

# Nossos Fantasmas Estão Vindo Cobrar: Giro Decolonial na Arte Contemporânea Brasileira

Michelle Sales

Departamento de História e Teoria da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil/Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-1589-4003>

Este texto expande, aprofunda e comenta o ensaio “As Práticas Artísticas Contemporâneas no Contexto Ibero-Americano e o Pensamento Pós-Colonial e Decolonial” (Sales & Cabrera, 2020), onde comentamos a obra dos artistas Yonamine, Grada Kilomba, Jota Mombaça e Daniela Ortiz. No texto citado, trabalhamos a problemática da discussão em torno do surgimento de um campo de pensamento denominado “pós-colonial”, bem como um projeto decolonial e a maneira como se configuram no espaço ibero-americano práticas poéticas interessadas na discussão em torno do legado colonial. A partir de uma abordagem histórica, neste artigo, tentamos perceber a forma como os estudos pós-coloniais produzem influência no Brasil, assim como o giro e o pensamento decolonial que se consolida na América Latina, a fim de compreender as formas de produzir respostas do campo da arte brasileira para questões que envolvem a descolonização. Nos estudos pós-coloniais e também no projeto decolonial, a descolonização da arte está relacionada com o questionamento da matriz de pensamento eurocêntrico a partir de seus esquemas de representação de mundo racializados e subalternizados, e também está profundamente relacionada com o caráter performativo daquele ou daquela que narra. Ou seja, a descolonização da arte e do pensamento, assim como dos modos de ser e de estar no mundo não estão dissociados do aparecimento de artistas, escritores e intelectuais que disputam o direito de autorepresentação, de autoapresentação e de criação de narrativas e imagens não coloniais ou completamente fora do imaginário e da cosmovisão euro-centrada. No texto que agora se apresenta, firmamos um interesse aprofundado no contexto brasileiro, apropriando-nos da discussão importante em torno da constituição de um campo de pensamento decolonial, analisando a obra de artistas brasileiros contemporâneos como Jota Mombaça, Juliana Notari, Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth.

**Palavras-chave:** decolonial, arte contemporânea, Brasil

## **Our Ghosts Have Come to Collect: Decolonial Turn in Contemporary Brazilian Art**

This text expands, deepens and comments on the essay “As Práticas Artísticas Contemporâneas no Contexto Ibero-Americano e o Pensamento Pós-Colonial e Decolonial” (Contemporary Artistic Practices in the Ibero-American Context and Postcolonial and Decolonial Thought; Sales & Cabrera, 2020), where we comment on the work of the artists Yonamine, Grada Kilomba, Jota Mombaça, and Daniela Ortiz. In the text cited, we work on the problematic discussion around the emergence of a field of thought called “post-colonial” and a decolonial project and how poetic practices interested in the discussion around the colonial legacy are configured in the Ibero-American space. From a historical approach, we try to understand how postcolonial studies produce influence in Brazil and the decolonial turn and thought consolidated in Latin America to understand how to produce responses from the Brazilian art field to decolonization issues. In postcolonial studies and the decolonial project, the decolonization of art is related to the questioning of a Eurocentric thought

matrix from its racialized and subalternized world representation schemes deeply related to the performative character of the one who narrates. In other words, the decolonization of art and thought, and the ways of being and existing in the world, are not dissociated from the emergence of artists, writers, and intellectuals. These intellectuals dispute the right to self-representation, self-presentation, and the creation of non-colonial narratives and images or those who stand completely outside the Eurocentric imaginary and worldview. This text establishes a deep interest in the Brazilian context, appropriating the important discussion around the constitution of a decolonial field of thought, analyzing the work of contemporary Brazilian artists such as Jota Mombaça, Juliana Notari, Michelle Mattiuzzi, and Paulo Nazareth.

**Keywords:** decolonial, contemporary art, Brazil

Submetido: 27/10/2021 | Revisto: 16/11/2021 | Aceite: 23/11/2021 | Publicado: 27/12/2021

## Introdução

Este texto expande, aprofunda e comenta o ensaio “As Práticas Artísticas Contemporâneas no Contexto Ibero-Americano e o Pensamento Pós-Colonial e Decolonial” (Sales & Cabrera, 2020) publicado em 2020 juntamente com Jorge Cabrera, e onde comentamos a obra dos artistas Yonamine, Grada Kilomba, Jota Mombaça e Daniela Ortiz. No texto citado, discutimos a formação de um campo de pensamento denominado “pós-colonial”, consolidado, sobretudo, a partir da produção diaspórica de intelectuais negros radicados na Europa, bem como um projeto decolonial e a maneira como se configuram no espaço ibero-americano práticas poéticas interessadas na discussão em torno do legado colonial, da memória do colonialismo e das consequências da escravidão.

É fundamental também ressaltar a experiência e o acúmulo em torno da discussão sobre a descolonização no campo da arte ao elaborar o dossiê “Estéticas Especulativas Decoloniais”, juntamente com Pablo Assumpção, publicado em 2019, um material que esteve interessado em:

receber perspectivas artísticas e trabalhos acadêmicos a partir da discussão pós-colonial no campo das artes já premente em contextos europeus e norte-americanos, e do reinteresse em estéticas e imaginários anti-coloniais face às novas estruturas de recolonização no presente e do amplo debate que agora investe-se no Brasil acerca do pensamento decolonial no campo artístico, haja visto que o ano de 2018 foi tido como o ano “em que os negros entraram em pauta no mundo das artes”, segundo artigo publicado pela Carta Capital (12/12/2018). No ano passado, a cena artística brasileira viu surgir Histórias Afro-Atlânticas (MASP/ Thomie Othake), ExAfrica (CCBB), Jamaica, Jamaica (Sesc 24 de Maio), A Costura da Memória, de Rosana Paulino (Pinacoteca de São Paulo), além da forte presença negra na FLIP - Feira Literária Internacional de Paraty, entre muitas outras iniciativas. (Sales & Costa, 2019, p. 1)

Considero justo citar esse acúmulo gerado pelos trabalhos compartilhados supracitados uma vez que a questão da descolonização do campo da arte vem assumindo inúmeras frentes no Brasil e mostrando-se cada vez mais um tema transdisciplinar e coletivo, em face de sua urgência num mundo que se mostra ainda mais turvo por conta da recrudescência da pandemia da COVID-19 e do contexto político autoritário e neocolonial em que nos encontramos.

