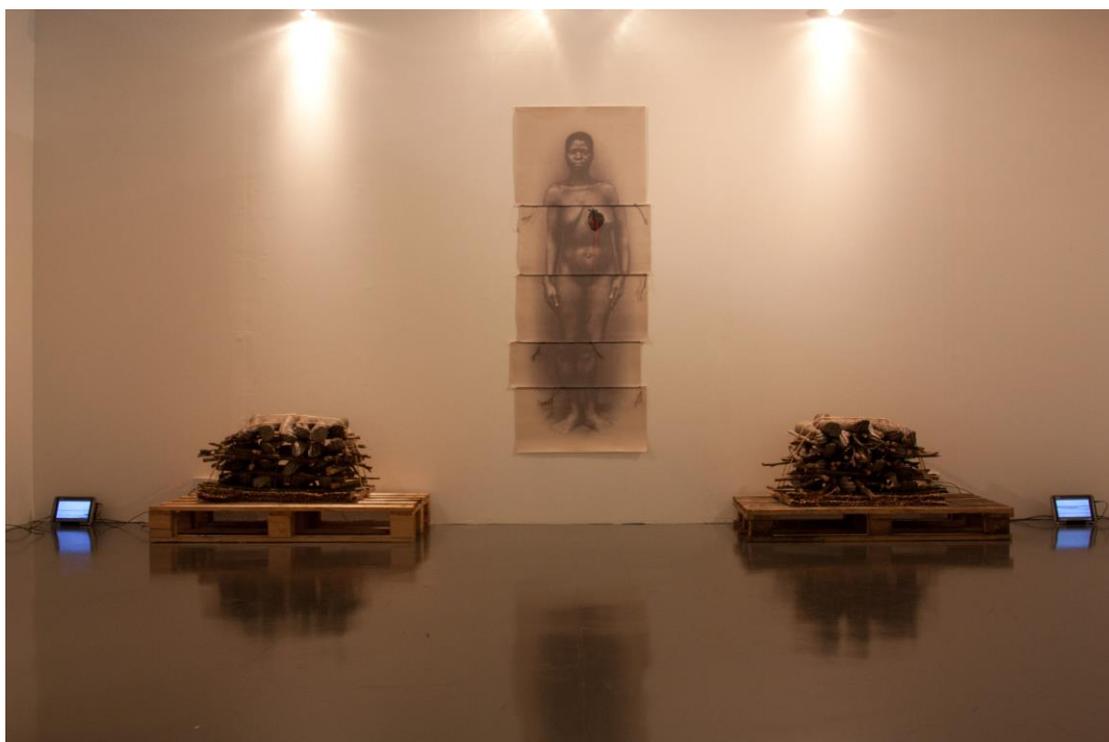


Figura 4 – Fotografia de Augusto Stahl (c. 1865) ressignificada por Rosana Paulino na exposição “Assentamento”, apresentada em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Americana. Fonte: PAULINO, 2013⁷.

⁷PAULINO, Rosana. **Assentamento**. 2013. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/>. Acesso em: 18 out. 2022.

A assimetria das costuras nas fotos tem como objetivo evidenciar que qualquer resgate artístico de impressões daquela época deve carregar as marcas produzidas pela escravidão, e a interferência do desenho – recolocando o coração no peito da mulher escravizada – traduz-se em tentativa de humanizar o sujeito, criando “uma maneira de devolver essa humanidade que as imagens de ciência, ou melhor, de pseudociência retiraram desses indivíduos” (PAULINO, 2021, online).

O recurso utilizado por Rosana Paulino dialoga diretamente com as ideias de “ferida”, “coreografia das carnes” e “ancestralidade das cicatrizes” trazidas por Jota Mombaça ao tratar da fantasia colonial que se atualiza no Brasil contemporâneo (MOMBAÇA, 2021, p. 52).

Assim, tanto as imagens de Paulino como as palavras de Mombaça denunciam que o racismo se estende para além das cicatrizes do passado, pois não só reafirma, dia após dia, um rastro de traumas, como também se impõe como projeto permanente de opressão da população negra no Brasil. Dessa forma, as duas artistas desmentem efetivamente a falácia da democracia racial.

