

MESTRADO

HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial".

Quatro casos de estudo: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino.

Maria Paula Magalhães Silva

M

2021



Maria Paula Magalhães Silva

Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial".

Quatro casos de estudo: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino.

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares e pela Mestre Joana Isabel Fernandes Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2021

Maria Paula Magalhães Silva

Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial".

Quatro casos de estudo: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino.

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares e pela Mestre Joana Isabel Fernandes Duarte

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Sumário

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Índice de Figuras	7
1. Introdução	9
1.1. Organização dos capítulos	13
1.2. Objetivos e metas de investigação	15
1.3. Questões Metodológicas	16
1.4. Estado da arte	23
2. Contextualização teórica: os estudos pós-coloniais e decoloniais.....	29
3. Artistas e Obras	44
3.1. Adriana Varejão, 1964	46
3.2. Cildo Meireles, 1948.....	49
3.3. Flávio Cerqueira, 1983	51
3.4. Rosana Paulino, 1967	54
3.5. As Obras	58
3.5.1. Amerikkka, Cildo Meireles, 1991 – 2013	59
3.5.2. A permanência das estruturas, Rosana Paulino, 2017	62
3.5.3. Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva, Adriana Varejão, 1999	67
3.5.4. Toilet II, Adriana Varejão, 2002	69
3.5.5. Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992 - 2004	72
3.5.6. Logo Ali, Flávio Cerqueira, 2014.....	76
3.5.7. Celacanto Provoca Maremoto, Adriana Varejão, 2004 – 2008....	78

3.5.8.	Se precisar, conto outra vez, Flávio Cerqueira, 2016.....	81
3.5.9.	Paraíso Tropical, Rosana Paulino, 2017	84
3.5.10.	A Geometria à Brasileira, Rosana Paulino, 2017 - 2018.....	89
3.5.11.	Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015	93
3.5.12.	Big Polvo Color Wheel V, Adriana Varejão, 2018	97
3.5.13.	Assentamento, Rosana Paulino, 2012.....	100
3.5.14.	Missão/Missões (Como Construir Catedrais), Cildo Meireles, 1987 103	
3.5.15.	Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante), Flávio Cerqueira, 2016 106	
3.5.16.	Zero cruzeiro, Cildo Meireles, 1974 - 1978	109
3.5.17.	Olvido, Cildo Meireles, 1987 - 1989	112
4.	Relatório de Projeto	114
5.	Considerações Finais	122
	Referências	124
	Anexos	139
	Anexo 1 – Conversa com Flávio Cerqueira.....	140
	Anexo 2 – Tabela para a plataforma Google Arts and Culture.....	154
	Anexo 3 – Mockup Exposição	158

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho de projecto é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 2021

Maria Paula Magalhães Silva

Agradecimentos

Na realização do presente projeto, recebi apoio direto ou indireto de várias pessoas. Assim, gostaria de expressar minha gratidão:

À orientadora deste projeto a Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares, pela orientação, incentivo, paciência e suporte durante as etapas de desenvolvimento deste trabalho.

À coorientadora Mestre Joana Isabel Fernandes Duarte, pela sua orientação, paciência, disponibilidade e apoio na elaboração deste trabalho.

À Diana Felícia, investigadora do CITCEM - instituição que acolheu nosso projeto - que ajudou no contato para obtenção do uso das imagens e consequente elaboração da exposição na plataforma Google Arts and Culture.

Ao artista Flávio Cerqueira, alvo de estudo deste projeto, que se disponibilizou para entrevista e foi fonte geradora de conhecimento.

A todos os amigos e colegas que direta ou indiretamente contribuíram ou auxiliaram na elaboração do presente trabalho, com paciência, atenção e força que ofereceram nos momentos difíceis.

À minha família por todo o apoio, força, paciência e carinho que sempre estenderam ao longo de toda a minha vida.

Resumo

Este projeto, acolhido pelo CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», teve como objetivo a elaboração de uma exposição na plataforma online Google Arts and Culture, realizando o estudo de caso de quatro artistas contemporâneos brasileiros: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino. As obras abarcadas foram analisadas a partir de uma abordagem multidisciplinar, levando em consideração os aspectos de seus contextos de criação. Se procurou criar ligações com os aspectos curatoriais levantados por autores como Brenda Caro Cocotle, Ivan Muñiz-Reed e Victoria Noorthoorn, colocando em evidência aspectos da crítica histórica e social, relacionada à problematização do período colonial. Este projeto visa chamar atenção, com as peças de arte, para problemas sociais e históricos oriundos de uma herança colonial que são abordados nos trabalhos. Esta abordagem foi desenvolvida considerando os estudos pós-coloniais e decoloniais como referenciais, contando com autores como Edward Said, Homi Bhabha, Paul Gilroy, Gayatri Spivak e Walter D. Mignolo para pensar em como a crítica histórica pode ajudar a alcançar uma narrativa não hegemônica. As obras selecionadas para fazerem parte da exposição foram organizadas de forma a criar um fio condutor que as liga a partir de referências trazidas de forma visual ou não, formando uma narrativa que, ao nosso entender, vai ao encontro dos estudos pós-coloniais e decoloniais, ao promover um pensamento crítico relacionado às consequências da colonização no Brasil.

Palavras-chave: Arte Contemporânea Brasileira, Pós-colonial, Decolonial, Exposição Google Arts and Culture

Abstract

This project, hosted by CITCEM - Center for Transdisciplinary Research «Culture, Space and Memory», aimed to prepare an exhibition on the online platform Google Arts and Culture, carrying out a case study of four contemporary Brazilian artists: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira and Rosana Paulino. The artworks included were analyzed with a multidisciplinary approach, taking into account aspects of their contexts of creation. We tried to create links with the curatorial aspects raised by authors such as Brenda Caro Cocotle, Ivan Muñoz-Reed and Victoria Noorthoorn, highlighting aspects of historical and social criticism related to the problematization of the colonial period. This project aims to draw attention, with the art pieces, to social and historical problems arising from a colonial heritage that are addressed in the works. This approach was developed considering postcolonial and decolonial studies as references, relying on authors such as Edward Said, Homi Bhabha, Paul Gilroy, Gayatri Spivak and Walter Mignolo to think about how historical criticism can help to achieve a non-hegemonic narrative. The artworks selected to be part of the exhibition were organized in order to create a common thread that connects them based on the references brought visually or not, forming a narrative that, in our opinion, conforms to postcolonial and decolonial studies, by promoting critical thinking related to the consequences of colonization in Brazil.

Keywords: Contemporary Brazilian Art, Postcolonial, Decolonial, Google Arts and Culture Exhibition

Índice de Figuras

Figura 1 - Varal, Adriana Varejão, 1993.....	47
Figura 2 - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, Adriana Varejão, 1993...	48
Figura 3 - Projeto Coca-Cola, Cildo Meireles, 1970.....	50
Figura 4 - Assentamento, Rosana Paulino, 2012.....	55
<i>Figura 5 - Amerikkka, Cildo Meireles, 1991 – 2013.....</i>	<i>59</i>
Figura 6 - A permanência das estruturas, Rosana Paulino, 2017	62
Figura 7 - Description of a Slave Ship, James Philips, 1789.....	64
Figura 8 - Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva, Adriana Varejão, 1999	67
Figura 9 - Toilet II, Adriana Varejão, 2002.....	69
Figura 10 - Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992 - 2004.....	72
Figura 11 - Mapa-múndi, de Lopo Homem, 1519.....	73
Figura 12 - Spatial Concept, Lucio Fontana, 1962.....	74
Figura 13 - Logo Ali, Flávio Cerqueira, 2014.....	76
Figura 14 - Celacanto Provoca Maremoto, Adriana Varejão, 2004 - 2008.....	78
Figura 15 - Se precisar, conto outra vez, Flávio Cerqueira, 2016	81
<i>Figura 16 - Paraíso Tropical, Rosana Paulino, 2017.....</i>	<i>84</i>
Figura 17 - Negra da Bahia, Alberto Henschel, c. 1869.....	87
Figura 18 - Vanilla dietschiana, Célestin Alfred Cogniaux, Vol 3 Part 6 pag. 532-533 tab. 108	88
Figura 19 - A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical – Azul, Rosana Paulino, 2017 - 2018.....	89
Figura 20 - Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015	93
Figura 21 - A Redenção de Cam, Modesto Brocos, 1895	95

Figura 22 - Big Polvo Color Wheel V, Adriana Varejão, 2018	97
Figura 23 - Assentamento, Rosana Paulino, 2012.....	100
Figura 24 - Missão/Missões (Como construir catedrais), Cildo Meireles, 1987	103
Figura 25 - Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante), Flávio Cerqueira, 2016	106
Figura 26 - Tião, Flávio Cerqueira, 2017	108
Figura 27 - Zero cruzeiro, Cildo Meireles, 1974 - 1978.....	109
Figura 28 - Olvido, Cildo Meireles, 1987 - 1989	112
Figura 29 - Tentativa de organização das obras 1	114
Figura 30 - Tentativa de organização das obras 2	115
Figura 31 - Tentativa de organização das obras 3	115
Figura 32 - Tentativa de organização das obras 4	116

1. Introdução

O trabalho que ora se apresenta, *Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial"*. Quatro casos de estudo: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino, versa sobre a relação entre estudos pós-coloniais e decoloniais e obras selecionadas de arte contemporânea brasileira. Surge no âmbito de um projeto com o CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» - que visou criar uma exposição na plataforma virtual Google Arts and Culture, abrangendo quatro artistas ativos hoje, Adriana Varejão (1964), Cildo Meireles (1948), Flávio Cerqueira (1983) e Rosana Paulino (1967), e suas obras contendo críticas políticas, históricas e sociais. O projeto buscou criar uma exposição virtual com obras que conversassem entre si, a partir de referências encontradas nelas, criando uma narrativa fluida e acessível para o espectador. A exposição, intitulada *Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial"* fica disponível para visualização através do link <https://artsandculture.google.com/story/LgVB1bMJN34fFA>.

Esta investigação surge, entre vários outros motivos, a partir de uma primeira inquietação e preocupação com a forma como os estudos que tocam a arte produzida fora dos eixos hegemônicos são, por vezes, tratados dentro da academia. Além disso, não escapa a ironia desta pesquisa e projeto estarem sendo feitos em uma universidade portuguesa por uma brasileira fruto do processo colonial e em posse de certos privilégios sociais, considerando que pertence a população branca de classe média, com acesso à educação. Todos estes fatores influenciam a necessidade sentida de os utilizar para aprofundar o estudo da arte brasileira política de cunho pós-colonial e decolonial.

Se tenta, desta maneira, perceber as formas como as manifestações artísticas contemporâneas em questão produzem uma crítica ao colonialismo, desenvolvendo um pensamento dentro das próprias obras capaz de promover, de alguma forma, transformações de cunho social. Para isto será necessário perceber como estas obras se inserem dentro de um contexto social e político, para que fique clara a maneira como geram sua problematização e comentário.

Este estudo se justifica com base no modo como frequentemente as narrativas que envolvem e se aplicam no estudo da história da arte e produção artística se mostraram vinculadas com visões hegemônicas de pensar e interpretar. A historiadora Gerda Lerner (1920 – 2013) traz em seu livro publicado em 1997, *Why History Matters*, a maneira como a história é estabelecida a partir de uma perspectiva dos vencedores.

To those in power, history has always mattered. In fact, recorded history began as a means of celebrating the accomplishments of military chieftains, usurper and kings. (...) These stories of the brave and good deeds of powerful rulers serve both to legitimize power and to maintain it by establishing the official version events as the dominant version. Beginning in the Renaissance, state governments continually used history as a tool for legitimizing power and for creating a common cultural tradition based on that history. National histories, often mythical aggregates of facts and inventions, created a symbolic universe in which various contesting groups could shelter under a shared awning. The stories of the heroic deeds of ancestors supported the imperialist exploits of their 18th and 19th century heirs. (pp. 359-360)

Desta maneira, a narrativa histórica foi tendencialmente constituída a fim de privilegiar visões hegemônicas e violentas, afetando diversos campos do conhecimento, incluindo o da cultura. Certas narrativas privilegiam, então, as culturas dos povos colonizadores em detrimento dos valores culturais dos povos colonizados, ainda estando presente este tipo de visão dentro do discurso acadêmico, apesar de haver movimentos contra ele, como é possível perceber com os exemplos de estudos trazidos ao longo desta investigação.

Da mesma forma e anteriormente a Lerner, o historiador Walter Benjamin (1892 – 1940) traz em seu texto originalmente publicado em 1940, *Sobre o Conceito da História*, que as vitórias e a história dos vitoriosos são concebidas, também, a partir da empatia que um investigador mantém com estas (1987, p. 225). Assim, os monumentos, tal como a arte e cultura, construídos e produzidos de acordo e em celebração desta versão da história são oriundos de um sistema violento de dominação, “E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225).

É claro que estas não são as únicas perspectivas ou narrativas existentes, como explica Lerner, “Today, the nationalist, hegemonic version of state histories are everywhere being questioned and forced to compete with more balanced, complex and

sophisticated versions of stories of the past” (1997, p. 361), a autora exemplifica isto com a resistência de tradicionalistas americanos que não querem que novas perspectivas e “heróis” que promovem uma visão mais alargada da história da escravidão nos Estados Unidos venham à tona, melhor refletindo as tensões da época. A autora entende que a revisão histórica não ameaça a integridade desta, ameaçando apenas a hegemonia da história dos poderosos (Lerner, 1997, p. 361). Assim, os silenciamentos produzidos dentro deste contexto de uma história de vencedores e poderosos foram de grande impacto e devem ser considerados ao se pensar as produções no campo artístico que lidam com estas questões.

A importância da pesquisa se mostra na produção de um material que aborda de forma crítica as produções artísticas contemporâneas brasileiras assim como as problemáticas trazidas nelas, a partir de uma perspectiva pós-colonial e decolonial. Ao que se problematizam as narrativas históricas apresentadas dentro de um contexto hegemônico, são abertos novos espaços para que outras perspectivas entrem em pauta, permitindo novas construções de saber. Nesta via, se busca demonstrar o potencial crítico e gerador dentro dos assuntos abordados nas obras de arte a partir das referências visuais, assim como nos jogos referenciais criados entre os títulos dados as obras e seus conteúdos.

A metodologia escolhida para a pesquisa parte da análise de trabalhos artísticos que se associam ao tema, assim como a leitura crítica dos textos que pertencem ao campo da arte, sociologia, entre outros que são pertinentes para desenvolver a discussão. A partir da investigação sobre a produção artística contemporânea brasileira de cunho político se mostra necessário examinar os contextos nos quais os trabalhos estavam inseridos, demonstrando os efeitos que as problematizações levantadas tiveram dentro destes próprios.

A perspectiva decolonial surge na análise das obras como uma potência do processo crítico, a fim de transformar as relações de dominação que ocorrem no contexto brasileiro desde o início dos tempos coloniais. Com efeito, a arte tem uma potência e força indubitável na formação de pensamento e cultura. Neste sentido, dentro do contexto brasileiro, principalmente, as produções artísticas demonstram historicamente um sentido crítico do sistema, tendo levantado questões polêmicas relacionadas a política, raça, sexismo, cultura, entre outros, principalmente ao se considerar o processo ditatorial que

se instalou no Brasil a partir dos anos 60 que gerou grande resistência, trazendo o exemplo da obra *Quem matou Herzog?* (1970) não abordada nesta pesquisa, mas de um dos artistas alvo de investigação, Cildo Meireles (1948). Não é surpreendente então que a arte contemporânea brasileira demonstra aspectos de resistência crítica e comentário político dentro do contexto histórico de produção. Se procura propor, então, uma articulação entre as práticas artísticas no Brasil e abordagem do pensamento pós-colonial e decolonial, na tentativa de construir narrativas politicamente potentes.

Questionar a historiografia atual e sua influência pode ser uma forma eficaz de promover o pensamento sobre a prática artística contemporânea brasileira, valorizando o poder de seu cunho político sobre o processo de transformação cultural que envolve a maneira como o ser humano se relaciona com o mundo. Reconhecer o poder de mudança da arte a valorizando e analisando pode criar resistências às formas atuais de se pensar sobre esta, maneira que, atualmente, ainda decorre, muitas vezes, de uma perspectiva antiga e eurocêntrica. Esta pesquisa é desenvolvida, então, no sentido de investigar a prática artística brasileira contemporânea, a partir de quatro casos de estudo, a fim de compreender como essas expressões podem gerar resistência e criar um ambiente propício ao desenvolvimento de ideias e práticas que possam provocar mudanças artísticas e sociais dentro das ideias pós-coloniais e decoloniais. Para tanto, também é necessário compreender como essas práticas artísticas se posicionam diante das mudanças sociais e políticas em seu entorno.