No texto que agora se apresenta, firmamos um interesse mais aprofundado no contexto brasileiro, apropriando-nos da discussão importante em torno da constituição de um campo de pensamento denominado “pós-colonial” e de um movimento social e estético pensado como decolonial, analisando a obra de artistas brasileiros contemporâneos como Jota Mombaça, Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth e Juliana Notari.

Dessa forma, ao pensarmos na história do colonialismo no Brasil e na colonialidade do poder (Quijano, 1997) como forma de poder econômico, político e social, conseguimos perceber a forma como o imaginário moderno-colonial trouxe consigo um complexo aparato linguístico/discursivo capaz de corroborar a onipotência e a superioridade europeias cujos desdobramentos no campo da cultura e da formação das identidades mundo afora são devastadores. Como argumentam Ella Shohat e Robert Stam (1994/2006): “a cultura colonialista construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às raças inferiores desregradadas” (p. 45).

Em *Crítica da Razão Negra*, Achille Mbembe (2013/2017) sustenta que a conquista territorial, a dominação econômica e a submissão política dos povos colonizados, através dos vários continentes do planeta, carregou consigo um complexo de fantasia da imaginação europeia, cujos efeitos ainda incalculáveis coincidem com o trabalho da morte e da precarização, empobrecimento e subalternização de muitas vidas no âmbito da esfera política mas também no domínio da produção simbólica e da construção das identidades. A este delírio de superioridade de que nos falam tanto Ella Shohat e Robert Stam e Achille Mbembe, ao lado da ficção civilizadora que está impregnada no discurso da colonização, núcleo constituinte da modernidade, podemos chamar de “eurocentrismo”.

A crítica ao eurocentrismo é uma questão-chave para compreender os desdobramentos em torno dos estudos pós-coloniais que avançam por toda Europa a partir do contexto pós Segunda Guerra Mundial através da projeção de intelectuais afro-europeus como Aimé Césaire, Frantz Fanon, entre outros. Queremos ressaltar que se depreende do termo “pós-colonial” duas vertentes: a primeira diz respeito ao processo de descolonização dos países do “terceiro mundo” na segunda metade do século XX e quer dizer por isso libertação, emancipação e independência do imperialismo e do colonialismo. A outra vertente diz respeito ao pós-colonial, como uma ampla corrente epistêmica, intelectual e política cuja inserção em países do “terceiro mundo”, como o Brasil, se deu já no contexto da globalização e de fim do século, apenas nos anos 1990.

Antes disso, nos anos 1980, os *subaltern studies*, “influenciados” pela primeira geração de intelectuais pós-coloniais majoritariamente radicados na Europa, projetaram nomes como Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakravorty Spivak. Este grupo de intelectuais indianos foi responsável por consolidar a ideia de que o colonialismo não é somente um fenômeno político ou econômico, mas um acontecimento cuja dimensão epistêmica está ligada ao próprio nascimento das ciências humanas, correspondendo a uma dominação também epistêmica e, sobretudo, simbólica.

A projeção dos estudos de subalternidade foi determinante para o giro decolonial na América Latina, como argumenta Luciana Ballestrin (2013), uma espécie de corrente, grupo de pesquisa e movimento social que irá surgir nos anos 1990 nos Estados Unidos e na América Latina, agregando no campo das ciências humanas intelectuais interessados em pensar a matriz colonial de poder (Mignolo, 2011/2017): não mais o colonialismo, mas a colonialidade, ou seja, a continuidade de instituições e práticas sociais e culturais criadas durante o período colonial que persistem mesmo após o fim do colonialismo — e suas várias implicações no campo da cultura, arte e pensamento.

Este giro decolonial amplia e aprofunda a crítica e a crise em torno da matriz eurocêntrica, da imagem eurocêntrica e dos velhos esquemas de representação amparados pela cosmovisão eurocentrada criada por um sistema-mundo moderno/colonial. Dessa forma, temos observado uma arte contemporânea que tem tensionado os regimes de representação, e cada vez mais, afastando-se da norma/estética *universal* eurocêntrica, ou que tem sinalizado que esse sistema de representação de mundo está não apenas em crise, como em franco declínio.

Walter D. Mignolo (2010) em “Decolonial Aesthetics” avança sobre a definição de uma estética não colonial ao abordar o trabalho dos artistas Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic. No ensaio supracitado deste autor, somos convidados a pensar nas formas possíveis assumidas por uma arte descolonizada capaz de ativar sujeitos e subjetividades também de(s)coloniais<sup>1</sup>. Assim como aprofunda e argumenta, por outro lado, Denise Ferreira da Silva (2015/2020) em “Ler a Arte Como

Confronto”, ao tratar de uma arte anticolonial fundada na recusa como forma de *auto* representação.

Em ambos os textos, a descolonização da arte está relacionada com o questionamento da matriz de pensamento eurocêntrico a partir de seus esquemas de representação de mundo racializados e subalternizados, mas também está profundamente relacionada com o caráter performativo daquele ou daquela que narra. Ou seja, a descolonização da arte e do pensamento, assim como dos modos de ser e estar no mundo não estão dissociados do aparecimento de artistas, escritores e intelectuais que disputam o direito de auto representação, de auto-apresentação e de criação de narrativas e imagens não coloniais ou completamente fora do imaginário e da cosmovisão euro-centrada. Ao comentar a obra *Mining the Museum* de Fred Wilson, Walter Mignolo (2010) argumenta:

opressão e negação são dois aspectos da lógica da colonialidade. O primeiro opera na ação de um indivíduo sobre o outro, em relações desiguais de poder. O segundo age sobre os indivíduos, na forma como negam aquilo que no fundo sabem. Os processos decoloniais consistem em retirar ambos dos lugares reprimidos, mostrando também as características imperiais da “negação”. A opressão e negação não se limitam ao sujeito europeu moderno - o trabalhador assalariado de Marx ou o sujeito moderno europeu que Freud analisava. Operam na opressão racial/colonial, e também na negação dos sujeitos imperiais e coloniais: o negro que quer ser branco, e o patrão que se nega a ver que a opressão e a exploração de outro ser humano é eticamente reprovável e humanamente inaceitável. Por essas e outras razões, a obra de Fred Wilson é um constante processo de descolonização da *aesthesis*. (pp. 18-19)