Neste sentido, pode-se afirmar que a fantasia “colonial indeterminadamente atualizada” (MOMBAÇA, 2021, p. 52) assume os mais variados contornos, resultando tanto em violência real como em violência simbólica, e acaba por reforçar práticas perversas como as observadas no bicentenário da independência, data comemorada no dia 7 de setembro de 2002: trazido de Portugal, o coração de D. Pedro I desembarcou no Brasil para ser homenageado pelo governo brasileiro, que personificou o órgão com honras de chefe de Estado. Diferentemente da proposta artística de Paulino, que recupera o órgão-desenho como potência simbólica de afirmação da existência negra, a comemoração patrocinada pelo governo brasileiro resgata o coração do colonizador D. Pedro I para reafirmar que o país continua sob a pulsação colonialista e dela não abdica.

Partindo da análise que Mombaça faz de tentativas de apaziguamento da herança colonial, episódios como o da homenagem ao coração de D. Pedro I sustentam que:

A situação não permite conciliação, porque é sempre já assimétrica; ela se funda na violência do colonizador contra as gentes colonizadas e se sustenta no estabelecimento e na manutenção de uma hierarquia fundamental perante a qual a colonizada pode apenas existir aquém do colonizador. Não há negociação ou reforma possível (MOMBAÇA, 2016).

Isso porque, a insólita cerimônia do coração demonstra uma estrutura que pouco foi transformada ao longo dos anos, preservando um modelo de sociedade em que a população negra ficou apartada do que se pode chamar de democracia. Segundo Almeida (2019), em sua definição do racismo estrutural, é justamente essa estrutura racista que condiciona as “relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares” (ALMEIDA, 2019, p. 41).

Jaider Esbell (1979-2021) e Daiara Tukano (1982 –)

As mesmas relações de poder que inviabilizam as expectativas da população negra no que diz respeito a justiça, inclusão social e participação política também impactam os povos originários brasileiros – as primeiras vítimas da colonização nas Américas. Embora nunca tenham se desvinculado das dinâmicas de dominação, os indígenas passaram a enfrentar um recrudescimento da violência a partir de 2019, com a escalada de ataques, assassinatos, invasões de terras demarcadas e exploração ilegal de recursos.

O relatório “Violência contra os Povos Indígenas no Brasil” (Violência, 2021) dá conta desse recrudescimento a partir de 2019, alertando para o incentivo, por parte do governo federal, a práticas ilícitas e violentas contra indígenas. Para expor os dados estatísticos da violência em 2021, o documento categoriza tais práticas em: (i) “violência contra o patrimônio” indígena (1.294 casos em 2021); (ii) “violência contra a pessoa” (355 casos); “violência por omissão do poder público” (e.g., responsável pela morte de 744 crianças indígenas de zero a 5 anos e por 148 suicídios); (iii) “mortes por covid-19” (847 no total); e (iv) invasões de terras de “povos isolados”.

Segundo o artista plástico e jornalista Jaider Esbell (1979-2021), Macuxi nascido na terra indígena Raposa – Terra do Sol, em Roraima, e ativista da causa indígena “esse país nunca conversou com os povos indígenas. E apenas porque não quer conversa. E como entendemos que não querem, estamos tentando dizer com todas as letras que nós queremos conversar com vocês” (ESBELL, 2021, online).

Em seu trabalho como artista, Esbell usa a provocação como ferramenta de construção de diálogo. A obra “Identidades”, um dos destaques da 34ª Bienal de São Paulo (2021) e instalada no lago do Parque Ibirapuera, chamou a atenção pela monumentalidade estética e pelo caráter onírico da proposta: duas cobras gigantes, medindo 24 metros de extensão cada uma, foram posicionadas em frente ao monumento em homenagem ao navegante Pedro Álvares Cabral.



Figura 5 – “Identidades”, obra de Jaider Esbell exposta na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021.
Fonte: FANAN, 2021⁸

Os seres de Jaider Esbell, estrategicamente posicionados, estabelecem um diálogo que se constitui como sonho e provocação, sugerindo que a única possibilidade “[...] de acessar esse mundo capitalista era por meio da extrema subjetividade, no mundo da camuflagem, da estratégia de linguagem” (ESBELL, 2021, online), usando o aparato do sonho como tecnologia de representação de uma outra realidade.

⁸FANAN, Levi. **Vista da instalação *Entidades* (2021), de Jaider Esbell, na 34ª Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>. Acesso em: 3 nov. 2022.