A realização de uma exposição online de acesso aberto com artistas brasileiros que refletem sobre as diferentes condições culturais pós-coloniais e relacionadas ao contexto do Brasil pode servir como uma forma de integrar diferentes narrativas, pontos de vista e histórias em um cânone artístico e histórico. Como curador e pesquisador e professor da University of the Arts London, Paul Goodwin, referiu durante o simpósio *After Post Colonialism: Transnationalism or Essentialism*, organizado pela TATE em 2010, a curadoria pode fornecer uma narrativa que proporcione uma conversa ou discussão que pensa tanto a proliferação de práticas artísticas quanto os efeitos explorados

de novas perspectivas trazidas por artistas (TATE Modern, 2010)¹. Mas, da mesma forma, a elaboração de um projeto que investigue e traga à tona esses aspectos também pode ser interessante ao ligar essa investigação de natureza social como campo da história da arte.

Goodwin explica em uma entrevista realizada em 2019 com a revista *Shades of Noir*, sobre a curadoria como uma prática radical, a necessidade de encarar a curadoria como uma prática que levanta questionamentos e se mostra politicamente consciente. Ele aconselha novos curadores a focar em sua prática de maneira a ter uma pesquisa e objetivos sólidos, levando em consideração que questões se pretende levantar com as obras e artistas selecionados. Ele termina a entrevista chamando a atenção para o desenvolvimento de governos fascistas e a necessidade de não se cair em uma armadilha do populismo de esquerda, mas sim perceber o papel da pesquisa acadêmica em se alinhar com o ativismo político e trazer estas questões sociais para a discussão (Goodwin, 2019). Desta maneira, e de acordo com o que o professor Goodwin levanta em sua reflexão se procura trazer estas questões políticas com os trabalhos selecionados para este projeto e exposição.

1.1. Organização dos capítulos

No primeiro capítulo deste trabalho se apresentam os objetivos da investigação, a fim de deixar claro o que se procura com esta. Logo após se passa a abordar as questões metodológicas explicando, com ajuda de autoras como Selma Kraft com o artigo *Interdisciplinarity and the canon of art history* (1989) e Martine Joly, com *Introdução à Análise da Imagem* (2007), a abordagem transdisciplinar que se optou para realizar a análise das obras. Ainda neste ponto se exploram textos escritos que se relacionam com o tema de pesquisa, considerando autores internacionais, assim como textos publicados em português, a fim de perceber a contribuição deste trabalho para o campo. Se acredita que a pesquisa aqui proposta enfrenta o desafio de derrubar muitos dos constrangimentos impostos pela forma acadêmica de se fazer um discurso, buscando superar ou pelo menos suprimir algumas destas autoimposições, desempenhando a função de criar uma narrativa

¹ O áudio para o simpósio *After Post-Colonialism: Transnationalism or Essentialism?* pode ser encontrado neste link: <https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/after-post-colonialism-transnationalism-or-essentialism-audio-recordings> (5 minutos)

diferente e crítica. Se busca, assim, a partir desta contextualização, justificar a pertinência desta pesquisa, ao suprir uma lacuna que se mostrou presente na área de pesquisa que relaciona os estudos pós-coloniais e decoloniais com a arte, principalmente dentro de um contexto português acadêmico.

No segundo capítulo se procura definir alguns conceitos e explorar alguns textos da teoria pós-colonial e decolonial para se melhor entender a relação para com a análise dos trabalhos artísticos selecionados. Se apresentam os autores e textos pioneiros destes estudos os aproximando de obras de arte na medida do possível. Para situar os estudos pós-coloniais se recorre a autores como Frantz Fanon (1925 – 1961), Edward Said (1935 – 2003), Achille Mbembe (1957) e Homi K. Bhabha (1949). Da mesma forma, ao que é apresentada a teoria decolonial se faz valer de autores como Walter Mignolo (1941) entre outros.

No terceiro capítulo são explicados os critérios utilizados para seleção de artistas e obras, seguida de textos que apresentam os artistas, sendo estes organizados de forma alfabética, Adriana Varejão (1964), Cildo Meireles (1948), Flávio Cerqueira (1983) e Rosana Paulino (1967). Ainda neste capítulo, as obras selecionadas são analisadas na ordem explicada no capítulo 4, Relatório de Projeto, utilizando as referências que ecoam através dos trabalhos e obedecendo a lógica construída para a exposição.

No capítulo 4, denominado Relatório de Projeto, se explica o processo de elaboração do projeto de exposição na plataforma Google Arts and Culture, sobre como as obras selecionadas foram organizadas, passando por diversas configurações até se desenvolver o formato final, que foi condicionada pelas dificuldades na obtenção das autorizações de uso de imagens. Foram explicados, também, os documentos de caráter obrigatório desenvolvidos para se fazer o upload da exposição na plataforma online do Google Arts and Culture que se encontram disponíveis nos anexos 2 e 3.

Por fim são feitas as considerações finais, seguidas das referências e de anexos pertinentes a tabelas e entrevista realizadas ao longo da execução da pesquisa.

1.2. Objetivos e metas de investigação

- Realizar uma contextualização dos estudos pós-coloniais e decoloniais, colocando, na medida do possível, aspectos destes em diálogo com as obras de arte selecionadas.

- Fazer uma seleção de artistas e de suas respectivas obras dentro do contexto brasileiro contemporâneo de produção a partir destes critérios de seleção:

- Artistas:

- Contemporâneos;

- Ativos nos últimos 20 anos;

- Obras:

- Facilidade de acesso à obra e sua imagem, principalmente em relação à elaboração da exposição, pois a presença das imagens das obras na plataforma Google Arts and Culture ou a autorização de seu uso são necessários para que seja possível a criação da exposição;

- Trazem temas relacionados e referências visuais que conversam entre si;

- Realizar a análise destes trabalhos a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

- Promover reflexões sobre os aspectos políticos e críticos nas obras de arte selecionadas.

- Mostrar como as obras de arte em questão podem servir como ferramentas investigativas, indo ao encontro dos objetivos dos estudos pós-coloniais e decoloniais.

- Promover a importância do pensamento crítico sobre a inserção das questões trazidas no meio acadêmico a fim de aumentar a visibilidade destes assuntos, tornando acessível a um público acadêmico e não acadêmico.

- Perceber como as obras selecionadas podem conversar entre si para criar um discurso ou uma narrativa dentro do contexto da exposição na plataforma Google Arts and Culture.

- Realizar uma exposição online na plataforma Google Arts and Culture a fim de trazer atenção às questões abordadas na pesquisa de forma acessível para um público maior dentro e fora da academia.

1.3. Questões Metodológicas

Uma obra de arte é o resultado de todo o processo histórico da humanidade e seu alcance pode ser muito grande. A arte carrega consigo muitas informações históricas importantes para a humanidade, tocando na bagagem cultural do artista e seu contexto, podendo conter e mostrar a cultura de um país. Obras de arte também podem causar difusão cultural a serviço ou a prejudicar governos, revelando contextos políticos históricos e econômicos. Benjamin, como mencionado anteriormente, destaca que a forma de construir a história da arte no meio acadêmico dedica grande parte de seus programas a obras europeias, parecendo não haver muito espaço para as produções que se encontram fora dessa hegemonia (1987, p. 225). Isto leva para uma forma de discurso estabelecido pela combinação do saber/poder, em que o historiador participa ativamente da construção do discurso histórico (Benjamin, 1987, p. 225). Nesse sentido, um historiador da arte pode ser um agente que valoriza e interpreta uma obra pelos seus valores estéticos, históricos, políticos e sensíveis, dinamizando os vínculos entre as obras, trazendo reflexão sobre os aspectos culturais nelas contidos de forma consciente, crítica e ativa.

Ao se pensar na arte como uma espécie de cultura material visual, é necessário olhar para as abordagens anteriores da arte como significado, símbolo e representação, além da estética, a fim de considerar o modo como arte tem um impacto direto e duradouro nas pessoas. Pesquisadores investigam como a arte pode servir como mediadora das relações de poder, estabelecendo campos de ideias e influenciando o cotidiano. A arte tem um significado político, expresso de várias maneiras, muitas vezes relacionado à aquisição e circulação de objetos desejados por quem se encontra em um local de poder. Embora a arte possa ser exibida ou usada em rituais para construir um consenso, ela também pode criar laços sociais ou fortalecer um senso de solidariedade,

pode inovar, narrar ou refazer elementos de uma tradição cultural existente (DeMarrais & Robb, 2013, p. 6).

A abordagem deste trabalho se fará de maneira interdisciplinar, agregando pensamentos trazidos da sociologia, antropologia, história, e filosofia para pensar as obras em análise. Considerando isto, e indicando um exemplo deste tipo de abordagem, a autora Selma Kraft, professora do Departamento de Belas Artes e coordenadora de Estudos Interdisciplinares do Siena College, Loudonville, Nova Iorque, desenvolve no artigo *Interdisciplinarity and the canon of art history* (1989) os métodos com os quais se faz a análise e o estudo da história da arte, e como estes se modificaram com o passar do tempo, chegando na abordagem interdisciplinar:

The use of interdisciplinary approaches in art history culminates a long series of changes both in subjects studied and methodologies applied in the investigation of the history of art. By changed subject matter I mean both the addition of works of art not previously considered art-historically significant and a shift in attention to different aspects of works that are studied. By change in methodology I mean using different means than before to answer new kinds of questions that are raised. Changes in the content and methods of art history are directly influenced by implicit assumptions about which works constitute the art-historical canon, i.e., are considered to be normative for and central to the study of art history, and about the reasons these works are thought to be art-historically significant. Such assumptions grow out of particular circumstances of time, place, class, gender, and experience of those who make them. As these circumstances have changed over the years, the subject matter of art history, the kinds of questions raised, and the methods used for answering them, have also changed. (pp. 57-58)

Ela explica também como os antigos cânones que consideram apenas um tipo de arte elitista dentro de uma perspectiva antiga não servem mais para os novos desenvolvimentos de análise da obra de arte que se devem abranger categorias cada vez mais abrangentes de assuntos, com obras que desafiam estes próprios cânones. A autora demonstra dessa maneira a ideia de que obras de arte podem ser percebidas como um documento social, ao invés de objetos puramente estéticos, explorando questões de raça, gênero e classe (Kraft, 1989, p. 65). Kraft também explica que:

It is what they tell us rather than what they look like that is now deemed to be important. Viewed in the framework of awareness of the particularity and limitations of specific points of view, the meanings of works of art are no longer thought of as self-evident. Instead, they are considered to be texts, structures of signification, whose meanings depend on the kind of interpretation that is brought to bear. What meaning a work of art can be said to represent, how it represents it, why it represents it, and its impact have become the important considerations for those who investigate art. (1989, p. 65)

Isto posto, Kraft deixa claro como em um contexto contemporâneo de estudo de obras de arte se mostra necessário uma pesquisa mais aprofundada das referências trazidas dentro do trabalho, uma vez que os significados não são muitas vezes explícitos, mas sim parte de estruturas de significação criadas a partir de diversas referências.

Desta forma, a abordagem quanto a análise das obras objetos de estudo no presente trabalho terá em consideração as referências visuais encontradas dentro das peças. Também serão utilizadas as considerações de outra autora, Martine Joly (1943), professora honorária da Universidade Michel de Montaigne-Bordeaux III onde foi professora-pesquisadora de 1985 a 2003, em *Introdução à Análise da Imagem*, onde explica algumas reticências que devem ser consideradas ao fazer a análise de uma imagem.

– O que há a dizer de uma mensagem que, precisamente devido à sua semelhança, parece naturalmente legível?

– Uma outra atitude é contestar a riqueza de uma mensagem visual através de um inevitável e repetitivo o autor quis tudo isso?

– Uma terceira reticência diz respeito à imagem considerada como artística – e que a análise deformaria, porque a arte não seria da ordem do intelecto, mas da ordem afetiva ou emotiva. (Joly, 2007, p. 45)

A partir destas questões ela explica, primeiramente, o ato de reconhecer os motivos e mensagens inscritos nas imagens não significa, necessariamente que estas foram interpretadas, e estas são duas “operações mentais” diferentes. Passa então a explorar a interrogação sobre as intenções do autor da imagem, onde explica de forma enfática que:

(...) se persistirmos no impedimento de interpretar uma obra sob o pretexto de não termos a certeza de que o que compreendemos corresponde às intenções do autor, melhor seria deixar imediatamente de ler ou de observar todas e qualquer imagem. Acerca do que o autor quis dizer, ninguém sabe nada; o próprio autor não domina toda a significação da mensagem que produziu; não é também o outro, não viveu na mesma época, nem no mesmo país, não tem as mesmas expectativas... interpretar e analisar uma mensagem, não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significações determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora, sempre tentando destrinçar o que é pessoal do que é coletivo. (Joly, 2007, p. 48)

Continuando com o pensamento que, de qualquer forma, são necessários pontos de referência na análise realizada, procurando situar os pontos comuns entre as análises feitas sobre a imagem em questão, mas não necessariamente buscando o que o autor “quis dizer”. Lembra também que o estudo do contexto histórico da criação desta imagem não

significa, ainda, que se busca saber as intenções do autor, mas sim uma melhor compreensão da própria mensagem.

A partir do terceiro ponto levantado Joly explica como a imagem de arte ainda é tida como preciosa, com a fruição estética e o nome do autor como sendo mais importantes, as vezes do que uma análise racional (2007, p. 51). Este ponto pode ser considerado importante, de outra maneira ao caucionar as análises desta pesquisa, considerando que é necessário manter um ponto de vista racional, sem se deixar levar completamente pelas emoções evocadas pelas obras, por mais viscerais que sejam.

Assim, tendo em mente essas questões, a análise das obras será feita com cuidado afim de responder, ou pelo menos considerar, as questões levantadas por Joly, tendo em vista que são um tipo de advertência ao interpretador, ajudando a não cair em armadilhas de interpretações que se consideram como finais ou únicas. A autora ainda leva em conta a questão da função da análise, seja ela pedagógica, mostrando como a imagem é uma linguagem e que deve ser interpretada, ou de verificação do funcionamento da mensagem visual que se tenta perceber, conforme a autora:

Demonstrar que a imagem é realmente uma linguagem, uma linguagem específica e heterogênea; que a este título se distingue do mundo real e que propõe, por meio de signos particulares, uma representação escolhida e forçosamente orientada; distinguir os principais instrumentos desta linguagem e o que significa a sua presença ou a sua ausência; relativizar a sua própria interpretação, embora sempre compreendendo os seus fundamentos – são algumas das muitas provas de liberdade intelectual que a análise pedagógica pode implicar (Joly, 2007, p. 53)

Assim, é necessário definir os objetivos para a análise a fim de se desenvolver o método, já que “(...) a análise por si própria não só não se justifica como não tem interesse; ela deve servir um projeto e é este que lhe fornecerá a sua orientação, assim como lhe permitirá elaborar a sua metodologia” (Joly, 2007, p. 54). Pois não existe uma maneira absoluta de se analisar uma imagem, mas sim oportunidades de se fazer análises a partir dos objetivos da pesquisa.

À vista disto, dentro deste trabalho, se pensa que as obras em questão carregam, como qualquer outra imagem, símbolos e significados que podem ser interpretados de diversas maneiras e relacionados entre si. Ainda mais, se procura com estes perceber as relações entre as referências trazidas nas obras, como questões políticas e históricas, e

estabelecer um elo entre estas e a teoria pós-colonial e decolonial, que tratam de uma forma ou outra de questões que coincidem em ambos.

Inicialmente o projeto se deu a partir de uma ideia que convocou toda a produção artística lusófona, em uma tentativa ambiciosa de abranger todas as ex-colônias portuguesas, passando por Ásia, África e América Latina. Entretanto esta seleção se mostrou demasiadamente vasta e impossível de abordar de forma mais aprofundada e satisfatória, assim, foi feito um corte na abrangência, considerando a origem brasileira da autora deste trabalho e sua maior afinidade com este contexto de produção artística, deixando apenas os artistas e obras de origem brasileira permanecerem dentro da seleção.

A escolha das obras a serem analisadas e estarem presentes na exposição da plataforma Google Arts and Culture foi realizada com alguns critérios simples. Se considerou de forma operacional a facilidade de acesso a imagens de relativa qualidade das obras, o modo como as obras se relacionam a fim de criar uma carta narrativa compreensível dentro do contexto de organização visual entre elas, assim como as referências visuais, ou não, trazidas nas obras a fim de as, também, relacionar por tema.