Ao criticar a forma como a dominação ocidental implicou um enorme etnocídio e epistemicídio, Walter Mignolo (2011/2017) argumenta que a ocidentalização do mundo atingiu um ponto de saturação fazendo com que um número cada vez maior de pessoas esteja resistindo (ou melhor, re-existindo) a ser incorporado nesse ideal de civilização. O desdobramento social no campo das artes tem sido bastante visível, sendo possível afirmar que na virada do século XX para o XXI a arte contemporânea, ao redor de todo mundo ocidental, vem debruçando-se em questões políticas, num esforço de repolitização do campo da arte capaz de agenciar questões prementes, como o legado colonial, bem como relações étnico-raciais e de gênero. Este tensionamento no campo da arte tornou-se mais acentuado no Brasil na virada para o século XXI e está relacionado com as políticas públicas adotadas a partir de 2003, a discussão crescente sobre as cotas raciais e sociais nas universidades, bem como a quarta onda do feminismo, como visíveis desdobramentos estético-políticos.

## Arte Contemporânea no Brasil e o Legado Colonial

Queremos ressaltar neste ensaio que as artes visuais no Brasil têm aprofundado estas linhas de força ao tratar de questões que discutem o legado colonial e a herança da escravidão, ampliando o debate acerca de novos engajamentos com a imagem e novos modos de relação, percepção e produção de arte contemporânea brasileira. Ressaltamos, sobretudo a partir da 2.ª década dos anos 2000, um estágio em que as dinâmicas do pensamento e da produção cultural decolonial (Maldonado-Torres, 2008) no Brasil aprofundam tensões acerca da memória e do passado colonial e seus desdobramentos sócio-culturais e estéticos. Observamos, neste artigo, essa tensão através da obra de artistas contemporâneos, como Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth, Juliana Notari e Jota Mombaça. Tal tensão, entretanto, pode ser percebida também como um atravessamento geracional incontornável, ideia que não será aqui argumentada, mas apenas apresentada.

Em parte, os aspectos geracionais podem ser compreendidos, de forma significativa, a partir da discussão em torno do “lugar de fala”, conceito recuperado por Djamila Ribeiro (2017) em *O Que É Lugar de Fala?*. Este ensaio de Djamila Ribeiro acompanha e provoca importantes debates sobre a

hegemonia de determinados atores sociais na produção do conhecimento e do imaginário no Brasil. É importante notar que o aprofundamento da discussão catalisada por Djamila Ribeiro já vinha sendo ampliada, sobretudo na virada para o século XXI, a partir da incontornável discussão sobre as cotas raciais nas universidades.

A partir de uma maior representatividade política, midiática e social, as cotas raciais transformaram também o cenário cultural e, daí em diante, o campo da arte no Brasil é convocado a pensar a colonialidade que estrutura suas práticas e suas poéticas através de um duplo questionamento: em primeiro lugar, quem produz arte no Brasil e porquê a maioria é homem e branco e, em segundo lugar, que formas deve assumir uma arte que se pretende descolonizada. Esse duplo viés aprofunda e expande o trabalho de inúmeros artistas contemporâneos que disputam o debate sobre a descolonização da arte e do pensamento no Brasil.

Essa dupla problemática em torno da descolonização da arte e do pensamento pode ser também compreendida ou expandida se adotarmos a noção de cultura do “Atlântico negro”, uma cultura que, pelo seu caráter híbrido, não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais, como pensada por Paul Gilroy (1993) em *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (O Atlântico Negro: Modernidade e Consciência Dupla), que se refere metaforicamente às estruturas transnacionais criadas durante o estabelecimento do mundo moderno-colonial e que deram origem a um sistema de comunicações e trocas culturais no ocidente, marcado por exílios, deslocamentos forçados e viagens de trabalho. A formação dessa rede possibilitou às populações negras e não-brancas durante a diáspora africana (mas não só) formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou europeia, mas todas ao mesmo tempo.

Ainda de acordo com Gilroy (1993), tais relações estabelecidas a partir da experiência da diáspora favorecem a formação de um circuito colaborativo de comunicação que está para além das fronteiras étnicas do Estado-nação, permitindo às populações trocas culturais próprias de um novo contexto criado a partir do trânsito de pessoas escravizadas e/ou de seus descendentes. O mar sinaliza um índice de mistura, contaminação e instabilidade, e diz respeito a um contexto cultural pensado enquanto uma rede entrelaçada entre o “local” e o “global”. Para Gilroy, a análise da história política e cultural negra no ocidente requer uma maior atenção à complexa mistura entre sistemas filosóficos e culturais europeus e africanos. É essa complexa mistura que consolida o mundo moderno-colonial e que marca também hoje a dinâmica, a temática e o posicionamento de artistas afrodiáspóricos ou interessados nas questões afro-brasileiras e indígena-brasileiras. Apesar da análise de Gilroy estar circunscrita ao império colonial britânico e às trocas culturais subordinadas ao colonialismo britânico, argumentamos que a ideia de um “Atlântico negro” revela-se uma chave de leitura importante também para pensar os atravessamentos culturais presentes na história do colonialismo português.

Para perceber como essa complexidade cultural e discursiva pode ser engendrada no campo da arte, iremos abordar os trabalhos dos artistas Jota Mombaça, Juliana Notari, Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth. Propositadamente, inseri nesta análise uma artista brasileira não-negra com o interesse de pensar as implicações no campo da arte que envolvem forma e conteúdo dos trabalhos, assim como a origem social, raça e gênero dos artistas contemporâneos brasileiros. Para abrir essa discussão, analisaremos o trabalho de Jota Mombaça.