O recurso onírico como experiência transformadora é explicado por Ailton Krenak (2019):

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades (KRENAK, 2019, p.246).

Tendo como referência a Cobra Grande – lendário ser amazonense que é o responsável pela criação de parte dos rios, devido aos sulcos deixados nas terras –, a instalação de Esbell assume caráter mítico, resgatando componentes do universo indígena que simbolizam a fartura, a criatividade e o contemporâneo. Para o artista, "o trabalho da arte não é dar solução, mas reunir todas essas coisas complexas e dizer: resolvam-se, trabalhem-se, amem-se ou se destruam de uma vez" (ESBELL, 2021, online).

Embora Esbell procure o diálogo como forma de aproximação dos universos indígena e não indígena, a relação com o mundo colonialista toma contornos de disputas contundentes relacionadas a narrativas e reivindicações tanto materiais como espirituais. Em entrevista à revista digital *Elástica*, ele deixa isso evidente:

Esse trabalho todo com a Bienal é parte da nossa política histórica de resistência indígena, que é uma extensão de um movimento invisibilizado pelas próprias mídias, o movimento de base. Hoje, mais uma vez, os povos originários estão em Brasília lutando pelo óbvio, pela vida e dignidade, enquanto a sociedade, a mídia e muita gente ainda acham que ainda é uma luta dos índios, básica, pela vida, que está além da vida humana. Se luta por tudo, inclusive pela espiritualidade (ESBELL, 2021, online).

Indo no mesmo sentido de Esbell, a artista Jota Mombaça traz para sua obra o componente da resistência como ponto fundamental para tratar as questões contemporâneas. A necessidade de lidar, a cada momento, com as imposições do mundo cisgênero, branco e hierarquizado, acende, em seu horizonte e em seu trabalho, luzes que funcionam como guias que possibilitam romper com a dinâmica do mundo colonial contemporâneo. E tudo isso “requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando os modos do poder através do tempo (MOMBAÇA, 2021, p. 55).

Reimaginar o mundo parece ser uma peça-chave no trabalho tanto de Esbell como de Mombaça, já que o mundo tal qual é apresentado não oferece outra saída que não interferências e provocações capazes de reorganizar as impressões e ideias, além de possibilitar que histórias sigam sendo contadas a partir de outros pontos de vista. Krenak (2019) nota que, enquanto houver a possibilidade de contar histórias, o fim do mundo será adiado. De certa maneira, é isso que fazem esses artistas: contam histórias sobre o que é existir em um mundo cujo motor impulsiona forças destruidoras.

Além dos frequentes ataques contra as populações negra, LGBTQIA+ e indígena, o ecocídio também foi uma marca do governo brasileiro entre 2019 e 2022. Segundo dados do Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (IPAM), quase 4 mil quilômetros quadrados foram desmatados na Amazônia nos seis primeiros meses de 2021, área 80% maior do que no mesmo período em 2018 (Amazônia, 2022) – sendo que mais da metade desse desmatamento foi em terras públicas.

Essa situação tem afetado diretamente a população indígena, transformando a vida desses povos em uma incessante luta contra a violência e pela sobrevivência. Atenta às questões referentes à ancestralidade, ao racismo, à degradação do território indígena e ao destino das populações originárias, a artista e ativista Daiara Tukano coloca-se no tempo presente para abordar as transformações que produzem destruição da natureza, sem deixar de perceber a história de seus ancestrais, subjugados pelo poder colonial.

Daiara Hori, pertencente ao povo Yepá Mahsã – mais conhecido como Tukano, daí seu nome artístico –, nasceu em São Paulo, gradou-se em Artes Visuais e fez mestrado em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília (UnB). Em seu trabalho artístico, busca manter vivas as histórias dos povos indígenas em sua obra.

Convidada a participar da quinta edição do Circuito Urbano de Arte (Cura), realizada de 22 de setembro a 4 de outubro de 2020 em Belo Horizonte, Minas Gerais, a artista pintou uma lateral inteira do edifício Levy, na Avenida Amazonas, na capital mineira. O mural multicolorido de mil metros quadrados, intitulado “Selva Mãe do Rio Menino”, é, segundo Tukano, uma homenagem aos povos indígenas e a sua resistência ao avanço do homem branco sobre a floresta. A imagem é uma mulher com um menino no colo, representando “a mãe floresta, a mãe das matas, que carrega o seu filho, um rio menino, que só nasce onde tem mata” (TUKANO, 2020). Ainda nas palavras da artista, o mural é “uma maneira de representar a soberania, porque a natureza é soberana, e trazer um sentimento de pertencimento, porque acredito que essa mãe natureza nos segura no colo, nos dá água para beber, ar para respirar, o melhor alimento” (TUKANO, 2020).