Apesar dos critérios de seleção dos artistas conter um limite temporal de ação por estes estarem ativos nos últimos vinte anos, a seleção das obras destes não se limitou da mesma forma. Isto se dá e se justifica ao se considerar as questões abordadas pelas obras, com o exemplo de uma das obras mais antigas, *Zero Cruzeiro*, realizada por Cildo Meireles entre 1974 e 1978, que traz questões relacionadas as populações indígenas e o descaso do governo brasileiro em relação a elas, tema que continua a ser de extrema relevância hoje, pois não só estes problemas não foram resolvidos nos 47 anos entre a primeira produção da obra e o ano atual de 2021, os problemas que as populações nativas brasileiras sofrem diariamente se mostram expostos de forma explícita com o uso de mídias sociais. Além disto a crise da saúde mundial trazida pelo COVID-19 também mostrou de forma nítida o descaso e desamparo destas comunidades em relação ao governo. Assim, os temas relacionados às populações indígenas brasileiras e as questões históricas de abuso concernentes a elas que se repetem nos trabalhos mais recentes como é o caso da obra *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, de Flávio Cerqueira produzida em 2016, mostram que as questões históricas abordadas nas obras não foram resolvidas e devem continuar a serem debatidas de forma a tentar, ao menos, trazer estas

para o pensamento de um público maior com o intuito de se ter uma resolução ou reparação em um futuro próximo. Desta maneira, as obras seguem uma lógica em sua organização, tendo em consideração estas referências que se ligam umas com as outras e criando uma sequência lógica.

Para além do desenvolvimento da própria exposição, da seleção de obras e artistas também foram realizadas tentativas de contato para realização de entrevistas com todos os artistas selecionados. Assim, considerando a geração de uma fonte primária de conhecimento a partir de entrevistas, apenas o artista Flávio Cerqueira respondeu ao e-mail de contato, permitindo a gravação da entrevista realizada, a qual a transcrição pode ser encontrada no fim deste trabalho, ver o Anexo 1 – Conversa com Flávio Cerqueira.

Dada a importância documental do processo de entrevistas, ela foi realizada com o artista no âmbito deste projeto, organizada em formato semiestruturado, a partir de um guia de perguntas básicas. Foi gravada e feita individualmente para que o artista aprofundasse e explorasse suas reflexões sobre os temas abordados. As questões base para direcionamento seguem:

1 - Como ocorreu sua aproximação com as artes visuais? Existe alguma experiência específica que marcou este processo?

2 - Utiliza referências para pensar no seu trabalho? Se sim, quais?

3 - Que assuntos lhe tocam e fazem querer criar uma obra? Qual seu processo criativo?

4 - Você percebe transformações no seu trabalho, sejam elas estéticas ou ideológicas, ao longo de sua trajetória artística?

5 - De que modo os diferentes problemas sociais que marcam a história do Brasil afetam sua forma de pensar e conceber suas obras?

6 - Tendo em vista o avanço da teoria decolonial na academia e na arte, como relaciona este tema com sua obra?

7 - No seu entendimento de que maneira uma obra de arte pode desempenhar um papel político social?

Embora houvesse um controle sobre o tema e direcionamento da conversa para garantir a orientação do material recolhido em relação aos temas abordados na pesquisa, o entrevistado teve autonomia para desenvolver espontaneamente sua própria narrativa sobre eles, tendo a oportunidade de se expressar sem interrupção. Além destas questões foi pedido que o artista comentasse as obras selecionadas a fazer parte do projeto a fim de ter uma melhor compreensão sobre elas a partir da perspectiva dos próprios criadores.

1.4. Estado da arte

As referências de pesquisas mais antigas, como a autora Gerda Lerner, que pensa na resenha histórica e na importância da história das mulheres, em *Why History Matters* (1997), tornaram-se um impulso para apresentar trabalhos pioneiros dos estudos pós-coloniais de autores como Achille Mbembe, autor de *On the Postcolony* (2001), Edward Said, que escreveu em 1978 *Orientalismo*, e Homi K. Bhabha, com a obra *The location of culture* (1994), assim como nos estudos decoloniais da América Latina com um dos principais autores sendo Walter Mignolo, que escreveu em 2005 *The idea of Latin America*. Neste sentido, foi também realizada uma leitura sobre os estudos realizados no âmbito português contemporâneo, com os nomes de Miguel Vale de Almeida, antropólogo autor de vários artigos que tocam em questões sociais pertinentes, Boaventura de Sousa Santos, investigador e professor catedrático da Universidade de Coimbra, e Maria Paula Meneses, pesquisadora de estudos sociais, que organizaram e escreveram para o livro *Epistemologias do Sul* (2014), Manuela Ribeiro Sanches, investigadora da área da literatura, José António Fernandes Dias, antropólogo, professor da Faculdade de Belas Artes de Lisboa e criador do site ArtAfrica, e Isabel Nogueira, historiadora da arte que dedica um capítulo do seu livro *Teorias da Arte: do Modernismo à Actualidade* (2019) para pensar os estudos pós-coloniais em relação às obras de arte politizadas e em crescimento no mundo contemporâneo.

Foram considerados, também, diversos textos produzidos no âmbito do projeto realizado pelo MASP em conjunto com o Afterall, centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres, publicados ao longo de 2019, 2020 e 2021 que procuram investigar práticas artísticas e curatoriais que fazem críticas e questionam o legado colonial. Dentre eles, *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea* (2019) de Brenda Caro Cocotle, *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir* (2019) de Walter Mignolo, *Uma breve história dos estudos decoloniais* (2019) de Pablo Quintero, Patricia Figueira e Paz Concha Alizalde, *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial* (2019) de Ivan Muñiz-Reed, assim como *Três tentativas de descolonizar o sul* (2021) de Victoria Noorthoorn, ajudaram a perceber maneiras de se pensar uma prática

curatorial que busca criar narrativas que envolvem o criticar e questionar das consequências históricas da colonização.

Assim, conforme Muñiz-Reed,

Se a descolonização se refere ao processo sócio-histórico e atualmente concluído de independência dos poderes coloniais, a decolonialidade é um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação. (2019, p. 5)

Desta maneira, para elaboração deste trabalho e exposição foram considerados aspectos da crítica colonial apresentados nos textos, assim como propostas de elaboração de exposições, buscando ir ao encontro de práticas que consideram narrativas artísticas contextualizadas e que trazem reflexões pertinentes à crítica pós-colonial e decolonial. Mais ainda, foi levado em consideração aspectos da produção de conhecimento ligados ao contexto de desenvolvimento deste projeto em meio a uma pandemia, pois, como comenta Noorthoorn, esta “escancarou as diferenças sociais, econômicas e culturais, assim como o fez com as estratégias que determinam a dominação de um grupo sobre outro de acordo com as lógicas coloniais que ainda operam em nossas sociedades” (2021, p. 2).

Continuando nesta linha de pensamento, os museus, como explica Clifford, podem ser “zonas de contato”, tornando-se um lugar relacional político e moral em termos de seu acervo, como quando se trata de suas exposições, trazendo, ou não, certas culturas ou determinados temas dentro da instituição, tendo um jogo de poder (1997, p. 192). Esta “zona de contato” pode ser entendida como um espaço de encontros coloniais entre povos separados geograficamente e historicamente, nos quais se estabelecem relações, geralmente envolvendo condições de coerção, desigualdade radical e conflito (Clifford, 1997, p. 192). Nesse sentido, a escolha de determinados artistas para terem seus trabalhos investigados seja em uma exposição online ou em um trabalho acadêmico demonstra uma oportunidade de inserir essas vozes em uma conversa acadêmica e cultural. Da mesma forma que se pode perceber o museu como uma “zona de contato” se pode entender a Academia, a Universidade, como um local de contato onde se tem um jogo de poder dentro da instituição, lidando com diferentes culturas e se tornando um espaço político e moral que pode abrir ou fechar as portas para o conhecimento e integração de culturas.

Desta maneira, pode se entender que esta pesquisa surgiu a partir de uma necessidade de trazer atenção às questões pertinentes relacionadas a arte produzida que dialoga com os estudos pós-coloniais e decoloniais. O simples estudo e inserção deste tema em meio acadêmico já demonstra um avanço para a área, percebendo, a partir de obras selecionadas como os artistas tratam de temas relacionados ao estado pós-colonial, pensando sempre na narrativa e referências visuais das obras.

Inocência Mata, professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, traz em uma reflexão acerca do ensino de literatura que pode ser tido como uma das ideias que conversam profundamente com os motivos que deram início a esta pesquisa, ao perceber uma necessidade de trazer à tona arte e artistas que fazem parte de identidades “outras” como uma estratégia de se desvincular de uma eurocentrismo interiorizado.

(...) estou convencida de que o ensino de *outras* literaturas e a sua inscrição no mapa das “literaturas consumidas” é uma das estratégias para reverter a dimensão eurocêntrica da instituição canônica, enfim, “pode constituir um antídoto à eurocentricidade e à miopia cultural das Humanidades” (Ahmad, 2002, p. 84), tal como hoje se vive nos estudos literários, quer no Ocidente, quer, mais grave ainda, nos próprios espaços assumidamente periféricos que *naturalizaram* a hegemonia ao considerarem que a autoria estrangeira da palavra concede ao enunciado uma legitimidade crítica e teórica exemplar. Mais grave porque se trata de uma inexorável situação de hierarquização consentida que advém da interiorização da subalternidade. (Mata, 2014, p. 34)

Sobre a relação entre a arte e a decolonialidade, Ana Beatriz Almeida, curadora da bienal de Glasgow de 2020, destaca uma questão extremamente pertinente:

O surgimento da categoria “artista” em 1535, na publicação “Vida de artista”, do pintor e escultor italiano Giorgio Vasari – obra que cita somente homens europeus de Florença –, ocorre apenas 63 anos após a emissão da bula papal *Dum Diversas*, em que a Igreja Católica romana autorizava portugueses a conquistar territórios não cristianizados e a consignar a “escravatura perpétua a sarracenos e pagãos”. Nesse documento, pela primeira vez no Ocidente, o termo negro emerge de modo a designar um grupo de pessoas a ser subjugado. Se incluirmos nessa linha do tempo a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500 como marco zero na história oficial deste que foi o último país a abolir a escravidão, chegamos a uma equação onde a história da arte e a história do colonialismo constituem dois impérios codependentes. (Almeida A. B., 2019)

A partir deste pensamento pode-se perceber como a história da arte, da cultura, mas também da subjugação do outro, do imperialismo e da exploração se influenciam mutuamente, tendo criado, desde o início da colonialidade, situações que permitiram e justificaram os impérios europeus, utilizando a arte como uma das formas de dominação.

Com base neste pensamento é interessante se lembrar de Johann J. Winckelmann (1717 – 1768), que criou, com a publicação de *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (1755), no século XVIII, uma nova abordagem para a escrita da história da arte, a concebendo a partir de etapas, ao invés de uma sequência de relatos sobre artistas (Kraft, 1989, p. 59). Ele dividiu a história da arte em ciclos, cada um dos quais subdividindo em estágios de desenvolvimento, criando, com seu esquema, um tipo de conexão entre as obras de arte, gerando uma hierarquia entre o que ele considerava como a “perfeição” da arte com os cânones da arte grega e romana e o que era considerado arte menor ou “menos elevada” pensado na arte produzida fora do cânone europeu (Kraft, 1989, p. 59). A partir deste exemplo se pode pensar que a arte foi usada como ferramenta de legitimação de um domínio imperial, cultural e histórico, sobre os povos tidos como menos desenvolvidos, ou fora dos padrões eurocêtricos que foram perpetuados nos séculos seguintes e duram, de certa forma, até hoje.

Neste sentido é interessante perceber o breve pensamento trazido por Leonardo Custódio, pesquisador de pós-doutorado no Instituto de Pesquisa Social Avançada (IASR) da Universidade de Tampere na Finlândia, em relação ao pensamento de Fanon e como este é relevante ainda hoje sob uma perspectiva que entende como na sociedade brasileira, hoje, muito do pensamento desenvolvido nos meados do século XX pelo teórico se mantém como verdadeiro e pertinente:

Despite being the largest African diaspora in the world, most things considered ‘normal’ and ‘positive’ in Brazil – including physical appearances, manners, music, religion, language, politics and other arenas of social relation and power – reflect the historical European colonialism and the contemporary hegemony of North American and Western European values attached to neoliberalism. In contexts like Brazil and other postcolonial societies, those who denounce racism tend to be seen as over-sensitive and radical. In many cases, people of colour learn from an early age that racism exists, but hard work, ‘proper’ education and ‘good’ behaviour are key to avoid suffering from it. Most importantly, people of colour also internalise and reproduce racist attitudes. In other words, the problems Fanon originally analysed in 1952 remain today, six decades later. (2017)

Mais ainda, ao pensar na influência colonial que se reflete na sociedade de hoje, a pesquisadora Brenda Cocotle nos permite perceber como o museu ou, considerando o âmbito deste trabalho, o espaço de exposição como um espaço com poder político que deve ser considerado, ao escrever, em seu *texto Nós prometemos descolonizar o museu*:

uma revisão crítica da política museal contemporânea, sobre o museu como instituição moderna que:

(...) tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado-nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória associados, quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade — do exibir e ser exibido. (2019, p. 4)

Com isto em mente, se pode começar a pensar nas maneiras como a cultura e a arte, em particular, podem ajudar a romper com estes processos históricos, como explica Almeida:

Nesse sentido, há na atualidade um movimento global de desvalorização da vida e cultura desses povos, constituindo uma continuidade de ciclos históricos, de maneira a compor uma política global de morte intitulada pelo filósofo Achille Mbembe como Necropolítica. Mediante o reconhecimento da arte enquanto fonte referencial para o projeto ético Moderno, é possível perceber a emergência de artistas descendentes dessas subjetividades historicamente vulnerabilizadas interessados em denunciar, subverter e transcender essas éticas e seu desdobramento em estéticas opressoras. (2019)

Se pode pensar, assim, que artistas desenvolveram táticas para criticar essa subjugação histórica, inserindo em seus trabalhos denúncias destes padrões, subvertendo o imaginário ocidental e relacionando seus locais de origem, estabelecendo críticas às lógicas eurocêntricas. Desta maneira os artistas exploram em suas obras estéticas que se conectam com uma cultura criada dentro do pensamento de crítica colonial, com referências visuais que remetem a escravidão, as lutas, a religiosidade, aos rituais, as cores, entre outros, dentro desta lógica crítica.

(...) a arte decolonial instaura no desejo artístico uma vontade de destruição da política sociocultural do genocídio que afeta mulheres, africanos e afrodescendentes, população LGBTQI+, povos do Leste Europeu, Oriente Médio etc. Não obstante, obras decoloniais têm tido valorização exponencial, movimentando em média 37 bilhões de dólares ao ano – o que revela uma vontade global de mudança. A participação do Brasil nesse mercado ainda é inexpressiva. Considerando o histórico do País que foi o último a abandonar o tráfico de pessoas escravizadas no continente africano, fica a dúvida se repetiremos a história, agora no campo das artes. As coleções de arte são fundamentais na construção nacional do arcabouço ético e estético de cada país. São elas que constituirão nossa história cultural nas próximas décadas, e a definição deste futuro é parte das aquisições e das coleções que formamos no presente. (Almeida A. B., 2019)

Desta forma se pode entender que a seleção de objetos artísticos e a inserção destes dentro de um discurso acadêmico crítico que pensa a maneira em que a cultura é

influenciada por ele gera um discurso que legitima as críticas trazidas nas próprias obras, gerando tensões e conexões entre as imagens, locais, histórias e estéticas trazidas nelas.

Como dito anteriormente na introdução, existe nesta pesquisa uma certa ironia, ao que ela está sendo realizada por uma estudante brasileira, branca, de classe média, fruto do processo colonial português no Brasil, em uma universidade portuguesa. Os privilégios sociais provenientes destes fatores se manifestam, assim, em uma necessidade sentida de os utilizar para estudar e trazer atenção a arte brasileira política que se alinha com os estudos pós-coloniais e decoloniais. Relacionado a isto há uma observação feita por Rosana Paulino, artista brasileira, alvo de análise na presente investigação, que traz em uma entrevista realizada com a SP-Arte, sobre sua condição de ser uma artista negra no Brasil, o pensamento sobre a “falta” ou “atraso” brasileiro no respeitante às curadorias decoloniais, relacionando, assim, o papel desta pesquisa de avançar este campo e promover sua visibilidade e importância dentro do contexto de artes brasileiras.