O legado colonial no trabalho de Mombaça reflete-se em muitos aspectos, seja no trânsito pessoal marcado pela forte presença no eixo Portugal-Brasil, seja na abordagem de temas que atravessam a relação entre Brasil e Portugal, ou naqueles que tocam questões vividas/sentidas por uma artista trans, negra e nordestina, como apontado em inúmeros textos da artista. O percurso e trabalho de Jota Mombaça engendram questões que envolvem raça, gênero e sexualidade, confrontando a própria vida como um objeto de criação estética — fato que também marcará a trajetória de outros artistas aqui apontados, como Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth.

Percebemos na produção artística de Mombaça o interesse na construção de uma visão de mundo interseccional, ou seja, uma cosmovisão capaz de relacionar diversos níveis de opressão ao corpo, tais como gênero, raça e sexualidade. No seu trabalho e percurso artísticos, várias vezes os textos de feministas como Gayatri Spivak e Grada Kilomba são recuperados e atualizados. Grada Kilomba (2019) ao recuperar o conhecido ensaio de Spivak (1988), "Can the Subaltern Speak?" (Pode um Subalterno Falar?), faz um profundo questionamento acerca da possibilidade de falar e ser ouvida no mundo ocidental dominado pelos homens brancos. Este questionamento é citado, transformado e até mesmo atualizado por Mombaça (2015) no ensaio *Pode um Cu Mestiço Falar?*. Este último, ao refletir sobre a invisibilidade institucional de negras, amplia o texto citado de Grada Kilomba (2019), trazendo também a discussão sobre as "bichas" e as sujeitas não-binárias no campo da arte, propondo pensar a inviabilidade na maneira de produzir e fazer circular imagens e narrativas auto-representacionais no Brasil dessas sujeitas. Ao expandir a discussão iniciada por Spivak, Mombaça (2015) sustenta que

o silenciamento dos sujeitos negros permite que a fala colonial branca se consolide como verdade sem a interferência de discursos contrários. A inviabilidade de manifestação da fala negra é a condição por meio da qual o sujeito branco se reproduz. Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como "Outro" silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. Dessa maneira, não é jamais o sujeito negro que está em questão, mas as imagens e narrativas dominantes produzidas desde um ponto-de-vista colonial acerca dele. (para. 5)

Em termos decoloniais, o trabalho de Mombaça impõe rupturas que envolvem o imaginário colonizador de opressão sobre os corpos e sobre as sexualidades. Impõe pensarmos sobre a produção desviante de sujeitos e corpos marginalizados pela norma erigida a partir do mundo moderno-colonial branco e cisheteronormativo — o mundo, enfim, erigido, pelo empreendimento colonial e sistematizado pelo eurocentrismo, a forma mais duradoura de dominação.

Na entrevista que Mombaça cedeu ao grupo de pesquisa África nas Artes (2018a, 2018b), na ocasião da conferência "Ecos do Atlântico Sul", realizada pelo Instituto Goethe, em Salvador, em 2018, há pontos muito relevantes que podemos ressaltar. Queremos partir de um ponto específico desta entrevista, na fala da artista sobre a autodefinição e os desdobramentos da questão identitária no mundo das artes. Reclamar para si uma auto-definição, no caso de Jota Mombaça, artista bicha, nordestina, não-binária, que foge às definições normativas que o mundo da arte dispõe, e, em contrapartida, reagir à "híper-definição" da sua prática artística, abordando temas e questões que estão muito para além do binômio raça-gênero, é uma das proposições da artista que parece relevante. Trata-se de um esforço ambivalente e "violento", uma tentativa de performar outras experiências, outras vidas e outros mundos que não aqueles que o cotidiano e o imaginário cisheteronormativo preveem, inclusive para a própria experiência estética. Esse é um ponto central na performance realizada durante a exposição *A Gente Combinamos de Não Morrer*, realizada em Lisboa, em 2018 na Galeria Municipal da Avenida da Índia.

Para pensar a obra de Mombaça é necessária uma atenção para essa resistência à "híper-definição" como força de travessia em direção a novos horizontes pós-coloniais ou decoloniais diante de um mundo em crise, ou seja, como uma forma de atravessar o caos político-social em que vivemos, e fazer perdurar agendas progressistas contidas na luta identitária tão presente na obra de Mombaça, mas não só:

tem um duplo movimento. Auto-definir, para reclamar um lugar historicamente apagado e um lugar tendencialmente subsumido pelas narrativas hegemônicas e ao mesmo tempo lutar contra a híper-definição, lutar contra a híper-circunscrição do meu trabalho a uma

zona muito pequena quando na verdade eu estou interessado em muitos outros assuntos que excedem essas minhas definições. (África nas Artes, 2018b, 00:02:25)

Esse duplo movimento é um ponto importante para ser desenvolvido enquanto pensamento estratégico para uma atitude decolonial, enquanto artista brasileira. A questão que Jota Mombaça levanta, de forma muito habilidosa, não é a de simplesmente marcar uma fala enquanto corpo negro-bicha-nordestina, mas também (e principalmente) a partir daí produzir um lugar de enunciação que gera por si “violência” ou, como ela prefere definir, “redistribui a violência” (Mombaça, 2016). Esta violência opõe-se à ideia de segurança, isto é, ao desejo incontido da consciência branca em preservar sua vida em detrimento de outras, e à sua capacidade de erguer literalmente um mundo sólido a seu favor em detrimento do outro racializado e periférico.

Tal duplo movimento é a “língua bifurcada”, a dupla consciência de que fala Gilroy (1993), uma inteligência pouco óbvia, marcada pela ironia e pelo sarcasmo tão presentes na cultura brasileira, resgatada no percurso político-estético de Mombaça, não só como estética de criação, mas como forma de resistência e re-existência política para corpos e vidas negras, constantemente em jogo e em risco.