Figura 6 – “Selva Mãe do Rio Menino”, empena de mil metros quadrados pintada por Daiara Tukano em 2020 no Centro de Belo Horizonte.
Fonte: CURA, 2020⁹

⁹CURA. **Daiara Tukano**. Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/daiara-tukano/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

Além da evocação da complexidade da natureza como protetora do mundo, especificamente na empena mencionada, Daiara Tukano traz para o campo da arte preocupações relacionadas à memória indígena e às consequências do colonialismo para seu povo. Em seu trabalho como um todo, a memória tem papel importante na construção de um universo que converge para o diálogo entre o sujeito e a natureza, entre o sujeito e as formas de poder que subjugarão seu povo e seus familiares, e para a luta com a recolonização atual:

Meu bisavô foi escravo da borracha, meu bisavô foi escravo da Marinha. Meu avô e meu pai passaram por internatos missionários salesianos no Rio Negro, onde meu pai chegou ainda criança, 6, 7 anos, teve a língua proibida, apanhou de palmatória, foi colocado na solitária, carregou colares de pedra porque ele era índio, ele era indígena. No Brasil, até [19]79, nós, os indígenas, éramos considerados incapazes, não [éramos] nem cidadão, sabe? Foi tão demorado a gente ser reconhecido como ser humano, depois como cidadão e agora como qualquer coisa: como artista, como cientista, como professor, como qualquer coisa. O nível do racismo no Brasil contra os povos indígenas é grotesco, ridículo, descabido. Essa é a dor que a gente carrega” (TUKANO, 2020, transcrição nossa).

Essas questões não são – não têm como ser – apolíticas. Segundo Krenak (2019), os crescentes e incessantes ataques físicos e simbólicos à população indígena têm se agravado em consequência das mudanças políticas pós-2016¹⁰. A relação do Estado brasileiro com a população indígena ficou mais tensa após esse período, com o ápice dos conflitos durante o mandato de Jair Bolsonaro. A ameaça aos aparatos que, conforme previsão constitucional, garantiriam a proteção de suas terras e de suas vidas – tem aumentado progressivamente os conflitos com base na disputa por território e exploração econômica das terras.

O que está na base da história do nosso país, que continua a ser incapaz de acolher os seus habitantes originais — sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob o ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros —, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza (KRENAK, 2019, p. 185-186).

É nesse sentido que os trabalhos de Esbell e Tukano são uma tentativa de aprofundar o olhar sobre uma fenda abissal que impede a copresença pacífica e que processa um tipo de invisibilidade dos povos indígenas e sua relação com a natureza.

Auá Mendes (1999 –) e Rosa Luz (1995 –)

A mesma linha herdada do colonialismo que separa o que pode ser visto daquilo que é apagado atravessa também o trabalho de Auá Mendes. Com obras expostas na Galeria do Lago (Museu da República, Rio de Janeiro), no Palacete Provincial (Manaus) e no Centro Cultural São Paulo (CCSP),

¹⁰ Aqui nos referimos ao período subsequente ao impeachment de Dilma Rousseff, que inclui o governo Temer e o mandato de Jair Bolsonaro. Com a saída deste último, a movimentação do governo Lula em 2023 indicava a retomada da discussão sobre demarcações e negociações para a resolução de conflitos envolvendo terras indígenas.

a fotógrafa, performer, artista plástica e grafiteira indígena transvestigênera¹¹ manauara aborda racismo, intolerância, colonialismo e transfobia. A Imagem 7 mostra obra sem título exposta pela artista no CCSP em 2019 e 2020.