Já há algum tempo, o Brasil vem sendo criticado, de dentro para fora e de fora para dentro, pelas curadorias que privilegiam somente uma visão de arte. De dentro para fora: com a entrada de novos agentes produtores nos campos das artes. Produtores negras e negros, mulheres, pessoas LGBTQI vem tensionando essa área. E de fora para dentro, a partir das feiras de artes, exposições internacionais, universidades e outros, que vêm questionando a falta de variedade e inclusão da produção brasileira. (2019)

Se mostra necessário entender como as práticas artísticas se posicionam diante de questões políticas, históricas e sociais que se apresentam dentro de seus contextos de produção, mostrando como estas podem problematizar e gerar novos discursos dentro da história da arte, tendo em vista a maneira com a qual a história da arte tem sido construída.

Desta maneira, este trabalho procura gerar conhecimento que se relaciona com as pesquisas mencionadas, dentro de um contexto único que considera obras selecionadas de quatro artistas brasileiros, sendo estes Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino. Produzindo uma perspectiva nova e indo ao encontro dos estudos pós-coloniais e decoloniais, ao criar uma narrativa crítica com as obras, evidenciando as problemáticas levantadas nelas. Assim, a exposição criada em meio a um momento de crise global, como evidenciado anteriormente, procura criar ligações com os aspectos curatoriais que colocam em evidência aspectos da crítica histórica e social, relacionada à problematização do período colonial.

2. Contextualização teórica: os estudos pós-coloniais e decoloniais

Os estudos pós-coloniais estão relacionados e se cruzam com diversas áreas do conhecimento, como sociologia, história da arte, estudos de gênero e psicologia, entre outras. Embora muitas obras inovadoras de teoria e crítica pós-colonial datem das décadas de 70, 80 e 90 do século XX², ainda hoje a crítica e a reflexão que foram feitas são importantes para compreender os processos culturais contemporâneos, como a criação de obras de arte que lidam com questões raciais e de identidade.

O pós-colonialismo é uma área de pesquisa que trata dos efeitos da colonização na cultura e na sociedade. Esse termo passou a ser usado por historiadores após a Segunda Guerra Mundial para descrever uma cronologia pertencente ao período pós-independência de vários países (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2007, p. 168) Apesar dessa origem, o termo foi adaptado e é mais frequentemente usado por críticos literários, historiadores e sociólogos, por exemplo, para discutir os diversos efeitos culturais da colonização em diferentes áreas. Neste sentido, atualmente, o discurso teórico pós-colonial pode ser definido como uma área de pesquisa transdisciplinar (Ferreira Â. M., 2016, p. 51).

Se pode pensar, desta forma, que existem obras de arte contemporâneas que trazem em si questionamentos históricos e culturais, se relacionando às questões abordadas pelos estudos pós-coloniais. Trazendo o exemplo da obra que será mais profundamente analisada posteriormente no trabalho, *Terra Incógnita – Mapa de Lopo Homem* (1992 – 2002) de Adriana Varejão, que evoca questões relacionadas à exploração e expansão marítima portuguesa, as feridas deixadas por esta que se mostram ainda abertas e a ideia da memória que se mostra presente no corpo. Todas estas questões fazem parte do pensamento pós-colonial, ao que são formas de questionar uma história hegemônica, eurocêntrica, na tentativa de gerar um novo pensamento sobre estas questões.

² Obras como *Orientalismo* (1978) de Edward Said, *Black Skin, White Masks* (1952), *The Wretched of the Earth* (1961) de Frantz Fanon, que serão explicadas mais profundamente ao longo deste capítulo.

Se mostra necessário fazer entender que o termo pós-colonial tem dois significados distintos, apesar de relacionados. O termo pode ser pensado, primeiramente, relacionado ao processo de descolonização dos países do “terceiro mundo” na segunda metade do século XX, referindo ao processo histórico de libertação, emancipação e independência do colonialismo tardio (Bonnici, 2005, p. 186). Em relação às colônias portuguesas em África, este processo durou até 1975, quando estas se tornaram livres a partir das negociações que começaram com a Revolução dos Cravos em Portugal, com o 25 de Abril de 1974, a qual foi responsável por encerrar, finalmente, a Guerra Colonial Portuguesa (Ferreira Â. M., 2016, p. 54). Conforme Cabrera e Sales “As lutas pela independência em África na segunda metade do século XX atribuíram à cultura um forte teor anticolonial, tendo em conta que o processo de descolonização política e econômica não poderia completar-se sem uma descolonização profunda de corpos e mentes” (2020, p. 5).

Em um segundo momento o termo pós-colonial pode ser pensado como uma corrente de estudos interdisciplinares que agregam diversas áreas das humanidades, pode ter o sentido de oposição ou resistência ao imperialismo ou eurocentrismo (Alves & Costa, 2017, p. 210), sendo um termo muito abrangente. Esta abrangência dá origem a inúmeros debates quanto a influência ainda presente, ou não, dos colonizadores nos países agora ex-colônias. Questões de representação referentes à raça, a etnia e ao gênero também fazem parte dos estudos pós-coloniais, desde a literatura até os estudos artísticos.

Desta maneira se passa a apresentar alguns autores e seus textos que podem ser considerados como produções essenciais dentro do pensamento pós-colonial. Começando por Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra e filósofo político, nascido em Martinique, foi um dos principais autores e pensadores, tendo contribuído fortemente para o avanço do campo de estudos pós-coloniais (Peterson, 2021). Seus trabalhos, apesar de relativamente datados, tem ainda hoje grande importância ao passo que influenciam e explicam questões e problemas raciais ainda não resolvidos na contemporaneidade, precisando ainda serem explorados por autores hoje. Uma de suas obras mais conhecida é *Black Skin, White Masks*, publicada originalmente em 1952, onde o autor analisa o colonialismo de maneira a considerar os efeitos psicológicos e sociais, ele examina como este afeta a pessoa negra, exercendo um poder de cunho colonial sobre ela e a percebendo como inferior em um

mundo que tem a branquitude como um padrão a ser seguido (Fanon F. , 2008, p. 115). Além disso, teoriza sobre como a pessoa negra se percebe como negra quando se relaciona com o homem branco (Fanon F. , 2008, p. 82). Ele discute também como o uso da língua do colonizador pela pessoa negra não é visto como um processo de apropriação, mas sim de controle por parte do colonizador, já que o colonizado precisa de aceitar um idioma e uma cultura, que lhe são impostas (Fanon F. , 2008, p. 9).

The Wretched of the Earth (1961), a segunda obra do autor, é mais inflamatória do que a primeira, tendo sido escrita quando o Fanon já estava envolvido com a Frente de Liberação Nacional da Argélia, e foi banida na França pois incitava o uso de violência por parte dos povos colonizados que lutavam por independência (Ferreira Â. M., 2016, p. 8). Fanon apresenta o mundo colonial como aquele que está dividido entre colonizadores e colonizados, entendendo que estas identidades são criadas pelo colonizador a fim de afirmar sua própria superioridade sobre o que hoje entendemos como o “outro” (Fanon F. , 2004, p. 5). Desta maneira ele explora a descolonização como um processo violento não apenas para que se possa derrubar um governo colonial, mas para que se consiga libertar os colonizados da mentalidade que lhes é imposta dentro dessa perspectiva. Ele explica a devastação cultural que ocorre com a dominação colonial:

The sweeping, leveling nature of colonial domination was quick to dislocate in spectacular fashion the cultural life of a conquered people. The denial of a national reality, the new legal system imposed by the occupying power, the marginalization of the indigenous population and their customs by colonial society, expropriation, and the systematic enslavement of men and women, all contributed to this cultural obliteration. (Fanon F. , 2004, p. 170)

Após estabelecer esta base de pensamento Fanon passa a explorar maneira de lutar contra a colonização pensando também em formas de estabelecer uma cultura como forma de luta de libertação tendo a nação como base desta cultura (Fanon F. , 2004, p. 177).

Apesar de Fanon ter contribuído imensamente para a crítica colonial e luta anticolonial seus textos se demonstram produtos de seu tempo e é possível perceber diversas instâncias em que se mostra claro suas perspectivas sexistas e homofóbicas. Há crítica sobre este aspecto de seu trabalho, trazendo o exemplo da autora e ativista bell hooks (1952) que explica bem em *Feminist Theory; From Margin to Center* (1984) como Fanon e outros autores se mostram brilhantes em alguns aspectos do pensamento, mas se

revelam, talvez, produtos de seu tempo ao ignorar outros problemas, mostrando a falta de interseccionalidade em alguns aspectos de seus pensamentos:

Unfortunately, it is not merely the politically naive who demonstrate a lack of awareness that forms of oppression are interrelated. Often brilliant political thinkers have had such blind spots. Men like Frantz Fanon, Albert Memmi, Paulo Freire, and Aime Césaire, whose works teach us much about the nature of colonization, racism, classism, and revolutionary struggle, often ignore issues of sexist oppression in their own writing. They speak against oppression but then define liberation in terms that suggest it is only oppressed "men" who need freedom. (hooks, 2015, p. 41)

Similarmente à Fanon, Edward Said (1935-2003), pesquisador, escritor e teórico, nascido em Jerusalém, professor de Literatura Comparativa nas universidades de Harvard e Columbia, é tido como um dos fundadores do campo de estudos pós-coloniais (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020). É autor do livro *Orientalismo* (1978) que discute o termo como uma maneira de descrever a representação do Oriente a partir de uma perspectiva ocidental. Ele argumenta, no livro, que as visões ocidentais sobre o mundo oriental incluindo as sociedades e povos que o habitam, Ásia, África e Oriente médio, estão ligadas às sociedades imperialistas que criaram estas visões (Said, 1978, p. 12). O autor define o conceito do Outro a partir de uma perspectiva ocidental, isto é, o Ocidente construiu uma percepção do Oriente como Outro dentro de uma perspectiva colonialista em que o colonizador é tido como norma, em suas palavras o orientalismo é uma “systematic discipline by which European culture was able to manage-and even produce-the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post Enlightenment period” (Said, 1978, p. 3). Com base nestes pensamentos o autor explora no livro uma série de textos diversos que demonstram a representação do Oriente pelo Ocidente como uma população de cultura inferior (Said, 1978, p. 42).

Culture and Imperialism, escrito por Said em 1993, é uma coleção de textos que examinam a conexão entre imperialismo e cultura, explorando as maneiras como se relacionam as metrópoles Ocidentais com seus territórios ultramarinos. O autor define imperialismo como “the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory” (Said, 1993, p. 9) e colonialismo como “the implanting of settlements on distant territory” (Said, 1993, p. 9) assim como quase sempre uma consequência direta do imperialismo. O autor discute obras clássicas de ficção para

considerar o impacto cultural do imperialismo e colonialismo. Ele não faz necessariamente uma crítica dos autores e trabalhos explorados, mas sim demonstra como reconhecer estas ideias que estão inseridas nos textos que revelam como a cultura se formou e evoluiu dentro de uma perspectiva histórica (Said, 1993, p. xiv). Entende o controle cultural como um sistema de dominação que funciona tanto de forma consciente quanto inconsciente e entende as narrativas, imagens, linguagem e símbolos feitas pelo ocidente sobre o oriente como tendo uma natureza formativa de identidades, imaginação, percepção, história e cultura (Said, 1993, pp. xii - xiii).

Enquanto Said foca no domínio do Oriente pelo Ocidente a partir do discurso literário, pensando no *Orientalismo* como uma espécie de resistência a hegemonia do Ocidente, o próximo autor dos estudos pós-coloniais cria uma abordagem de interpretação cultural de identidades híbridas. Homi K. Bhabha (1943), nascido em Mumbai na Índia é considerado um dos mais importantes teóricos do discurso pós-colonial, professor de Humanidades na Universidade de Harvard nos Estados Unidos (Huddart, 2018). Desenvolveu muitos termos e conceitos utilizados no campo de estudos pós-coloniais para articulação de ideias, tais como a hibridez, o mimetismo, a diferença e a ambivalência (Huddart, 2018).

The Location of Culture (1994) pode ser considerado o trabalho mais conhecido de Bhabha no qual o autor investiga, como sugere o título, o local ou lugar da cultura, tanto no sentido literal, ao que se pensa na produção cultural das Metrópoles, assim como em relação aos finais do século XX. Ele descreve a maneira como as diferenças culturais se articulam para elaborar novas identidades, os espaços “in-between” se formam como terreno de colaboração entre culturas (Bhabha, 1994, p. 2). Para esta discussão Bhabha utiliza a obra *Sites of Genealogy* da artista Renée Green para explorar estes espaços intersticiais, onde a artista usa o prédio do museu como metáfora, sendo a escada o espaço “in-between” que conecta os níveis superior e inferior, uma passagem que evita que as extremidades se fixem em polos opostos (Bhabha, 1994, p. 3). Representa, desta forma, o fluxo livre de diferenças culturais da sociedade onde os grupos étnicos não estão isolados de outros grupos e, portanto, não podem ser classificados de forma estática, permitindo uma negociação das identidades de gênero e racial, por exemplo, que surgem (Bhabha, 1994, p. 4).

Outro estudioso que contribuiu para os estudos pós-coloniais é Paul Gilroy (1956), nascido em Londres na Inglaterra, historiador e acadêmico, fundador e diretor do Centro de estudos de Raça e Racismo da University College London, foi o ganhador, em 2019, do prêmio Holberg na Noruega por sua pesquisa nos estudos culturais e antropológicos (University College London, 2021). É autor de *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), livro no qual Gilroy procura entender as culturas Negras que se formaram ao redor do Oceano Atlântico como sendo parte de uma antiga e complexa história da diáspora africana que formou intelectuais negros que pensam a partir de uma estrutura de conhecimento que transcende, de certa forma, o nacional.

The specificity of the modern political and cultural foundation I want to call the Black Atlantic can be defined, on one level, through this desire to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity. These desires are relevant to understanding political organizing and cultural criticism. They have always sat uneasily alongside the strategic choices forced on black movements and individuals embedded in national political cultures and nation states in America, the Caribbean, and Europe (Gilroy, 1995, p. 19).

Ele argumenta ainda que a modernidade tem como um aspecto crucial a escravidão e o racismo, pois estes se mostram sistemáticos em sua abordagem tendo permitido surgir os métodos industriais e o tráfico de escravos, sendo necessário superar as formas de “terror” associadas à história e as práticas artísticas, passando a ver estas por uma perspectiva diferente (Gilroy, 1995, p. 57). Gilroy invoca também a imagem do navio velejando, tendo o barco como um símbolo de intermédios culturais e participação ativa tanto no tráfico de escravos quanto na transmissão destas culturas que estão em movimento ao redor do oceano (Gilroy, 1995, p. 17). Ele explica também a formação cultural que ele define como “Black Atlantic” como um espaço onde se procura transcender as estruturas do estado-nação, as constrições da etnia e nacionalidade, a fim de entender as críticas políticas e culturais do triângulo atlântico entre Europa, África e América (Gilroy, 1995, p. 19).

Mais um importante pesquisador é Achille Mbembe (1957) nascido em Otélé, Camarões, um filósofo e teórico político que pesquisa sobretudo história africana e estudos pós-coloniais, assim como política e ciência social, é Professor Associado de História na Universidade da Pensilvânia de 1992 a 1996, e Diretor Executivo do Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa em Ciências Sociais na África (Codesria) em Dakar,

Senegal, de 1996 a 2000, também foi professor visitante na Universidade da Califórnia, Berkeley, em 2001, e professor visitante em Yale University em 2003 (University of the Witwatersrand, 2020). Entre suas publicações a pela qual ficou mais conhecido *On the Postcolony* (2001), originalmente publicado em francês sob o título: *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* (2000).

On the Postcolony é um livro que contém seis artigos independentes organizados em capítulos, explorando questões de poder e de subjetividade em uma África pós-colonial, explorando aspectos econômicos, políticos e filosóficos. O autor situa a escrita na modernidade, argumentando que o discurso que está sendo produzido sobre a África tem uma conotação negativa “Africa is never seen as possessing things and attributes properly part of “human nature” Or, when it is, its things and attributes are generally of lesser value, little importance, and poor quality” (Mbembe, 2001, p. 1). Após, ele explora a maneira como a foi justificada a colonização “Such unconditionality and impunity can be explained by what long constituted the *credo* of power in the colony” (Mbembe, 2001, p. 26) e os dois modos de se perceber os povos colonizados para isso. O primeiro, que chama de “Hegelian” percebe os povos nativos como meros animais, objetos a serem usados e tidos como propriedade, ferramentas que serviriam a um propósito, a segunda maneira de se pensar chamada por Mbembe de “Bergsoniana” se baseia no fato de além de considerar os povos colonizados como animais se pensa que é possível os domesticar, criando uma relação de “afetividade” entre eles, ele explica, entretanto, que esta afetividade não permitiria, de qualquer maneira, que o colonizado entrasse o mundo do “mestre” (Mbembe, 2001, pp. 26 - 27).