A complexidade da vida em risco e das estratégias racistas da necropolítica (Mbembe, 2013/2017) do Estado (e não só) exige uma reconfiguração das agendas, que buscam representatividade e o não-apagamento. Em que sentido? Segundo Jota Mombaça, é preciso consolidar o fato de que “a visibilidade não nos protege” (África nas Artes, 2018a, 00:01:55) é preciso entender os espaços de enunciação de corpos negros, transexuais e subalternizados como espaços de potência de atuação no mundo de forma pouco óbvia:

não ser silenciada e ainda assim não ser completamente traduzida. Incorporar uma forma de resistência que está nessa ambiguidade, nessa opacidade. Chegou a hora, já passou da hora talvez de reivindicar também junto com o direito à visibilidade, o direito à representatividade, o direito à opacidade. (África nas Artes, 2018a, 00:02:05)

Assim como o racismo não é um epifenômeno do colonialismo, o sexismo também não é uma prática lateral ao mundo erigido a partir da dicotomia modernidade-colonialidade. A criação de papéis sociais em torno do gênero impôs uma condição para a mulher, assim como um sistema de representação que aprisiona e controla o corpo da mulher. As feministas interseccionais e negras, como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Beatriz Nascimento, vêm chamando atenção para a dupla opressão, a dupla subalternidade e o duplo controle a que estão submetidas mulheres negras, ao vivenciarem o racismo e o sexismo de forma indissociável e não hierarquizável. De certa forma, essa discussão assume também um caráter poético nas artes visuais, na literatura e no cinema a partir da consagração de inúmeras artistas negras que se consolidam no campo da arte no Brasil no século XXI. Artistas como Michelle Mattiuzzi, cujo trabalho confronta a representação e a condição de vida da mulher negra.

No trabalho [Merci Beaucoup Blanco!](#), Michelle Mattiuzzi põe em causa o branqueamento forçado de corpos e mentes negras, imposto pelo mito da democracia racial. No Brasil, ao longo do século XX, as ciências sociais aperfeiçoaram saberes e práticas racistas ao consolidar o mito do convívio pacífico das três raças — o branco, o índio e o negro —, que teria dado origem a uma sociedade amistosa baseada na miscigenação própria do nosso legado colonial.

Muito contribuiu para a construção da ideia em torno dessa sociedade amigável, o pensamento do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, a partir de inúmeros ensaios, sendo o mais marcante aquele no qual desenvolve os traços específicos do colonialismo português como em *O Luso e o Trópico*. A desconstrução em torno da tal miscigenação pacífica — consolidada a partir da ampla difusão do conceito de democracia racial no Brasil — passa, invariavelmente, pelo feminismo negro, já que

autoras, como Lélia Gonzalez, ao aprofundar o olhar sobre a imagem estereotipada da mulher negra na cultura brasileira, apontam paradigmas aprisionantes de representação que rompem com a falácia da miscigenação pacífica, ao expor toda a violência do colonialismo sobre o corpo da mulher e as formas assimétricas e desiguais que permearam essa “mistura”. De acordo com Gonzalez (1984):

como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (p. 228)

Em sua análise, Gonzalez (1984) ressalta o lugar social desempenhado pela mulher negra na estrutura social brasileira ao ocupar duplamente uma função produtiva — o trabalho na plantação — e uma função reprodutiva. A performance de Michelle Mattiuzzi, a nosso ver, dialoga com o pensamento de Gonzalez uma vez que seu trabalho *Merci Beaucoup Blanco!*, ao apropriar-se da conhecida máscara usada como instrumento de tortura durante a escravidão no Brasil expõe o cotidiano de violência na plantação. Por outro lado, a exposição do corpo nu de uma mulher negra traduz em imagem a continuidade da objetificação do corpo negro feminino numa sociedade sexista e colonial. É interessante pensar como o trabalho de Mattiuzzi torna mais complexa a relação entre trabalho produtivo e reprodutivo, ao dialogar com representações da escravidão (como a máscara) através de um corpo exibível, vendável e comercializado.

Argumentamos que a máscara usada na performance de Mattiuzzi dialoga com a pesquisa recente e também com a prática poética de Kilomba em sua exposição [Secrets to Tell](#) (Segredos Para Contar), realizada no Museu de Arquitetura, Arte e Tecnologia de Lisboa, em 2017. Tal exposição de Kilomba recupera grande parte de seu ensaio anterior *Memórias da Plantação* (Kilomba, 2019), obra que tem como imagem inicial o rosto da escrava Anastácia sempre coberto pela máscara que a impedia de falar, segundo Kilomba, sobre os segredos da escravidão, os segredos do colonialismo que a autora traz à tona em *Secrets to Tell* e que Mattiuzzi explora em sua performance.

Os trabalhos de Mombaça, Mattiuzzi e Kilomba revelam as intersecções e ligações de uma cultura produzida no “Atlântico negro”, como sugerimos a partir de Gilroy (1993). Observamos os trabalhos desenvolvidos em colaboração ou em diálogo, as participações transnacionais das artistas e o próprio trânsito pessoal, uma diáspora dinamizada pelas antigas relações entre os eixos norte-sul do mundo, entre o “mundo sul colonizado” e as “metrópoles” europeias. Em *Memórias da Plantação*, Kilomba (2019)

examina a atemporalidade do racismo cotidiano. A combinação dessas duas palavras “plantação” e “memórias”, descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação do racismo de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática que tem sido negligenciada. É um choque violento que de repente coloca o sujeito negro em uma cena colonial, na qual como num cenário de uma plantação, ele é aprisionado a/o “Outra/o” subordinado e exótico. De repente, o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o sujeito negro estivesse naquele passado agonizante. (p. 30)

Este passado agonizante reencenado de que nos fala Kilomba é determinante no trabalho de Mattiuzzi. Ao expor publicamente o corpo da mulher negra em lugares públicos através de seu trabalho, a artista confronta abertamente o destino dos corpos negros violentamente impostos pelo racismo (e sexismo) cotidiano e estrutural no Brasil de hoje.