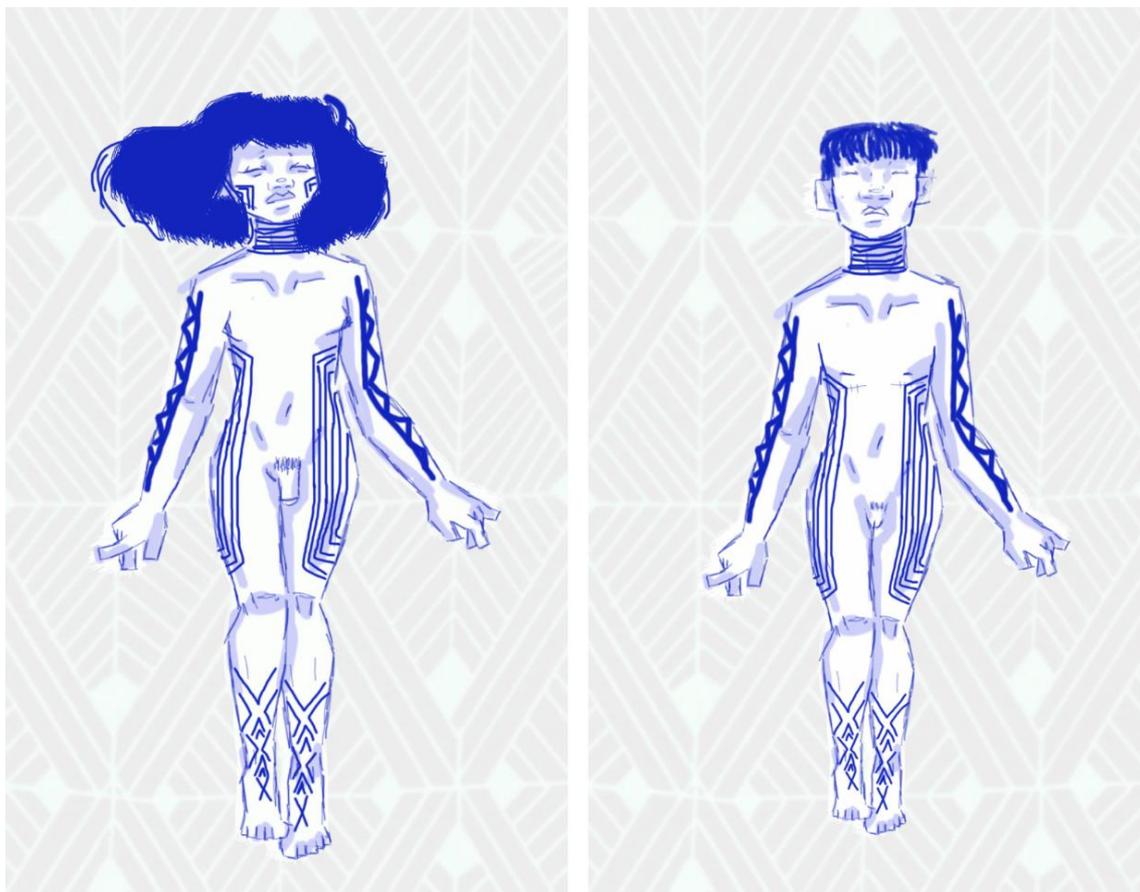


Figura 7 – Obra de Auá Mendes na mostra TransVisual, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2019-2020.

Fonte: CCSP, 2019¹²

O corpo indígena, para Auá Mendes, tem importância determinante em seu trabalho e é a partir daí que ela conduz suas experiências artísticas. Falar do corpo é, para ela, uma forma de contar suas histórias diante da violência vinda da “sociedade de pedra” (REDE, 2020), isto é, uma práxis voltada para a compreensão de como as relações se estabelecem a partir da tensão criada pelo mundo branco cisnormativo. Em Mendes, a arte funciona como ferramenta de embate contra as representações do universo intolerante que alicerça as atrocidades e imprime em seu corpo uma marca de “não aceito”. Com isso, seu trabalho torna-se uma forma de “falar das diversas [...] que são silenciadas, mortas, sexualizadas por essa construção colonial que tentam perpetuar” (REDE, 2020).

Na obra apresentada na Imagem 7, Auá Mendes cria duas figuras que representam corpos transsexualizados para criar uma tensão com as expectativas sobre o corpo indígena, que, no imaginário brasileiro, sempre foi representado ora pela ótica do romantismo – frequentemente

¹¹ Segundo Indianare Siqueira, ativista trans e presidente do grupo transrevolução, a palavra transvestigênera foi cunhada para acomodar os termos transexual, travesti e transgênero. Para a ativista, o termo amplia o significado das palavras citadas para além da roupa e do gênero, permitindo maior liberdade no universo trans (Siqueira, 2015).