Mbembe explora, também, a relação entre a colonização e o sistema capitalista de exploração que se estabeleceu com a modernidade, da história colonial e pós-colonial, examinando como o governo se tornou um instrumento para transformar o bem público em ganho privado, ele explica isto com o conceito de “*entanglement*” que lida não só com a coerção sob a qual as pessoas são submetidas e o sofrimento infligido no corpo humano pela guerra e escassez mas também com “(...) a whole cluster of re-orderings of society, culture, and identity, and a series of recent changes in the way power is exercised and rationalized” (Mbembe, 2001, p. 66). Explorando também a permanência de sistemas de dominação que fizeram com que fosse mantida uma relação hegemônica de poder.

Assim, pode-se trazer a contribuição da artista e pesquisadora moçambicana de origens portuguesas Ângela Ferreira (1958) sobre o discurso pós-colonial e seus objetivos de trazer igualdade que parecem não ter sido ainda atingidos:

O aparecimento e desenvolvimento do discurso pós-colonial no final do século XX foi um momento de definição e afirmação da crença na possibilidade de reivindicar um mundo melhor, livre dessas desigualdades. E lembrar aqui a importância da componente reivindicativa seminal do discurso pós-colonial só decorre da constatação de que, apesar de parecerem suficientemente lógicos expostos desta forma, estes argumentos ainda não foram totalmente assimilados nos temas da atualidade do mundo Ocidental. Com a devida parcimónia, talvez se possa afirmar que o holocausto permitiu, ignóbil como foi, que o poder ocidental finalmente percebesse os perigos do discurso faccioso, mas a verdade é que ainda hoje não existe paridade racial. A ideia, filiada nas lutas do tempo da escravidão, de que a procura de liberdade e os direitos humanos poderiam conter importância filosófica, política e económica relevante raramente foi contemplada com seriedade. (Ferreira Â. M., 2016, pp. 26-27)

Continuando esta linha de pensamento e considerando que o pós-colonialismo pode ser visto como uma espécie de luta ou filosofia, Robert Young traz uma interpretação interessante deste, considerando que ele “involves first of all the argument that the nations of the three non-western continents (Africa, Asia, Latin America) are largely in a situation of subordination to Europe and North America, and in a position of economic inequality” (2003, p. 4). Pensando nos possíveis objetivos dos estudos pós-coloniais, para Young a agenda radical do pós-colonialismo é “to demand equality and well-being for all human beings on this earth” (2003, p. 7). Nesta via, o pós-colonialismo também pode ser pensado como um tipo de política, filosofia ou ativismo que protesta ou se posiciona contra estas disparidades, constituindo uma nova luta anticolonial. Mesmo assim, e considerando os fatos e questões apresentados até agora, pode-se pensar que não houve uma mudança total de paradigma e que estes objetivos dos estudos pós-coloniais não foram alcançados desde sua formulação no século XX, criando uma forte crítica em resposta.

No início dos anos 80 os *Subaltern Studies*, ou Estudos Subalternos se desenvolveram na Índia com vários pensadores expoentes como Ranajit Guha (1923), Gayatri Spivak (1942) e Dipesh Chakrabarty (1948), como uma forma de pensar de maneira diferente do pós-colonial europeu.

O termo “subalterno”, do latim *subalternus*, significa ‘aquele que depende de outrem: pessoa subordinada a outra’. Neste estudo, tomamos “subalterno” como expressão que se refere à perspectiva de pessoas de regiões e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica; daí o conceito de subalternidade exigir um espaço territorial definido e

demarcado, bem como àqueles que se encontram fora do pensamento hegemônico. (Figueiredo, 2010, p. 84)

Este termo começou a ser utilizado na Índia nos anos 70 para se referir a população colonizada do sul asiático, permitindo de certa forma que houvesse um foco na história das populações locais que até então só teriam sido vistas sob um olhar colonizador (Figueiredo, 2010, p. 84). Os estudos subalternos na Índia, então, surgiram a partir de intervenção historiográfica e forte crítica ao pós-colonialismo e o desenvolvimento dos estudos se deu a partir da necessidade de revisar e reescrever uma história da Índia separada da história oficial que se alinhava claramente com ideologias colonizadoras (Figueiredo, 2010, pp. 84 - 85).

Em seu texto *Can the subaltern speak?* (1988), considerado também um dos textos fundamentais dos estudos e crítica pós-coloniais, a autora, Spivak, propõe uma revisão da historiografia da Índia colonial a partir de uma perspectiva de insurreições camponesas que se passaram durante a ocupação colonial. Ela também analisa a forma como é representado o “terceiro mundo” no discurso ocidentalizado do primeiro mundo e como essa produção intelectual está sob o controle do projeto imperialista de uma lente colonial que não permite que estes “subalternos” narrem suas próprias histórias.

(...) a autora apresenta uma discussão que tem, como pano de fundo, seu país, a Índia, e, por extensão, a ideologia do Grupo de Estudos Subalternos Indianos, que procura ouvir aqueles que estão à margem e posicionar-se em relação a eles, questionando o modo como o pensamento europeu excluiu, também, numa relação de subalternidade, as demais regiões do mundo, inclusive a América Latina. (Figueiredo, 2010, p. 88)

Este pensamento pode ser relacionado com os estudos realizados por Edward Said, mencionado anteriormente, com o seu livro *Orientalismo*, no sentido em que questiona a visão histórica do Ocidente sobre o Oriente tentando criar uma narrativa histórica nova com uma visão diferente da criada dentro de um contexto colonial. Se acredita ser pertinente, então, definir os conceitos de “colonialismo” e “colonialidade” com a ajuda do autor argentino Walter Mignolo:

While “colonialism” refers to specific historical periods and places of imperial domination (e.g., Spanish, Dutch, British, the US since the beginning of the twentieth century), “coloniality” refers to the logical structure of colonial domination underlying the Spanish, Dutch, British, and US control of the Atlantic economy and politics, and from there the control and management of almost the entire planet. (2005, p. 7)

Visto isto, fica mais claro perceber como a lógica de dominação que a colonialidade traz, ao relacioná-la com o processo de escrita histórica, ao mesmo tempo que a colonização criou a ideia de que algumas pessoas não seriam consideradas como humanas, permitindo as excluir deste processo de historiografia, escondendo histórias e narrativas que foram silenciadas pois pertenciam a atores humanos que não eram mais classificados com tais, nem como capazes de pensar e gerar conhecimentos por si, sendo dependentes do “homem europeu” para tal (Mignolo, 2005, p. 4).

No mundo inteiro a arte política, a arte que questiona o status quo, tem sido usada para provocar o pensamento acerca destas diversas questões que surgem dentro de diferentes comunidades e partes do planeta. Nos últimos dez anos há um interesse crescente de instituições como museus e universidades que se voltam para o estudo deste tema, fomentando exposições, simpósios, cursos, pesquisadores e artistas que fazem o estudo e crítica pós-colonial, assim como exploram assuntos agregados como questões de gênero, exclusão social, impactos econômicos, entre outros.

Dentro da crítica, que tem os estudos pós-coloniais como sendo demasiadamente eurocêntricos, em sua produção de conhecimento, tendo o inglês e o francês como idiomas de destaque, como se pode verificar pelos textos citados acima que são quase todos produzidos em um contexto anglófono ou europeu, surge um novo campo de estudos, onde se passa a observar uma produção científica removida, de certa forma da academia europeia/anglófona. Como traz Alex Schlenker em uma entrevista denominada *Descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida*:

A língua na qual se escreve e se publica é sem dúvida algo central para a geopolítica do conhecimento. (...) Quem publica em inglês está acima na escala; quem publica em línguas “menos civilizadas”, abaixo. Inclusive academias europeias importantes como a alemã, a francesa e a holandesa, começaram a exigir dos pesquisadores que publiquem em inglês. Publicar em espanhol ou em português equivale então, de acordo com essa lógica, a escrever em uma língua menor. (Schlenker, 2019, p. 28)

Assim, visto o funcionamento da produção de conhecimento acadêmico hoje pode-se pensar em como são organizadas as publicações em hierarquias de idiomas “melhores” ou “menos desejáveis”, como o inglês e o português, respectivamente. Como explicam Jorge Cabrera e Michelle Sales em seu artigo *As práticas artísticas contemporâneas no contexto ibero-americano e o pensamento pós-colonial e decolonial*:

Walter Mignolo e Aníbal Quijano são vozes contundentes em relação a necessidade de revisão epistemológica dos estudos Pós-coloniais e o consequente descolamento dos autores europeus ou anglo-saxões. Além disso, os latinos impõem um “giro decolonial”, ou seja, uma revisão epistemológica profunda capaz de romper com as matrizes eurocêntricas e criar novas bases de conhecimento latinoamericano, preparadas para, por exemplo, integrar os saberes marginalizados pelo conhecimento científico tradicional. Enquanto a trajetória do pensamento pós-colonial na Europa impõe uma agenda que refere a uma certa historicidade do colonialismo (antes e depois), o Decolonial busca romper de forma mais sistemática com o eurocentrismo. (2020, p. 7)

Como traz Mata “(...) hoje a questão do eurocentrismo põe-se nos estudos pós-coloniais porque ela pressupõe a necessidade de descolonização teórica; põe-se também quando se estudam objetos estéticos de espaços periferizados –as literaturas ou as artes plásticas, por exemplo (...)” (2014, p. 34). Desta maneira pode-se pensar que:

O fim do colonialismo como estrutura de poder económico, político e cultural não impediu, entretanto, que formas orgânicas ao modo de pensar e sentir europeus permanecessem ativos e extremamente vivos nas antigas colônias mundo afora. Esse entendimento, a visão de que é questão do século XXI romper com o projeto ocidental de globalização cujo lastro é o percurso da Modernidade/Colonialidade tem ativado, em diferentes níveis, reações contrárias ao imperialismo ocidental, movimentando desde organizações civis, movimentos sociais e coletivos artísticos na América Latina a partir dos anos 2000, mas não só. (Cabrera & Sales, 2020, p. 3)

A teoria decolonial surge a partir dos anos 90 nos Estados Unidos, estabelecida por intelectuais latino-americanos. Se forma nesta mesma época o coletivo Modernidade/Colonialidade (M/C), que radicalizou a crítica em relação aos estudos pós-coloniais, tendo o seu principal argumento fundamentado no eurocentrismo desse pensamento (Cabrera & Sales, 2020, p. 3). A partir deste pensamento dos autores Aníbal Quijano, peruano, e Walter Mignolo, argentino, propuseram o termo Matriz Colonial de Poder (MCP):

Entendo a MCP como uma estrutura de gerenciamento (composta de domínios, níveis e fluxos) que controlam e afetam todos os aspectos e trajetórias das nossas vidas. Se observarmos as transformações da MCP desde sua formação no século 16, veremos mutações (em vez de mudanças) na continuidade da orientação discursiva ou narrativa da modernidade e da civilização ocidentais: nos séculos 19 e 20, do cristianismo (católico ou protestante) ao secularismo, liberalismo e marxismo (em outras palavras, da missão cristã à missão civilizatória); e do “progresso” no século 19 ao “desenvolvimento” na segunda metade do século 20. (Mignolo, 2019, p. 5)

Desta maneira, indo ao encontro dos textos de Mignolo, como o já citado *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir* (2019), assim como em *The Idea of Latin America* (2005), pode-se perceber o pensamento decolonial como uma crítica direta da teoria pós-colonial, ao que entende que a

modernidade está em crise, e o projeto de civilização global entrou em colapso a partir da reação de vários agentes contra os poderes hegemônicos culturais. Neste mesmo pensamento é possível encontrar o trabalho de vários artistas ao redor do mundo que utilizam o poder de construção e desconstrução de pensamentos da imagem para lutar ativamente contra um status quo e fazer uma reflexão e crítica sobre um colonialismo que se alastrou por muito tempo e não foi totalmente apagado em um momento pós-colonial. Mignolo traz:

O projeto global ocidentalizador entrou em colapso no início do século 21. Isso não significou o fim do Ocidente. Significou apenas o fim da ocidentalização em seu último intento: a globalização neoliberal. A ocidentalização do mundo não é mais possível, porque um número cada vez maior de pessoas está resistindo a ser integrada nela. Ao contrário, as pessoas começam a reexistir. Isso significa imaginar um modo de viver suas/nossas vidas em vez de dar nossos corpos e nosso tempo a corporações, nossa atenção e nossa inteligência à insuportável mídia dominante, e nossa energia aos bancos (...) Respostas de diferentes tipos e níveis têm se tornado visíveis, incluindo o aparecimento de projetos de des-ocidentalização (...). (2019, p. 5)

E ainda adiciona:

A história global deixou de ser conduzida por atores e instituições ocidentais, e isso se manifestou em conflitos gerais entre a des-ocidentalização e a re-ocidentalização. Pudemos ver crescentes forças decoloniais desvinculando-se do Estado, das corporações, dos bancos e das instituições inter-estatais. Desvincular-se, desse modo, significa desconectar-se dos domínios da MCP. Isso não pôde — ou não deveria poder — ser feito de uma só vez, em uma semana, dados os complexos tentáculos da MCP. É um longo processo, em diferentes níveis e com diferentes necessidades e preferências. Levou mais de 500 anos para a burguesia global vigente controlar a organização do planeta. Isso gerou todos os tipos de conflito, descontentamento, humilhação, ódio e desumanização. Acima de tudo, reabriu feridas coloniais. (Mignolo, 2019, pp. 5-6)

Sendo assim, o processo de des-ocidentalização, gerou novas conexões locais entre grupos e movimentos civis de forma a criar comunidades locais que se comunicam com objetivos afins, gerando um movimento cultural sobre os territórios e populações afetadas:

De volta à crítica ao projeto da modernidade, como forma de poder inerente a este, o colonialismo constituiu no plano da ficção, da imagem e da cultura delírios de superioridade e supremacia europeia, legitimados pela visão eurocêntrica que se afirma como pensamento universal. A vasta produção imagética que sustenta e cria o imaginário do colonialismo reforça ao longo dos séculos valores que subalternizaram, racializaram e tornaram periféricos povos nativos, originários da América Latina, bem como negros escravizados e afrodescendentes. São essas as vozes ocultas pelo projeto da modernidade que ora no século XXI “retornam”, surgindo como “novos atores sociais” a partir das lutas de libertação nacional, das lutas anti-racistas e também das disputas pelo território, lugar constituidor da cultura nativa afro-ameríndia. Dessas lutas, retomam o posto

narrativo e a produção simbólica de suas culturas e invadem o campo das artes. (Cabrera & Sales, 2020, p. 4)

Na decolonialidade se pode identificar e diagnosticar e propor alternativas para situações que historicamente colocam latino-americanos, entre outros, numa situação de subalternidade em relação a outros povos (Europa), mas não apenas, se pode ainda desvelar os mecanismos pelos quais são produzidos os discursos racistas, sexistas, misóginos, heteronormativos entre tantos outros processos que não cessam de comparar com o outro (Cabrera & Sales, 2020, p. 7). Gurminder K. Bhambra, professora de estudos pós-coloniais e decoloniais na Universidade de Sussex, explica em seu texto *Postcolonial and decolonial dialogues* a perspectiva de Quijano que argumenta: “(...) that the modernity that Europe takes as the context for its own being is, in fact, so deeply imbricated in the structures of European colonial domination over the rest of the world that it is impossible to separate the two: hence, modernity/coloniality” (Bhambra, 2014, p. 118). A autora expande esse entendimento a partir do pensamento de María Lugones, outra autora que contribuiu para o desenvolvimento do pensamento decolonial, que entende que a Modernidade/Colonialidade devem ser percebidos a partir de articulações de raça, gênero e sexualidade: “(...) not to provide a raced or gendered (alternative) reading of the paradigm of modernity/coloniality, but rather to re-read modernity/coloniality from a consciousness of race, gender, and sexuality and to examine the emergence and development of those categories within this context” (Bhambra, 2014, p. 118), colocando em evidência a importância de se perceber os contextos de criação de conhecimento e, no caso deste trabalho, da criação das obras de arte.