Assim como nos trabalhos anteriores, a questão racial é estruturante na obra de Paulo Nazareth, mineiro de Governador Valadares, considerado um dos reinventores da performance no Brasil. Num de seus trabalhos mais conhecidos, *Notícias da América*, o artista cruza a América a pé, andando de Governador Valadares aos Estados Unidos, fotografando e oferecendo serviços de limpeza para custear parte dos gastos da viagem.

A questão racial é sutilmente introduzida no trabalho performático de Nazareth; segundo o artista, seu corpo é um índice da miscigenação violenta entre negros, brancos e populações indígenas. Numa entrevista concedida à autora deste texto em 2020, Nazareth comenta desdobramentos do seu trabalho afetados pela ancestralidade:

o meu trabalho trata de questões também do nome, das nomeações, eu reivindico cada vez mais o nome anterior, o nome de origem: Figueiras, Porto das Figueiras, Santo Antônio das Figueiras, Porto das Canoas e Atu, na língua borum, o nome do Rio. A mãe de minha mãe vem do povo borum e aí tem essa mistura com algumas comunidades que na época se diziam quilombolas, do entorno, e que tinham práticas parecidas e que eram grupos menores. Então quando tanto o povo borum quanto as comunidades quilombolas iam crescendo, elas iam se desmembrando em grupos menores justamente por uma questão de sobrevivência nessa região. A mãe da minha mãe é de 1913, o pai dela é de 1911 e os pais dos pais e mães das mães são do final dos anos 1800, mais ou menos 1890, 1880. Em 1944, a mãe da minha mãe, Nazareth Cassiano de Jesus... ela tinha muitas revoltas, muitas questões... aí nessa região de onde a família era, essa região foi transformada em uma fazenda e algumas pessoas se foram, outras ficaram e se tornaram o que chamava de bugres. Então, aqueles que eram indígenas borum permanecem no território e são transformados em bugres, são nomeados como bugres. A mãe de minha mãe tinha muita resistência e quando minha mãe nasce, ela sai da fazenda e vai para cidade... e aí contam que no dia que eles [a polícia] a agarraram e enviaram para a colônia, o Hospital Psiquiátrico de Barbacena, ela estava caminhando em direção ao rio... e aí, disseram que ela ia se afogar, ia matar a criança e ela brigou por essa criança, esse neném que era minha mãe e quanto mais eles tentavam retirar a criança, mais ela brigava e quanto mais ela brigava mais eles afirmavam que ela estava louca e de fato, ela teve um acesso de fúria pela situação e o roubo da criança dela. E aí o patrão, que era delegado na época e também juiz de cartório, assina o documento para enviar minha avó lá para Barbacena, onde ela é colocada no trem de doido e vai embora Nazareth Cassiano de Jesus. Então, essa é parte da história que eu herdo, é parte de minha história e a minha mãe tem esse choro até os dias de hoje, ela chora a mãe que se foi. Meu trabalho é ser Nazareth também, carregar Nazareth, eu carrego Nazareth e Nazareth me carrega... (P. Nazareth, comunicação pessoal, 7 de setembro de 2020)

A imagem de um corpo exotizado, *mestizo*, transformado em “diferente” (como questiona Kilomba, 2019, também em *Memórias da Plantação* e os trabalhos poéticos de Mombaça e Mattiuzzi), assim como subalternizado, marginalizado e violentado pelos esquemas raciais impostos pela colonialidade, leva Nazareth a discutir a questão racial de forma complexa e mais ampla, introduzindo o debate sobre a racialização de corpos pardos, não-negros e não-brancos, numa referência direta a sua autobiografia, a sua formação familiar e ao percurso afetivo-social de seus familiares. Tal imagem torna visível o difícil debate em torno das definições de racialidade no Brasil.

O trabalho de Nazareth esgarça diversas fronteiras: o limite da sobredeterminação racial em sua obra e a construção da negritude no Brasil, bem como a indeterminação dos limites entre sua vida e seu trabalho performático, uma vez que as andanças do artista ao redor do mundo, ou seja, sua experiência de vida per se, constituem grande parte de seu processo poético.

Também é central no trabalho da artista brasileira Juliana Notari o legado colonial e suas feridas e

traumas. Escolhi incluir o trabalho de uma artista não-negra a partir de um viés decolonial porque considero a discussão em torno de quem pode narrar (e quem consegue ser ouvida), como questionam Spivak, Kilomba e Mombaça, um debate central que envolve o questionamento do legado colonial e, portanto, do racismo e do sexismo de forma indissociável. A escolha por Notari, uma artista não-negra, apresenta o desejo de problematizar essa discussão. Caberia analisar também o trabalho de Gê Viana, Denilson Baniwa, Jorge Cabrera, André Feitosa, Daniel Meirinho, entre outras e outros que optei por abordar em futuros textos. Caberia igualmente retomar o conceito de arte afro-brasileira e as discussões em torno deste conceito engendradas nas últimas décadas por Kabengele Munanga, Emmanuel Araújo, entre outras e outros, e tensioná-las à luz das problemáticas de hoje — trabalho ainda em desenvolvimento e a ser publicado.

De volta a Notari, começamos por analisar a vídeo-performance [Soledad](#) (Solidão), realizada no cemitério Nossa Senhora da Soledad, construído em Belém durante a epidemia de febre amarela do século XIX para enterrar os mortos da elite local, separadamente dos escravos e da população subalternizada.