¹² CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP). **Auá Mendes | TRANSvisual**. 2019. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2019/05/12/aua-mendes-transvisual/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

anulando suas subjetividades com tons de ingenuidade –, ora pela ótica colonialista, objetificando sua existência. Em um esforço de interseccionalidade de identidades, a artista vê uma necessidade patente de discutir o corpo travesti como forma de descortinar as várias formas de violência e, ao mesmo tempo, apontar as riquezas fora da caixa binária.

Acredito que devemos falar da importância travesti, pois é um corpo violentado, não respeitado e não legitimado, quando na verdade são corpos que constroem semioses discursivas que envolvem a reconfiguração e produção que desconstróem as normas do gênero binário masculino-feminino, interagindo com as vivências dos corpos periféricos, discussões econômicas-sociais e ancestralidade preta-indígena (REDE, 2020).

As discussões levantadas por Mendes vêm no contexto da intensificação da questão dos corpos não binários no Brasil, que possibilitou a construção de narrativas hoje presentes em vários campos de atuação. Esse empenho para romper a “violenta socialidade que constrange as vidas sexuais e desobedientes de gênero racializadas sob a força restritiva da determinação moderno-colonial” (MOMBAÇA, 2021, p. 42), percorre o trabalho de Mendes e procura reconstruir uma nova visão mais livre das amarras da cisgeneridade. Mombaça amplia a discussão ao apontar também que:

A violência cismasculina é uma arma transversal de normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cismasculinos que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade de gênero requer. Entretanto, essa distribuição desigual da violência— que constrói corpos cismasculinos como intrinsecamente viris — é responsável, numa escala micropolítica, pela manutenção do medo como base das experiências trans, dissidente sexual e feminina para com o mundo. (MOMBAÇA, 2021, p. 56)

O mundo cisnormativo do qual fala Mombaça, que atropela e sujeita corpos dissidentes a todo tipo de violência e apagamento, atravessa também o trabalho da brasileira Rosa Luz. Performer, fotógrafa, *rapper*, ativista, produtora de vídeo e comunicadora, a artista dispõe de um arsenal artístico que procura tensionar a relação entre arte, corpo e política.

Perseguida por milícias digitais, Luz sofreu em 2020 (segundo ano do mandato presidencial de Jair Bolsonaro) ataques da extrema-direita brasileira após publicar uma foto em suas redes sociais. Seus *haters* a acusavam de ser uma “terrorista”, estranhamente financiada pelo banco Bradesco. Além de ser obrigada a excluir todos os seus perfis em redes sociais devido à quantidade de ofensas, abalada pelos ataques e ameaças de morte, a artista procurou proteção de organizações internacionais que atuam na área dos direitos humanos, buscando um caminho que possibilitasse a reorganização de sua vida e de seu trabalho.

O recente movimento ultraconservador, potencializado pelos discursos antipolítica e que também opera nas redes sociais, tem recrudescido desde o levante das ruas em 2013, ampliando o leque de alvos e transformando o que parecia ser apenas inconformismo diante das contradições da política brasileira em uma máquina avassaladora de manipulação e ataques. E é diante desse movimento, cuja prática amplia e dissemina desinformação e discursos de ódio, que Luz procura construir uma nova saída, na qual arte e política se retroalimentam:

Acredito que minha arte e meu corpo são políticos porque meu processo criativo acontece na rua, na interseccionalidade entre as artes visuais, música e tecnologia,

questionando algumas estruturas pré-estabelecidas pela branquitude a partir de um processo criativo que coloca meu corpo enquanto protagonista da minha própria existência [...] (LUZ, 2020).

O desejo de encontrar um veículo por meio do qual pudesse traduzir sua vontade artística concretizou-se na fotografia, em que Luz pôde criar um entroncamento que conectasse gênero, representatividade e anseios artísticos. Em 2015, durante uma residência artística na Merz Barn, no Reino Unido, Rosa Luz produziu uma série de fotos com o aparelho celular, a que deu o nome de “Autorretratos de ninguém”. Sua intenção era buscar problematizar o próprio corpo trans e sugerir uma reflexão a respeito de sua história e do apagamento sofrido por pessoas dissidentes de gênero. Na foto aqui discutida (Imagem 8), Luz segura flores e se veste de preto, aparentemente insinuando uma espécie de luto, que pode ser lido como um luto mesmo pela própria condição de mulher trans ou como metáfora dessa condição em si.