Gómez e Mignolo trazem em seu texto *Estéticas Decoloniales* a ideia de que as culturas artísticas formam parte da matriz colonial de poder, ajudando a manter, manejar e manipular as subjetividades culturais, podendo também promover as subversões de valores dentro da lógica colonial europeia da arte e história da arte (2012, p. 8). Eles citam a Wikipedia para definir da forma mais simples e vastamente aceita as ideias de “arte e estética” como um sentido comum:

Art is the product or process of deliberately arranging items (often with symbolic significance) in a way that influences and affects one or more of the senses, emotions, and intellect. It encompasses a diverse range of human activities, creations, and modes of expression, including music, literature, film, photography, sculpture, and paintings. The meaning of art is explored in a branch of philosophy known as aesthetics, and even

disciplines such as history and psychology analyze its relationship with humans and generations, (Wikipedia, 2010, citada por Gómez & Mignolo, 2012, pp. 8 - 9)

E entendem esta definição como parte integrante da colonialidade, ao que não reconhece e não legitima como arte aquilo que não se encaixa dentro da definição, assumindo esta como universal e estabelecendo-a como referência para classificar ou desclassificar o que não atende universalmente a ela. Perante isto as estéticas e a arte decolonial se dariam ao desobedecer, estética e epistemologicamente, às regras estabelecidas, visando descolonizar estes conceitos. Visto isso eles afirmam que a arte decolonial começa ao expor o que a arte e estéticas ocidentais ocultam, a ferida colonial (Gómez & Mignolo, 2012, p. 9). Ferida esta que ao lidar com a arte e a estética pode ser sentida e sofrida nos elementos simbólicos que afetam o intelecto e as emoções. Os autores definem a estética como “la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte” (Gómez & Mignolo, 2012, p. 9) e, portanto, a estética decolonial pode ser definida como:

(...) una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. (Gómez & Mignolo, 2012, p. 9)

Se procura, desta forma, utilizar os elementos simbólicos para descolonizar o saber, o sentir o pensar e o ser (Gómez & Mignolo, 2012, p. 9).

Ao passar por estas contextualizações entre o giro decolonial e a teoria pós-colonial podem ser indicados três pontos que diferenciam estes dois estudos:

Primeiro, a distinção entre colonialidade e colonialismo: enquanto a perspectiva decolonial opera a partir da problematização aberta pela colonialidade do poder, os estudos pós-coloniais operam no que é constituído pelo colonialismo em si. (...) O segundo aspecto diz respeito ao locus de enunciação e as experiências históricas: a perspectiva decolonial trabalha a partir da América Latina enquanto o pós-colonialismo aborda outros localismos geopolíticos, como a Ásia e a África. O terceiro e último aspecto se destaca pelas bases epistemológicas utilizadas já que a perspectiva decolonial busca essencialmente uma base epistêmica latino-americana, localizando a produção de saber. (Alves & Costa, 2017, p. 211)

Entretanto, estas diferenças não significam que, ao se pensar no objeto de pesquisa, não haja uma convergência entre as teorias, ao que ambas as perspectivas se mostram interessadas em alcançar uma narrativa que não seja hegemônica. Conforme Bhabra, autora mencionada anteriormente, “(...) both postcolonialism and decoloniality

are developments within the broader politics of knowledge production and both emerge out of political developments contesting the colonial world order established by European empires, albeit in relation to different time periods and different geographical orientations” (2014, p. 119). Ela continua, mais tarde “Postcolonialism and decoloniality are only made necessary as a consequence of the depredations of colonialism, but in their intellectual resistance to associated forms of epistemological dominance they offer more than simple opposition” (Bhambra, 2014, p. 120). É possível entender, desta maneira, que embora as teorias sejam diferentes na questão epistêmica, elas se encontram na crítica ao eurocentrismo, se envolvendo politicamente e intelectualmente ao problematizar estas questões relacionadas às consequências do processo colonial.

3. Artistas e Obras

Investigar o trabalho de artistas brasileiros que pensam e pesquisam sobre o pós-colonialismo e a decolonialidade é uma oportunidade de alargar a pesquisa acadêmica, assim como a conversa e atenção dada sobre estes temas na arte dentro da academia. Rosana Paulino, artista alvo desta investigação, aborda em seu artigo *Notes on Reading Artworks by Black Artists in the Brazilian Context*, escrito para Afterall Art School durante o evento *Decolonization in the 2020s*, a necessidade da

(...) creation of new analytical mechanisms, or perhaps the accumulation of different methodologies that allow us to think of broader ways of analyzing artistic productions, embracing the multiple meanings emanating from materials, the social contexts, and the different cultures from which artists come. New ways of looking also imply the recognition of epistemologies that involve different ways of seeing and organizing the world. (2021)

Flávio Cerqueira, como explica em entrevista realizada no âmbito desta pesquisa, disponível no Anexo 1, percebe a arte decolonial como o fazer e o pensar artísticos dentro de um país com uma história colonial, ao que só não seria uma arte de luta se fosse feita por colonizadores, apesar de ainda entender a questão do pós-colonial e decolonial como ainda pouco desenvolvida no Brasil. Assim, ao que se percebe uma necessidade de pesquisa a ser realizada sobre a obra destes artistas e se procura alargar este campo de conhecimento, é necessário o estabelecimento de alguns critérios de seleção de artistas e suas respectivas obras, como:

- Serem artistas contemporâneos;
- Estarem ativos nos últimos 20 anos;
- Facilidade de acesso às obras e informações sobre estas;
- Possibilidade de uso de imagens das obras para realização de exposição na Plataforma Google Arts and Culture;

Assim, se apresentam alguns artistas para realizar a investigação, começando por Adriana Varejão que alude à expansão e transformação da identidade cultural, mas continua o uso de seu tema de entender o passado, a fim de entender o presente passando por temas de raça, identidade, história e os efeitos da colonização; outro grande artista brasileiro com trabalhos interessantes para se explorar é Cildo Meireles, que aborda temas

fortes como o impacto da colonização sobre a população indígena brasileira, a partir de esculturas, instalações e outros tipos de mídia; Flávio Cerqueira, que trabalha com escultura figurativa a fim de pensar problemas como o abandono e exclusão, assim como o esquecimento histórico, sempre ligados à luta social; e Rosana Paulino que traz muita pesquisa em seu trabalho, lida com questões de identidade, racismo, representação e os efeitos que a colonização e a escravidão causaram e ainda repercutem atualmente, sempre buscando trazer o questionamento por parte de quem está a ver o trabalho.

Ainda neste sentido, relacionando a arte com questões do cotidiano e com as lutas diárias, comenta o pesquisador Alex Schlenker:

Arte é expressão da vida. Nesse sentido, é necessário voltar a entender que a experiência de vida é traduzida em formas estéticas. Não aquele estético entendido como belo, mas sim como o que interpela os sentidos, a *aisthesis*. Descolonizar a dimensão da arte implica descolonizar o olhar, o ouvir, a corporalidade, a pele. Descolonizar a arte implica abandonar a ideia de que a arte é mensurável, classificável, hierarquizável... Isto é, interpelar a lógica da arte ocidental na qual uma obra de arte teria mais valor de troca do que valor de uso. (2019, p. 29)

Ele continua:

Há atualmente uma quantidade importante de projetos que tentam aproximar-se a partir de outras lógicas e sentidos das práticas de criação. Em muitos deles torna-se central criar para compreender a vida, criar para fortalecer laços, criar para fazer memória, criar para reafirmar identidades e pertencimentos. (Schlenker, 2019, p. 29)

Os trabalhos dos artistas, na nossa perspectiva, fazem parte do processo pós-colonial e decolonial ao que põem em prática a crítica histórica e social, levantando questões referentes a problemas que decorrem de um período colonial. A história não é dividida em pequenos segmentos, mas é uma teia de acontecimentos que se ligam e têm repercussão vasta. Referências se repetem e se cruzam de forma frequente por todas as obras, fazem respeito ao corpo e sua exploração, ao mar e embarcações, assim como a azulejaria, temas relacionados à religiosidade e sua subversão e perversão, a luta dos povos nativos brasileiros e da população negra da diáspora africana no Brasil, assim como aspectos culturais que pertencem e estes. O entendimento e ações tomadas por parte dos artistas que foram afetados direta ou indiretamente sobre e com estes assuntos demonstra a necessidade global de realizar uma crítica sobre e revisar estas questões.

3.1. Adriana Varejão, 1964

Adriana Varejão, nascida no Rio de Janeiro, no Brasil, em 1964, é uma artista plástica brasileira contemporânea muito proeminente, já tendo participado de grandes exposições nacionais e internacionais, notavelmente já expôs na Bienal de São Paulo (1994, 1998 e 2013), na de Sydney (2000) e no MoMa em Nova Iorque (1994 e 2002) (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). A partir de 1983, após ter largado o curso de engenharia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, fez cursos livres da Escola de artes Visuais do Parque Lage, também no Rio, começando sua carreira artística logo em seguida (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural “A obra de Adriana Varejão toma impulso com a pintura figurativa e gestual dos anos 1980. Em 1986, recebe o Prêmio Aquisição do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte/RJ)” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a).

Tendo sido fortemente influenciada pela iconografia católica e pelo Barroco Mineiro, seu trabalho se transforma nos anos 90, quando a artista explora com suas obras a história cultural brasileira (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). Utilizando diversas mídias e materiais para pensar e dialogar, muitas vezes, com uma iconologia colonial estabelecendo relações com as narrativas históricas. Comenta, desta maneira, na formação da cultura e identidade brasileiras, a partir da apropriação de um passado colonial e suas práticas artísticas e culturais, as subvertendo.

Suas obras fazem referências diretas à colonização e fazem uma forte crítica em meio a azulejaria ensanguentada de seus trabalhos. Ela explora, de maneira muitas vezes chocante e bastante explícita, uma faceta que muitas vezes se quer esquecer da colonização deixando à mostra a violência, como é o caso da obra *Varal* de 1993 [ver Figura 1 abaixo], assim como *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva*, analisada neste trabalho, de 1999. Desta maneira a artista promove um pensamento crítico por parte do espectador. Ela utiliza a azulejaria portuguesa, de imagens que remetem ao mar, assim como referências religiosas e de estilos clássicos de pintura como o barroco para tencionar um pensamento que viaja entre essas e cria uma narrativa crítica.



Figura 1 - Varal, Adriana Varejão, 1993

Fonte: [Site da Artista](#)

Varejão se inspira no movimento artístico brasileiro moderno, Antropofagia, que buscava reexaminar a ideia dos modelos europeus como superiores, ao mesmo tempo em que utilizava destes mesmos de forma crítica para pensar uma identidade brasileira (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021b). Da mesma maneira, a artista utiliza referências externas como da arte clássica, do barroco, e da iconografia colonial portuguesa para criar obras irreverentes, podendo ser vistas nas obras analisadas neste trabalho como *Celacanto provoca maremoto* (2004 - 2008) e *Mapa de Lopo Homem II* (2004), assim como nas obras acima e abaixo, *Varal* (1993) [Figura 1] e *Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento* (1993) [Figura 2].

Seu trabalho aborda, desta forma, a compreensão do passado para a compreensão do presente, utilizando tanto da influência estrangeira como da cultura nativa para pensar estas questões. Varejão aborda raça, identidade, o corpo, e os efeitos do colonialismo na cultura. Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras “Tal como as incisões em sua pintura, a iconografia colonial surge como irrupção anacrônica. Mas a

escolha dos signos é sempre permeada pelas relações que estes estabelecem com a contemporaneidade” (2021a).

Após visitar a cidade mineira de Ouro Preto, polo garimpeiro durante a colonização do Brasil por Portugal, a artista entrou em contato com a arte barroca, referência em sua obra, a utilizando para explorar temas relacionados ao colonialismo e suas produções que trazem azulejos de estilo português (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). Em 1988 participou da exposição *Brasil Já* no Museu Morsbroich em Leverkusen, Alemanha, e no mesmo ano fez sua primeira individual na Galeria Thomas Cohn do Rio de Janeiro e integrou o coletivo U-ABC no Museu Stedelijk em Amsterdam, Holanda (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). Realiza a série *Proposta para uma catequese* (1993) criando diálogo entre a visualidade religiosa, a azulejaria portuguesa e cenas de antropofagia de povos indígenas brasileiros (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a).

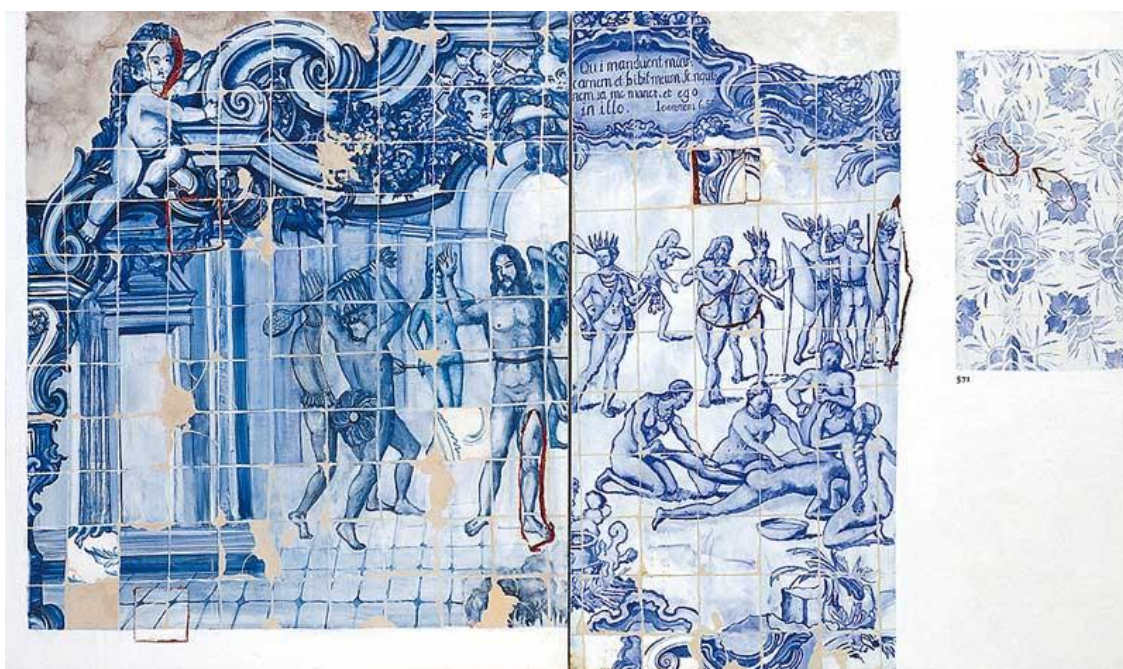


Figura 2 - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, Adriana Varejão, 1993

Fonte: [Site da Artista](#)

Varejão “(...) constrói obras com diferentes camadas de materiais e significados. Por meio de símbolos que remetem à colonização e à evangelização católica, a artista

questiona em suas obras como um passado de dominação ainda reverbera na contemporaneidade brasileira” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). A artista, em uma entrevista concedida a Hélène Kelmachter em 2004 explica sua visão do Barroco em um contexto de produção contemporânea:

O Barroco é um estilo sem período de tempo, onde se compreende que a arte nada mais é que pura cultura. Que a arte se alimenta da arte, e não da natureza. O carnaval do Rio é barroco. O desfile das escolas de samba é a maior ópera barroca da face da terra. Na literatura, autores como Severo Sarduy, Lezama Lima, Guimarães Rosa e Zola, entre outros, são barrocos. No cinema, Glauber Rocha, Peter Greenway, Derek Jarman, David Cronenberg. O Barroco também fala de travestimento, troca de pele, maquiagem, artifício. A Louise Neri, num texto incrível intitulado “Admirável mundo novo”, que escreveu sobre o meu trabalho, refere-se ao ciborgue como a última criação do Barroco. O ciborgue é um híbrido de máquina e organismo. Ela compara algumas de minhas obras a estes corpos biológicos híbridos. (Varejão, 2004, p. 1)

Sendo assim, as obras da artista carregam consigo um elemento de absorção cultural que remete ao movimento artístico antropofágico brasileiro, incorporando aspectos de movimentos e culturas e os utilizando para criar uma narrativa artística nova, mostrando esta característica híbrida, ou absortiva, que integra vários aspectos culturais a fim de criar uma ressignificação.