Segundo Notari, em entrevista a Luciana Veras (2020), a performance consistiu num ritual de "limpeza e purificação". A ação, digamos, "central" da performance é constituída pelo gestual da artista, vestida de branco, limpando não apenas os túmulos, jazigos e monumentos de mármore, como também os restos mortais e ossadas de supostos antigos colonizadores residentes em Belém e/ou da elite local. De acordo com a artista,

tinha autorização da Prefeitura de Belém para estar ali, mas não sabia o que poderia acontecer, se acharia um rato ou uma cobra, por exemplo. Quando cheguei, um ossuário estava aberto e comecei, então, a retirar tudo para lavar. Terminei e minha roupa estava podre, toda verde do limo, e os ossos e aqueles túmulos de mármore estavam limpos. Foi uma troca entre vida e morte. (Veras, 2020, para. 14)

O trabalho performático de Notari tem como referência a trajetória de importantes artistas brasileiras como Letícia Parente e Adriana Varella. Ambas artistas apresentam em suas obras uma sólida relação entre a linguagem do vídeo e da performance, valendo-se da vídeo-performance como um campo verdadeiramente híbrido no qual o corpo produz efetivamente o gestual da ação que é completada, alterada, borrada ou contaminada pela linguagem do vídeo. Notari apropria-se do legado de Parente e Varella, e incorpora a vídeo-performance entre suas linguagens como em *Soledad* e outros, como argumentamos.

Em *Soledad*, a mulher de branco capaz de expiar os pecados dos mortos através daquele ritual de limpeza faz alusão aos vários rituais de cuidado e limpeza a que o corpo feminino é submetido numa estrutura social patriarcal, ao mesmo tempo em que este mesmo corpo é agente do gesto, do ritual. Não é demais referir que, para muitas pensadoras e pensadores decoloniais da América Latina, a matriz colonial de poder não caminhou deslocada do desenvolvimento de uma sociedade patriarcal e do aperfeiçoamento do modo de produção capitalista/extrativista que inscreve de forma subalternizada os corpos genderizados da "mulher".

Assim, como no trabalho de Mombaça, Mattiuzzi e Nazareth, também na trajetória da recifense Notari o corpo é a principal epiderme de trabalho, local e veículo onde se registram e operam memórias e traumas. O mesmo sucede na vídeo-performance [Mimoso](#), realizada durante a residência da artista em Belém (Prêmio Funarte Mulheres na Arte Contemporânea). Nesta, a artista nua é puxada por um búfalo no areal da praia do Pesqueiro e, em seguida, ainda nua, come com garfo e faca os testículos do búfalo que acabara de ser castrado. Segundo Notari,

eu estava no período de dois anos sem me depilar e ali, naquele lugar, com aquele animal, me vi sujeita a forças da natureza, a forças libidinosas, à vibração que emanava pelo búfalo e à liberdade de seguir no fluxo. (Veras, 2020, para. 12)

A relação entre natureza e legado colonial tem sido abordada na trajetória de artistas latino-americanas que têm chamado atenção para o esgotamento dos recursos naturais, o colapso ambiental e o desgaste da vida no antropoceno, como uma forma de questionamento das práticas extrativistas e coloniais em relação à Terra e seus desdobramentos na vida do presente. Sobre a discussão em torno do antropoceno, a era geológica marcada pela pegada humana na Terra, Marina Guzzo e Renzo Taddei (2019) comentam o papel das artes no esforço de reorganização do mundo e na criação de novos regimes de percepção e visibilidade:

é justamente aí que as artes figuram de maneira proeminente nos debates sobre o Antropoceno, nos campos da filosofia e nas ciências sociais. A capacidade da atividade artística para construir novos regimes de percepção ganha força como recurso inestimável da existência humana para fazer frente aos desafios do momento presente. Ainda que não de modo incontestado, o Antropoceno evidencia a existência de aguda crise civilizacional, em que os construtos epistêmicos e filosóficos do passado (dos quais as tecnologias são materializações) mostram-se ineficazes. O pensamento contemporâneo sobre o Antropoceno identifica duas frentes fundamentais de trabalho: uma diz respeito ao papel criador de mundo das artes; outra, aos outros mundos, os mundos dos outros, através do contato com povos não ocidentais que se constituem e constituem seus mundos com outros construtos epistêmicos e outras estratégias ontológicas. Artistas e povos indígenas figuram, assim, no epicentro do debate filosófico contemporâneo. (p. 75)

Trazer à tona saberes locais, indígenas, femininos tem sido uma das formas assumidas por uma arte que pode ser compreendida a partir do viés decolonial. Os desdobramentos da modernidade-colonialidade e dos impactos do capitalismo e das formas extrativistas na relação com os recursos naturais do planeta têm sido pensados em práticas poéticas que questionam e aprofundam a discussão em torno do legado colonial. É a partir daí que propomos pensar a obra de Notari.

A relação entre corpo, legado colonial e natureza é reforçado em [Amuamas](#). Novamente de branco, reproduzindo e alterando os rituais de cuidado e limpeza, geralmente relacionados ao feminino (e abordados em trajetórias de artistas brasileiras tão diversas), Notari cava uma fenda em forma de vagina no tronco de uma samaúma amazônica e introduz um espécule ginecológico, cobrindo por fim com o próprio sangue do ciclo menstrual.

Podemos perceber que a escolha da árvore não se deu por acaso: representa o sagrado feminino, a fecundidade, a abundância, a capacidade de fazer as mulheres engravidarem; a artista, através do corpo, sempre em ciclos de vida e morte. Para realizar o trabalho, a artista munuiu-se da relação local com xamãs para pedir conselho e autorização para a execução da obra. Agressivo e cruel, o estupro cometido, pensado e acompanhado por Notari na "mãe das florestas" é metáfora que faz ecoar nos corpos femininos. Ferida e trauma: legado colonial e formação do Brasil.