Figura 8 – Fotografia da obra “Autorretratos de ninguém”, de Rosa Luz (2015).
Fonte: PROJETO AFRO, s/d¹³.

Beiguelman (2021) aponta que o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman “parte de suas fotos do campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, onde sua família foi executada em câmaras de gás, para escavar a “dor e as histórias que as acompanham” (BEIGUELMAN, 2021, p. 98). De forma semelhante, as fotos de Luz percorrem um caminho de escavação necessária da dor e extrai novos sentidos de uma tragédia que violenta as pessoas trans. Mombaça traduz essa dor como resultado de uma política da violência praticada pelo mundo heteronormativo:

Espancamentos públicos, omissão médica, espetacularização das mortes, naturalização da extinção social, genocídios, processos de exclusão e violência sistêmica formam parte da vida diária de muitas pessoas trans, assim como sapatonas, bichas e outras corpos dissidentes sexuais e desobedientes de gênero, especialmente as racializadas e empobrecidas. Todas essas formas de violência e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo e contra que tipos de corpo a violência pode ser exercida sem prejuízo para a normalidade social (MOMBAÇA, 2021, p. 59).

¹³PROJETO AFRO. **Rosa Luz**. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/rosa-luz/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

A brutalidade à qual Mombaça se refere forma-se a partir de um campo hegemônico concebido a partir do século XVI, com a colonização, e se expande como força viva de atualização da violência contra camadas subalternizadas. A permanência dessa prática de violência e de dominação no Brasil contemporâneo é responsável pelas linhas radicais que potencializam as injustiças do presente.

Considerações finais

Com a apresentação desse conjunto de artistas, pudemos observar a maneira como o pensamento de Jota Mombaça converge com produções de artistas brasileiros reconhecidos pela crítica sociopolítica em seus trabalhos. Recorremos a alguns conceitos, como interseccionalidade, pensamento abissal, decolonialismo e colonialidade de poder, para buscar entender como as obras analisadas se relacionam e criam um diálogo com as discussões a respeito das violências praticadas contra a população trans, as populações negras e os povos indígenas, as quais parecem ter uma finalidade comum: a manutenção de um mundo sob a dominação de uma plataforma heteronormativa e branca, cuja fantasia colonial constantemente atualizada no Brasil consolida a prática sistêmica – estrutural – da transfobia, da homofobia e do racismo.

Diante da análise realizada, fica evidente a importância do pensamento de tais artistas no campo da crítica sociopolítica da arte contemporânea brasileira. Ao fazer uso do(s) corpo(s) em seus trabalhos, trazem à tona questões urgentes e relevantes relacionadas à violência e à opressão no país. O corpo, esquecido como elemento de relação com o mundo e com o outro, é retomado nas poéticas de resistência propostas pelos artistas. Como coloca Le Breton, a restrição física e sensorial deixa marcas sobre a existência dos indivíduos no mundo contemporâneo. “Desmantela sua visão do mundo, limita seu campo de iniciativas sobre o real, diminui o sentimento de constância do eu, debilita seu conhecimento direto das coisas e é um móvel permanente de mal estar” (LE BRETON, 1990 *apud* LE BRETON, 2013, p. 21).

Assim, por meio do tensionamento que conduz o corpo negro, indígena e trans ao protagonismo que o retira da invisibilidade e o coloca como agente sobre o mundo, os artistas põem em evidência identidades construídas por diferentes fatores históricos e sociais. A partir da diferença, constroem significados e demonstram a vitalidade e a riqueza da arte contemporânea brasileira, mais engajada e consciente de seu papel na denúncia das injustiças e opressões presentes na sociedade. Em conjunto, os trabalhos demonstram força e resistência a determinados discursos dominantes, evidenciando a relevância da arte como agente marcador da politização de afetos em tempos marcados por conflitos, regressões e intolerância.