3.2. Cildo Meireles, 1948

Cildo Campos Meireles (1948), nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, é considerado um dos grandes nomes da arte contemporânea brasileira, apresenta um caráter político em suas obras desde o início dos anos 70 com obras que criticavam fortemente a Ditadura Militar no Brasil (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021c). Seu trabalho faz parte dos acervos de diversos museus ao redor do globo, como o MoMa em Nova Iorque, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o TATE Modern em Londres. Iniciou seus estudos em Artes Visuais em 1963, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, fazendo transferência, em 1967 para Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde começa a explorar questões envolvendo o espaço expositivo (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021c). Meireles morou nos Estados Unidos entre 1971 e 1973, e ao retornar para o Brasil começa a investigar a arte conceitual, assim como

a exploração de objetos comuns a partir da apropriação (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021c).

Meireles pertence a uma geração de artistas brasileiros que aliam o pensamento conceitual a uma abordagem multissensorial que prioriza o corpo humano. O movimento foi denominado Neoconcretismo, fundado por Lygia Clark (1920 - 1988) e Lygia Pape (1929-2004) no final dos anos 1950, e expandido para incluir Hélio Oiticica (1937 - 1980) nos anos 1960 (Manchester, 2006). Meireles utiliza uma série de estratégias em seus objetos e instalações para tornar os espectadores participantes da obra. Os itens inseridos no loop de pensamento abrangendo além do público na galeria ou museu e se expandem para um público amplo que pode não estar ciente do contato com a arte (Manchester, 2006). Desde a década de 1960, durante a ditadura militar brasileira, Meireles vem realizando instalações que contam com a participação do público, muitas vezes como um gesto político, como é o caso das obras que fazem parte do Projeto Inserções em circuitos ideológicos que circularam com o projeto Coca-Cola e o projeto Cédula.



Figura 3 - Projeto Coca-Cola, Cildo Meireles, 1970

Fonte: [Google Arts and Culture](#)

Em 1970, o artista já sugeria um pensamento crítico sobre a globalização e uma tentativa em subverter os circuitos criados pelos amplos sistemas de circulação. Certamente uma das obras mais expressivas neste momento foi “Inserções em circuitos ideológicos”. A obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*, segundo o artista, surgiu da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações, que não dependiam de nenhum tipo de controle centralizado. (Ferreira & Vilela, 2015, p. 72)

O artista demonstra uma preocupação e consciência crítica em sua prática artística ao que evoca questionamentos de cunho político tocando também no poder que as instituições artísticas como museus e galerias retêm (Ferreira & Vilela, 2015, p. 78). A pesquisa de Cildo Meireles sobre sistemas ideológicos, econômicos e políticos por meio de escultura, instalação e experiência sensorial pode ser, assim, considerada grande parte de sua prática artística.

Em uma entrevista concedida a Diego Moreira Matos para a revista *América*, Meireles explica, ao falar sobre a obra alvo de estudo desta pesquisa, *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987), a maneira como utiliza de materiais que servem propósitos duplos e são imbuídos de sentido, tanto por sua própria matéria quanto pelas referências simbólicas que trazem para gerar pensamento sobre as obras.

A ideia foi criar uma espécie de equação matemática conectando esses três elementos: poder material com poder espiritual gera tragédia. Portanto, usei esses materiais para representar essa equação (...) você trabalha com um elemento que ao mesmo tempo é matéria-prima, mas que também pode ser essa instância simbólica representada por osso, dinheiro, hóstia e assim por diante. (Meireles, 2020, p. 18)

Essas obras exploram conjuntamente a história do Brasil e da América, e se caracterizam pela violência colonial que ainda afeta a estrutura social e política. As obras de Meireles podem ser usadas, desta forma, para pensar questões contemporâneas que são afetadas por uma história que ainda reverbera no presente.

3.3. Flávio Cerqueira, 1983

Flávio Cerqueira, nascido em 1983 na cidade de São Paulo, Brasil, faz parte de uma geração mais nova de artistas contemporâneos brasileiros. O artista é formado em Artes Plásticas na Faculdade Paulista de Arte, buscando seu mestrado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho em 2019 (Cerqueira, 2021).

Cerqueira cita três principais referências em sua formação artística que o influenciaram, o escultor francês Auguste Rodin, o suíço Alberto Giacometti e o espanhol Juan Muñoz. O artista explica em entrevista realizada no âmbito deste trabalho, Anexo 1, que Rodin “(...) foi o que me abriu todas essas portas para eu ter essa noção do que é ser artista”. Tendo sido uma visita a exposição deste artista que o fez perceber que havia um

mundo maior na arte. Cerqueira também comenta, na mesma conversa, que sua segunda referência não existe necessariamente por causa de questões visuais formais, mas sim “(...) por uma questão conceitual, por trabalhar com estas questões existenciais tendo uma relação muito estreita com Jean Paul Sartre”.

A terceira referência que trouxe, Juan Muñoz, o qual conheceu em uma visita a cidade do Porto em uma estadia em Portugal, atraiu Cerqueira por apresentar uma teatralidade em seu trabalho de esculturas em bronze. Ele explica em entrevista realizada, disponível no Anexo 1, “(...) ele coloca personagens um do lado do outro e o espectador acaba sendo coautor de significado no trabalho”. Além disto, Cerqueira expressa que suas experiências entram na sua produção, ao colocar seus personagens em situações específicas, tenham elas o afetado de forma direta ou indireta.

Flávio Cerqueira é um artista que trabalha com o contar de histórias, utilizando da escultura para explorar diferentes narrativas. Ele busca trazer à tona memórias de séculos passados que foram ocultadas e apagadas dentro do processo cultural social excludente e racista em que se vive. Em sua obra, tenta problematizar com figuras humanas os aspectos do cotidiano que se relacionam com problemas sociais. O artista não usa a escultura apenas para explorar histórias relativas a uma parcela marginalizada da população brasileira, expandindo seu trabalho para abranger questões sociais e históricas, utilizando, também, o bronze para abordar esses temas, material relacionado as estátuas de heróis ou monumentos históricos, que perpetuam tradições historicamente ligadas ao poder.

Em uma entrevista realizada com o artista no âmbito deste trabalho, reproduzida no Anexo 1, ele expressou que percebe que a pauta da decolonialidade se mostra ainda muito “arenosa”, sendo um campo que não foi ainda desenvolvido ou estudado o suficiente, mas acredita que as produções artísticas que demonstram intenção política fazem parte desta discussão. Ainda nesta entrevista, ao comentar sobre a necessidade de um diálogo horizontal sobre as questões sociopolíticas que podem ser encontradas na arte, Cerqueira expressa “Claro a gente aprende com nossos erros, claro a gente que tem que contar que a gente foi uma colônia de exploração, que tudo isso interfere na forma que a gente pensa e tem uma relação com as coisas.”

Cerqueira explica sobre a decolonialidade em relação a sua obra, na entrevista por nós conduzida, que:

Sem entender muito o que é, tem pessoas que vêem por um lado, outras por outro e acaba sendo uma coisa um pouco confusa de entender de fato o que seria isso. Porque a gente falar de arte decolonial, a partir do momento que você é um produtor em um país colonial já é criar isso, a não ser que você seja o colonizador.

Trazendo uma perspectiva interessante ao que se é possível pensar na arte produzida no Brasil, a partir do momento que reflete sobre a sua condição, como sendo parte do processo decolonial. Desta forma é possível compreender o processo artístico como parte do processo decolonial e do pensamento pós-colonial. A não ser, é claro, como o próprio artista aponta, que as obras estejam ativamente tomando partido da perspectiva colonizadora.

Cerqueira usa a tensão entre os temas das obras, os próprios personagens e os títulos para criar um diálogo questionador, muitas vezes carregando um tom irônico. Utiliza de figuras negras e pardas para comentar uma história maior, bem como uma história pessoal que conecta grande parte da população brasileira, sobre opressão e luta. Traz referências de personagens que marcaram a cultura brasileira como sua referência a Macunaíma em sua obra *Amnésia*, 2015, personagem que se transforma em outras criaturas e em um ponto até em um homem branco (Oliveira, 2019), mesmo assim ele também traz figuras que não são referências específicas a alguém, mas um comentário mais geral que pode se aplicar a todos, ou se podem relacionar a situações do cotidiano, trazendo críticas mais gerais a um sistema cultural que ainda sofre diariamente com as consequências de uma colonização e apagamento cultural brutal.

Em 2016, com a sua segunda exposição individual intitulada *Se precisar, conto outra vez* Cerqueira explica que decidiu se posicionar enquanto artista e cidadão, ao que percebeu tensões políticas e sociais no Brasil que, em sua perspectiva, precisavam ser abordadas. Ele escreve “O principal foco não foi o de produzir trabalhos panfletários ou que abordassem de maneira literal o momento no qual estávamos presenciando, mas sim o de trazer uma reflexão de quais foram os pilares em que a sociedade brasileira havia sido construída” (Cerqueira, 2019, p. 93). Nesta exposição três das obras de Cerqueira alvo de investigação nesta pesquisa se fazem presentes, sendo elas *Amnésia* (2015), *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)* (2016) e a obra homônima da exposição, *Se precisar, conto outra vez* (2016).

3.4. Rosana Paulino, 1967

Rosana Paulino é uma artista brasileira nascida na cidade de São Paulo em 1967 (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021d). Paulino formou-se em Gravura pela Universidade de São Paulo em 1995, meio utilizado na maior parte de suas obras, após concluir um curso de especialização em gravura no London Print Art Studio em 1998, concluiu o doutorado em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2011 (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021d). É importante lembrar também que Rosana Paulino é educadora e pensa em seu trabalho nesse sentido (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021d). A artista investiga, assim, questões que a atingem, se podendo perceber que:

Em muitos trabalhos de Paulino, paira um desejo de redenção simbólica, ao expor as fraturas existentes nas tradicionais representações de indivíduos marcados pela escravidão. Para resgatar fragmentos de identidades expropriadas, recorre ao diálogo com a representação etnográfica que, se por um lado é fruto do olhar do colonizador, por outro, guarda rastros que permitem indagar pelo “outro” na história. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021d)

A própria artista explica em entrevista:

Desde o início da minha produção como artista visual, alguns fatores têm sido uma constante em meu fazer. Determinadas indagações têm aparecido com grande intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza, a discussão da representação do indivíduo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte. (Paulino, 2011, p. 21)

Seu trabalho também é importante no contexto brasileiro e mundial atual já que nos últimos anos foi possível observar um aumento de grupos políticos de extrema direita, manifestações fascistas e casos explícitos de racismo em vários setores sociais sem causar grande impacto nas pessoas que demonstram este tipo de ideologia e comportamento.

Em sua série de obras *Assentamento*, por exemplo, a artista examina a relação entre ciência e arte. Inclui fotografias "científicas", tiradas a pedido do cientista suíço-americano, Louis Agassiz. Para demonstrar sua crença de que uma reprodução entre as “raças” levaria à sua deterioração, ele viaja, em 1865, ao Brasil para fazer uma série de fotografias antropológico-científicas no Rio de Janeiro (Antonacci, 2017, p. 283). A artista então continua seu trabalho para modificar o significado das fotografias

encomendadas por Agassiz. Nesse trabalho, ela pega essas imagens científicas, amplia-as em tecido natural, recorta-as e depois remonta-as, deixando as manchas expostas. Esse recorte e remontagem podem remeter à questão da reinterpretação da imagem, e não apenas à reformulação da vida dos negros trazidos ao Brasil como escravos. O costurar ou suturar no trabalho, por sua vez, pode trazer referência ao que essas pessoas nunca se integraram de verdade à sociedade brasileira, sofrendo até hoje com o racismo. A questão dos estudos de “raça”, da exploração, da ciência e da subversão dos significados estereotipados atribuídos sempre permeia sua obra.

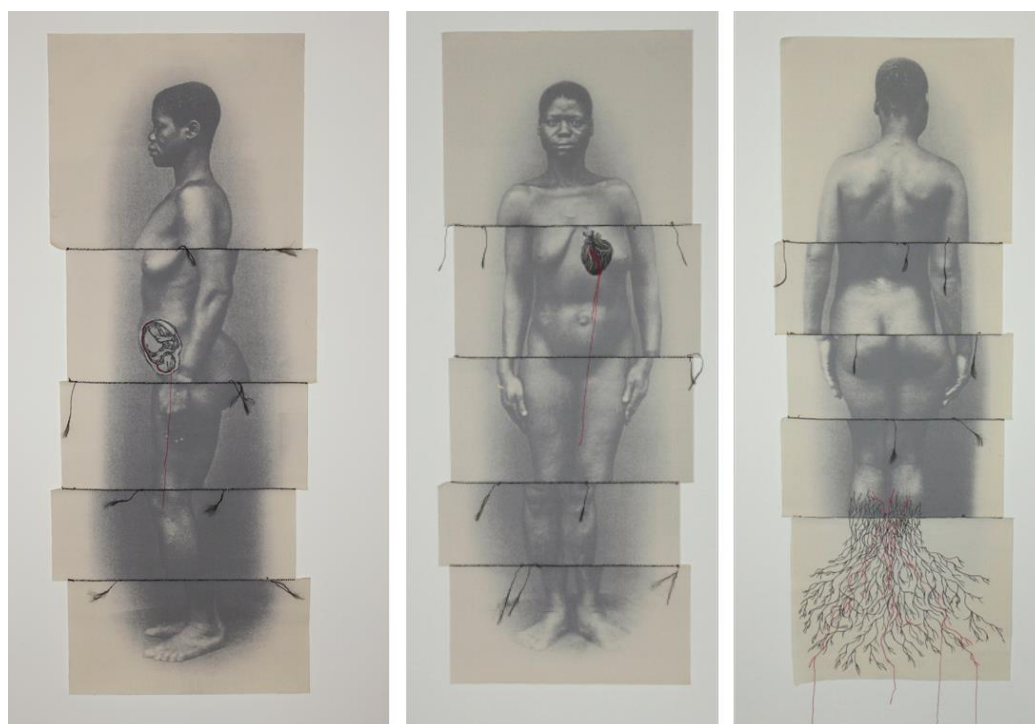


Figura 4 - Assentamento, Rosana Paulino, 2012

Fonte: [Revista Continente](#)

Célia Antonacci, professora da Faculdade de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) explica como Rosana Paulino articula seu trabalho com muitas camadas de interpretação com as questões que se referem e denunciam a ferida colonial, conceito que aparece já em textos de Fanon, trazendo conceitos que abrangem questões científicas, culturais sociais, políticas e artísticas, “(...) sempre associados ao corpo, ao corpo que se apresenta, interroga e denuncia. Percebemos nas poéticas de Rosana Paulino formas possíveis de trabalhar os limites sociais e epistêmicos, impostos aos escravizados e aos subalternos, a partir da subjetividade” (2017, p. 290).

Sempre existiram artistas de diferentes origens culturais, alguns mais visíveis que outros. Quando se pensa em artistas negros na história, é possível perceber uma falta distinta, principalmente quando se trata de artistas negras, ficando claro que elas não estão presentes no contexto da história ocidental. Não porque não existam, mas, talvez, porque a escolha foi feita em um contexto social que as excluía. Há agora um movimento e restauração de histórias "perdidas" ou "excluídas", através do surgimento de vários livros mostrando, por exemplo, a obra de mulheres artistas como *Mulheres Artistas dos Séculos XX e XXI* (2004), organizado por Uta Grosenick. Se pode pensar que a obra da artista Rosana Paulino reflete sobre essa falta de visibilidade dada principalmente às mulheres negras no contexto histórico e social da sociedade brasileira baseada em 300 anos de escravidão (Paulino, 2018). Em sua obra é possível identificar um corte transversal de temas que vêm da história, da ciência e da antropologia, entre outros.

A partir da obra também podemos perceber e refletir sobre os problemas que a escravidão, sua má resolução, bem como a perpetuação de ideias racistas justificadas como científicas trazem para a sociedade brasileira, como o racismo institucionalizado que impede a entrada de não brancos em diversos setores. Todos os dias acontecem casos de racismo, mas nem todos são noticiados na mídia. Referências históricas, políticas e científicas são encontradas em todos os elementos do trabalho da artista. Cada elemento é considerado por Paulino com o objetivo de criar um pensamento coerente na totalidade da obra. Ao passar pelas obras de Paulino é possível notar uma narrativa específica que desperta reflexões e dúvidas. Cada elemento traz uma série de pensamentos, conceitos e ideias a serem considerados e explorados. Durante a exposição, pretende-se despertar o interesse do público e examinar os elementos da obra. A relevância do trabalho em seu contexto é de muita importância suscitando questionamentos sobre questões que devem ser resolvidas no contexto social atual.