## Conclusão

Ao expandir, aprofundar e comentar o ensaio "As Práticas Artísticas Contemporâneas no Contexto Ibero-Americano e o Pensamento Pós-Colonial e Decolonial", reunimos neste texto análises dos artistas Jota Mombaça, Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth e Juliana Notari, que se somam aos anteriores no artigo citado: Yonamine, Grada Kilomba e Daniela Ortiz. Ao trabalharmos a problemática da discussão em torno do surgimento de um campo de pensamento denominado "pós-colonial", bem como de um projeto decolonial, o interesse recaiu sobre a maneira como se configuram no Brasil práticas poéticas interessadas na discussão em torno do legado colonial, dos traumas da escravidão e dos desdobramentos do colonialismo no tempo presente. A partir de uma abordagem histórica, neste artigo, tentamos perceber a forma como os estudos pós-coloniais produzem influência no Brasil, assim como o giro e o pensamento decolonial que se consolida na

América Latina, a fim de compreender as formas de produzir respostas do campo da arte brasileira para questões que envolvem a descolonização. Esta análise ainda se revela circunstancial e deve ser expandida, inclusive para ser capaz de contemplar as diferentes autoras e autores que emergem no Brasil na virada para o século XXI e que tratam do debate decolonial. Ao pensar e relacionar os estudos pós-coloniais e o projeto decolonial, torna-se evidente como a descolonização da arte está relacionada com o questionamento da matriz de pensamento eurocêntrica a partir de seus esquemas de representação de mundo racializados e subalternizados, assim como com o caráter performativo daquele ou daquela que narra. Ou seja, a descolonização da arte e do pensamento, como também dos modos de ser e estar no mundo não está dissociada do aparecimento de artistas, escritores e intelectuais que questionam a hegemonia dos estereótipos criados pelas representações coloniais e reivindicam o direito de auto representação e de criação de narrativas e imagens não coloniais ou que escapam e recusam por completo o imaginário colonial e a cosmovisão euro-centrada. Ao trazer a obra de Juliana Notari no contexto dessa discussão em torno das formas de uma arte contemporânea decolonial, salientamos que não é suficiente pensar apenas as questões étnico-raciais que atravessam as formas e representações coloniais, e sim que, como sublinha Lélia Gonzalez (1984), o racismo e o sexismo devem ser pensados de forma indissociável. Por outro lado, ainda que esta questão não tenha sido desdobrada aqui, incluir uma artista não-negra no interior do debate decolonial implica dialogar com as ideias de Kabengele Munanga, Emmanuel Araújo, entre outras e outros, quando pensam uma arte afro-brasileira e as implicações do uso deste conceito. Uma arte contemporânea decolonial diz respeito a sua forma e conteúdo e também ao sujeito que engendra o discurso. Acreditamos que essa discussão é capaz de provocar desdobramentos que escapam este texto e que se tornam cada vez mais incontornáveis quando se anunciam no nosso presente.

## Agradecimentos

A André Feitosa, Jorge Cabrera, Juliana Notari, Paulo Nazareth.

## Nota Biográfica

**Michelle Sales** é pesquisadora, professora e curadora independente. É professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010 até a atualidade) e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. É coordenadora da rede de pesquisa Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos, no Brasil e em Portugal, e do projeto *As Práticas Artísticas Contemporâneas e o Pensamento Pós-Colonial e Decolonial*. Fez um pós-doutoramento em estudos contemporâneos pela Universidade de Coimbra (2018–2020), coordenou o projeto de investigação *À Margem do Cinema Português* (2020), financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. É ex-bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, no programa Investigadores Estrangeiros (2013–2014) e colabora com o Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (2020). Como curadora, entre outras exposições, contam-se: "Daqui Para Frente: Arte Contemporânea em Angola" (Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017; Caixa Cultural, Brasília, 2018). Atua nas áreas dos estudos pós-coloniais, decoloniais e anti-coloniais, feminismo interseccional, relações étnico-raciais e gênero.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1589-4003>

Email: [sales.michelle@gmail.com](mailto:sales.michelle@gmail.com)

Morada: Av. Pedro Calmon, nº 550 - Prédio da Reitoria, 2º andar, Cidade Universitária - Rio de Janeiro, RJ - CEP 21941-901

## Notas

1. No Brasil, a opção por usar o termo decolonial implica uma posição política, uma vez que o termo não é a simples tradução ou sinônimo do termo corrente usado pelos latino-americanos, o decolonial. Portanto, o decolonial se refere a uma discussão cuja matriz é pensamento brasileiro e seu contexto próprio.

## Referências

- África nas Artes. (2018a, 2 de outubro). *[Parte 4] Língua bifurcada* [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_EwTemsK8Q](https://www.youtube.com/watch?v=j_EwTemsK8Q)
- África nas Artes. (2018b, 2 de outubro). *[Parte 1] Autodefinição* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vztLJfjYPYs>
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, (11), 89-117. <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- Gonzalez, L. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, 223-244.
- Guzzo, M., & Taddei, R. (2019). Experiência estética e antropoceno. Políticas do comum para os fins de mundo. *Desigualdade & Diversidade*, (17), 72-88. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.DDCIS.46021>
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação. Episódios de um racismo cotidiano*. Cobogó.
- Maldonado-Torres, N. (2008). A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (80), 71-114. <https://doi.org/10.4000/rccs.695>
- Mbembe, A. (2017). *Crítica da razão negra* (M. Lança, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado em 2013)
- Mignolo, W. D. (2010). Decolonial aesthetics. *Calle 14*, 4(4), 13-25.
- Mignolo, W. D. (2017). Colonialidade: O lado mais escuro da Modernidade (M. Oliveira, Trad.). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(94), 1-17. <https://doi.org/10.17666/329402/2017> (Trabalho original publicado em 2011)
- Mombaça, J. (2015). *Pode um cu mestiço falar?* Medium. <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>
- Mombaça, J. (2016). *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* Fundação Bienal de São Paulo.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad de poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariáteguiano*, 9(9), 113-122.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.

Sales, M., & Cabrera, J. (2020). As práticas artísticas contemporâneas no contexto ibero-americano e o pensamento pós-colonial e decolonial. *Incomum*, 1(1), 1-24.

Sales, M., & Costa, P. (Eds.). (2019). Estéticas especulativas decoloniais [Dossier temático]. *Vazantes*, 3(1).

Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação* (M. Soares, Trad.). Cozac Naify. (Trabalho original publicado em 1994)

Silva, D. F. da. (2020). Ler a arte como confronto (M. Sales, F. Gonçalves, & D. Meirinho, Trans.). *LOGOS*, 7(3). <https://doi.org/10.12957/logos.2020.57382> (Trabalho original publicado em 2015)

Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.

Veras, L. (2020). Juliana Notari: Catarse e liberdade. *Continente*. <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/225/juliana-notari>

*Este trabalho está licenciado com uma [Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*