Assim, a partir da perspectiva decolonial e da interseccionalidade, é possível vislumbrar um novo horizonte para a arte e a cultura no Brasil, onde as diferenças são celebradas e os processos de resistência são estimulados. A partir das obras analisadas, fica clara a necessidade de buscar novas formas de criação e representação, que contemplem a diversidade e as múltiplas narrativas presentes em nossa sociedade. É necessário, por isso, continuar a refletir e a produzir de forma crítica e consciente, de forma a contribuir para a construção de um futuro mais justo e inclusivo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Ane. Amazônia registra recorde de desmatamento no primeiro semestre de 2022. *ANDA*, São Paulo, 17 jul. 2022. Disponível em: <https://anda.jor.br/amazonia-registra-recorde-de-desmatamento-no-primeiro-semester-de-2022/>. Acesso em: 12 set. 2022.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- AMAZÔNIA registra recorde em desmatamento em 2022. *Ipam Amazônia*, 2022. Disponível em: [https://ipam.org.br/amazonia-registra-recorde-de-desmatamento-no-primeiro-semester-de-2022/#:~:text=Mais%20da%20metade%20\(51%2C6,rurais%20\(28%2C3%25](https://ipam.org.br/amazonia-registra-recorde-de-desmatamento-no-primeiro-semester-de-2022/#:~:text=Mais%20da%20metade%20(51%2C6,rurais%20(28%2C3%25). Acesso em: 11 set. 2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BELÉM, Rafael. 8 artistas trans e travestis que você precisa conhecer. *Casa Vogue*, São Paulo, 19 jun.. 2020. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2020/06/8-artistas-trans-e-travestis-que-voce-precisa-conhecer.html>. Acesso em: 13 set. 2022.
- ESBELL, Jaider. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. [Entrevista concedida a] Artur Tavares. *Elástica*, 03 out. 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em: 18 out. 2022.
- GIANESI, Ana Paula Lacorte. *Dissonâncias*, 10 de ago. 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-05/>. Acesso em: 16 ago 2022.
- HIRATA, Helena . Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, 26 (1), jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/LhNLNH6YJB5HVJ6vnGpLgHz/>. Acesso em: 14 ago 2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2019.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2013.
- LOTUFO, Julia Jenior. *Ensino de performance e descolonização na América Latina*. Rio de Janeiro, 2018.
- LUZ, Rosa. Conversa com Rosa Luz e o poder do autorretrato. [Entrevista concedida a] Deri Andrade. *Projeto Afro*, 20 agos. 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-rosa-luz-autorretrato/>. Acesso em: 12 out. 2022.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 13 set. 2022.
- MOTTA, Aline. Aline Motta e o mergulho pessoal na memória coletiva. [Entrevista concedida a] Marcos Grinspum Ferraz. *Arte!Brasileiros*, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/premio/aline-motta-e-o-mergulho-pessoal-na-memoria-coletiva/>. Acesso em: 17 out. 2022.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PAULINO, Rosana. “Somos ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. [Entrevista concedida a] Anna Ortega. *Jornal da Universidade*, 24 jun. 2021. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/>. Acesso em: 17 out. 2022.

QUIJANO, Aníbal (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, v. 11, n. 2, p. 342-386.

REDE choque apresenta: Auá Mendes. *Choque Cultural*, 21 nov. 2020. Disponível em: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/11/21/rede-choque-apresenta-aua-mendes/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, p. 3-46, out. 2007

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

SILVA, Denise Ferreira. *A Dívida Impagável*. São Paulo: 2019.

SIQUEIRA, Indianare. Por que transvestigêner? Indianara explica!. 14 de dez. 2015. *Facebook: Indianare Siqueira*. Disponível em: <https://www.facebook.com/indi.siqueira/videos/453759098142237/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

TUKANO, Daiara. Conheça a autora do maior mural feito por artista indígena do mundo, em BH. [Entrevista concedida a] Lígia Nogueira. *Ecoa Uol*, Boas Notícias, São Paulo, 7 out. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/10/07/conheca-a-autora-do-maior-mural-feito-por-artista-indigena-do-mundo-em-bh.htm>. Acesso em: 12 set. 2022.

TUKANO, Daiara. Conheça a autora do maior mural feito por artista indígena do mundo, em BH. *Provoca*, São Paulo, 26 out. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sjNMYDdPIPI&t=1264s&ab_channel=Provoca. Acesso em: 13 set. 2022.

VIOLÊNCIA contra povos indígenas no Brasil. *Cimi.org.br*, 2021. Disponível em: <https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2022/08/relatorio-violencia-povos-indigenas-2021-cimi.pdf>. Acesso em: 11 set. 2022.

ZALUAR, Alba. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, v. 13, n. 3, p. 3–17, jul. 1999.