Em uma entrevista com Newcity Brazil, Paulino, quando indagada sobre narrativas decoloniais que andam ganhando tração em contextos institucionais comentou que percebe estas iniciativas como um processo lógico de reconhecimento das histórias distintas, e adiciona:

The decolonial narratives, which call for recognition of specific stories and different experiences, point to the fact that these groups will no longer accept impositions and that

it is up to the old powers to hear these voices and change the way the world works. It is a matter of necessity and survival of the species. (Paulino, 2020a)

A artista comenta também que não se importa muito com o termo decolonial, pois começou a ser usado ao mesmo tempo em que ela começou sua prática artística, ela, entretanto, não iniciou sua prática como parte de um movimento, mas sim a partir de uma necessidade de falar sobre os assuntos que a atingiam (Paulino, 2020a). Ainda nessa entrevista fala que acredita ser responsabilidade de quem cometeu “atrocidades históricas” reconhecer estes erros e sua parte neles, para que seja possível os sanar.

3.5. As Obras

As obras selecionadas estão organizadas de forma a criar uma narrativa coerente frente as referências trazidas nos trabalhos, sejam de cunho social, histórico ou visual. Desta forma é possível perceber a maneira como temas convergentes se repetem através dos trabalhos, formando um referencial que pode ser reconhecido como uma forma de legitimar a necessidade de se realizar uma crítica forte sobre e revisar estas questões histórico-sociais, trazendo à tona estes problemas a partir da linguagem da arte.

O espaço expositivo, entendido neste caso como o projeto de exposição para a plataforma Google Arts and Culture, pode ser percebido como um espaço de diálogo aberto em torno de uma variedade de práticas artísticas, as quais podem demonstrar intenções decoloniais. A ideia da curadoria de obras realizadas não é sugerir nelas uma essência pós-colonial ou decolonial como um adjetivo que as descreve, um rótulo, mas sim demonstrar como certas obras podem promover o diálogo e colocar novas questões e perspectivas de interpretação. Gómez e Mignolo explicam que “El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder.” (Gómez & Mignolo, 2012, p. 17). Se busca, desta maneira, perceber o caráter de enfrentamento que os objetos artísticos apresentam.

Será feita, então, uma análise das obras em questão, que podem contribuir para uma discussão das questões que trazem, de forma a articular os pontos discutidos nos capítulos anteriores. Desse modo, se procura analisar os efeitos dessas obras dentro e fora do campo da arte, suas implicações em espaços tradicionalmente associados à produção e apresentação de experiências e conhecimentos estéticos, como museus e universidades, a partir de uma perspectiva pós-colonial e decolonial.

3.5.1. Amerikkka, Cildo Meireles, 1991 – 2013

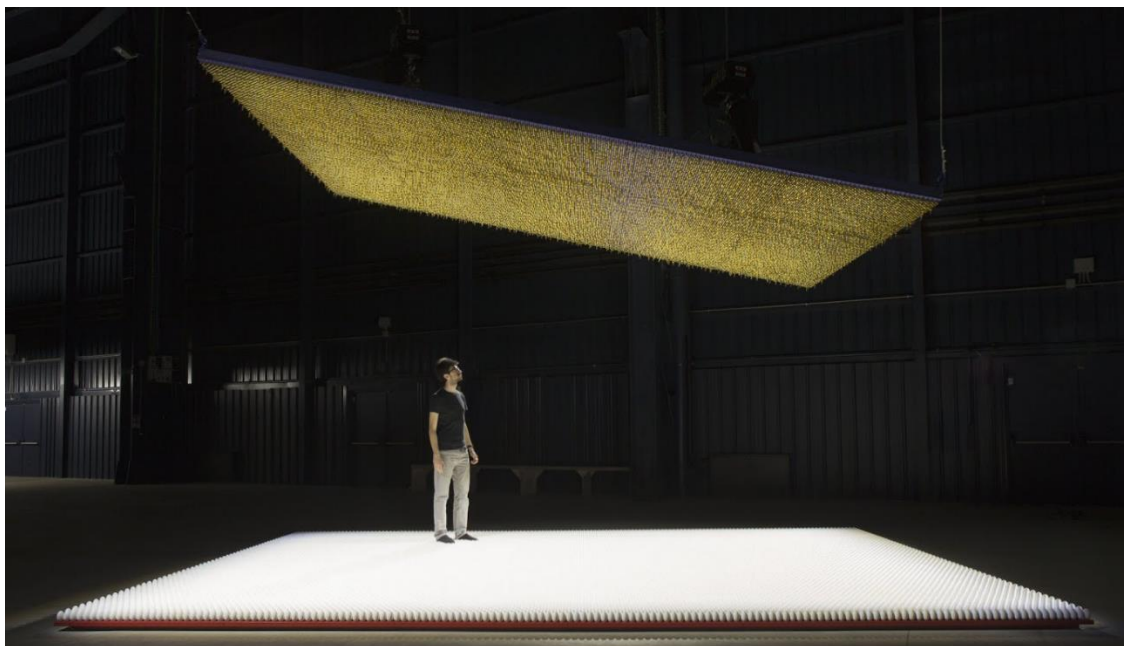


Figura 5 - Amerikkka, Cildo Meireles, 1991 – 2013

Fonte: [Pirelli Hangar Bicocca – Google Arts and Culture](#)

A obra *Amerikkka* (1991 – 2013) foi exibida em diversas instituições importantes de arte, como o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, no Porto, em 2013. A obra conta com cerca de 20.000 ovos de madeira que formam a plataforma inferior, por onde se pode pisar e circular, assim como cerca de 70.000 projeteis de arma de fogo que ficam suspensas em um ângulo por cima dos ovos (SESC SP, 2020, p. 89). A obra materializa a expressão “caminhar em ovos”, que se refere ao caminhar com cuidado em algo literal, ao criar uma sensação de perigo em quem caminha por cima dos ovos e abaixo da mira das balas (Corsaro, 2014).

Em uma entrevista realizada em 2020, para revista *América*, Meireles explica a concepção desta obra da qual o projeto foi originalmente produzido para uma exposição em Madrid na galeria Juana Mordó em 1991:

Como era a celebração da chegada dos europeus na América eu pensei em fazer alguma coisa que se referisse ao "Ovo de Colombo". A partir daí, imaginei fazer algo com ovos e, naturalmente, quase que por inversão, o contrário do ovo é uma bala. Então, o projeto foi pensado para o espaço da galeria. (Meireles, 2020, p. 21)

A metáfora do Ovo de Colombo que o artista invoca para realizar a obra se refere a um acontecimento em que Colombo explicou, a partir de um truque realizado com um

ovo, como ele apenas colocou em prática a ideia de velejar por um novo caminho, o que causou com que ele “descobrisse” a América (Cunha & Parada, 2010, pp. 141 - 142). Se acredita deixar claro que as Américas apenas foram “descobertas” ou inventadas, conforme Mignolo, a partir de uma perspectiva europeia imperialista que se alavancou no projeto colonial (Mignolo, *The Idea of Latin America*, 2005, p. 6).

O artista explica, também, como o nome da obra surgiu de forma natural ao que a exposição tinha tudo a ver com a chegada nas Américas, transformando América em Amerikkka, numa clara referência aos problemas raciais que surgiram a partir do projeto colonial com a ideologia racista que sobrevive até hoje. Na mesma entrevista, Meireles continua:

E claro, o nome para a obra que apareceu naturalmente foi América, mas América com a Ku Klux Klan, que é mais ou menos o que aconteceu com o continente. Quer dizer, hoje mais do que nunca está claro que toda a ideologia do Donald Trump e desse pessoal é a de um capitalismo industrial que se funda na ilusão da infinitude, cada vez mais crescer, crescer e se você parar ou desistir, você está fora do negócio. (...) No fim, é o que aconteceu com a América, aliás, o que está acontecendo: vivemos uma onda reacionária. (Meireles, 2020, p. 21)

O título da obra claramente faz referência ao Ku Klux Klan, uma organização terrorista estabelecida nos Estados Unidos logo após a Guerra Civil Americana durante um período denominado "Reconstrução" que ocorreu entre 1865 e 1877 (Silva D. N., 2021). Também conhecida como "KKK" ou "Klan", esta organização surgiu com base nos ideais dos supremacistas brancos que se opunham às leis que estavam sendo debatidas em benefício dos afro-americanos na época (Silva D. N., 2021). No Brasil e no mundo grupos de extrema direita se proliferam e se mostram cada vez mais arrojados, organizando marchas e espalhando seus ideais de forma transparente. Em uma marcha pela democracia e antifascismo realizada em 31 de maio de 2020 em São Paulo, impelida pelas marchas mundiais que ocorreram a partir de protestos antirracismo que ocorreram após o assassinato de George Floyd nos Estados Unidos, um grupo neonazista atacou os protestantes pacíficos, carregando bandeiras com símbolos da extrema direita (Alessi & Hofmeister, 2020).

Estes grupos de extrema direita com discursos racistas podem ser pensados como resquícios de uma cultura que se formou e fortificou durante um período colonial e devem ser tratados como um perigo aos avanços que já foram feitos em prol de uma igualdade

maior. A violência, o racismo frente a protestos que pedem democracia mostram que há muito ainda a ser trabalhado nesta frente em um país que ainda não foi capaz de curar a ferida colonial e todas as suas consequências. Isto pode ser observado facilmente ao ver o modo como o governo do atual presidente Jair Bolsonaro trata questões relacionadas ao racismo, com sua forte oposição às cotas nas universidades, uma ação afirmativa do governo que tem como objetivo garantir que um número de vagas seja preenchido por candidatos que se encaixam em certos grupos que historicamente não tem as mesmas chance de se inserirem no ensino superior e no mercado de trabalho, visando diminuir a desigualdade que o racismo estrutural resultante de 300 anos de escravidão no Brasil (Porfírio, 2021).

A presença dos projeteis e as referências trazidas de racismo estrutural e guerra na obra permitiu que uma relação fosse feita de forma quase instantânea com a obra *A Permanência das estruturas* (2017) de Rosana Paulino que será explorada a seguir.

3.5.2. A permanência das estruturas, Rosana Paulino, 2017



Figura 6 - A permanência das estruturas, Rosana Paulino, 2017

Fonte: [Site da Artista](#)

Com esta obra a artista Rosana Paulino faz a denúncia justamente da permanência das estruturas com valores eurocêntricos que continuam subjugando a população negra descendente de africanos, os quais foram impostos dentro do contexto histórico brasileiro com a colonização, principalmente com o Império Português. Este trabalho faz parte de uma série chamada *Atlântico Vermelho*, com obras que, a partir de suturas, conectam imagens com referências distintas, mas que se relacionam com vários aspectos que a artista investiga, como o racismo científico, o colonialismo e o tráfico de escravos. O título da obra liga uma história do oceano com o sangue que foi derramado durante o processo de colonização. Se pode relacionar esta obra, assim como o título da série a qual

pertence, com a ideia trazida por Paul Gilroy do Atlântico como um local de passagem, o qual liga Três Pontas, a América, a África e a Europa (Gilroy, 1995, p. 4).

Rosana explica em uma entrevista realizada com a professora Célia Antonacci que a sutura a aparece em seu trabalho com esta aparência “grosseira, pesada” (Paulino citada por Antonacci, 2017, p. 285) pois representa um reflexo da sociedade brasileira que não conseguiu incorporar toda uma parcela da população, nomeadamente negros e indígenas, de maneira apropriada, os relegando para a periferia social. Ela mostra, com a sutura que liga tantos elementos distintos dentro da obra, a maneira como as disrupções culturais ocorreram na violenta travessia forçada do atlântico.

Seguindo esta linha de pensamento, as descobertas feitas no “Novo Mundo” passaram a ser alvo da curiosidade da elite europeia que passa a estudar e classificar não só a fauna e flora, mas os povos destes locais. Como traz Bamonte:

Com o advento da fotografia como linguagem artística acentua-se o reconhecimento de “novos mundos” e o interesse pelas minorias enquanto “seres exóticos”. Negros, índios e mulheres são retratados como objetos da curiosidade europeia, dos observadores atentos e ávidos pelas riquezas e excentricidades presentes em terras distantes. (2008, p. 288)

E mais tarde adiciona:

Ao trazerem olhares curiosos de artistas provenientes de toda parte do Velho Mundo, as inúmeras expedições científicas se tornam responsáveis por um retrato do Novo Mundo cheio de excentricidades e descobertas constantes, no qual o inusitado era o centro e o assunto, o desconhecido, o selvagem, enfim, o oposto do mundo civilizado. (Bamonte, 2008, p. 290)

Em *Permanências das estruturas*, a artista se apropria da imagem de um plano de um navio negreiro de 1789 por James Philips (1745 – 1799) [Ver figura 7 abaixo], que foi muito usado originalmente por escravocratas e posteriormente por abolicionistas (MASP [@maspmuseu], 2020). A ilustração original mostra a forma desumana e chocante como as pessoas que foram escravizadas eram transportadas, empilhadas e em espaços extremamente restritos.

DESCRIPTION OF A SLAVE SHIP.

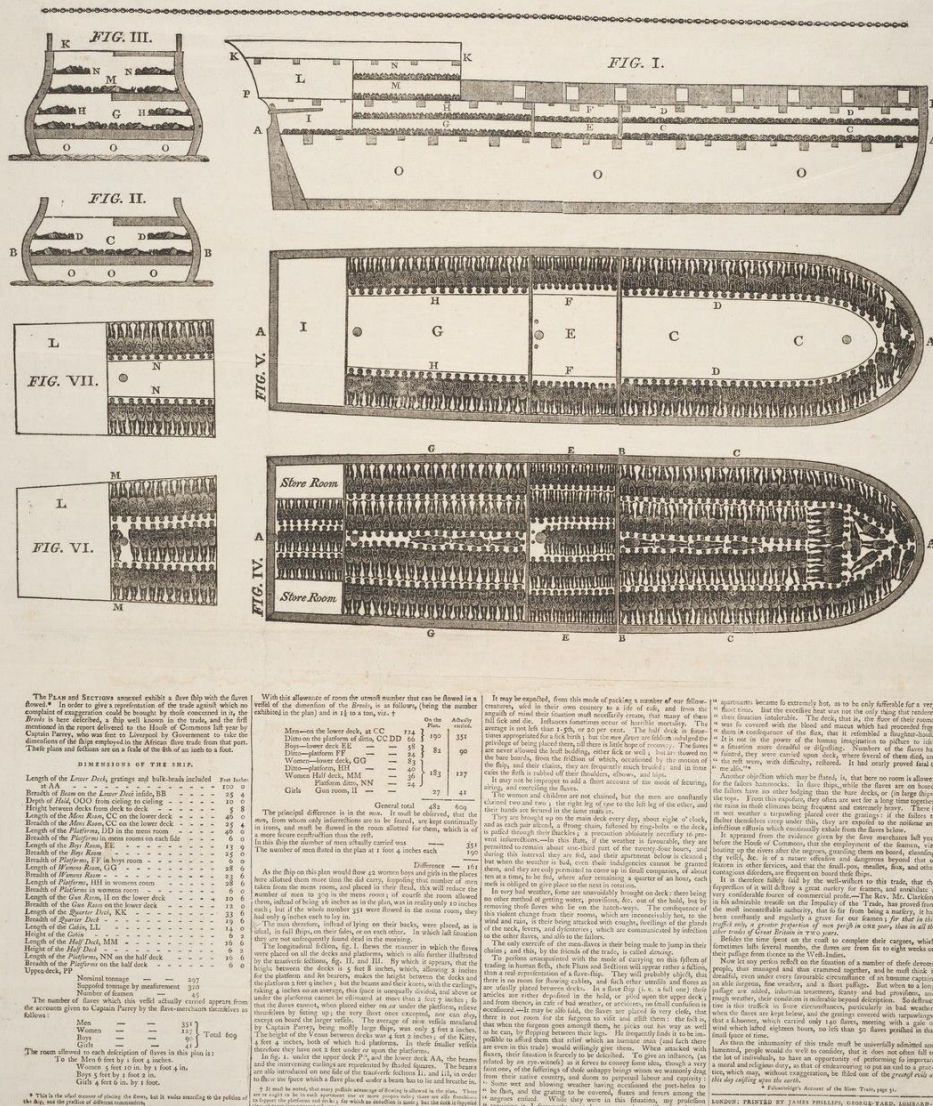


Figura 7 - Description of a Slave Ship, James Philips, 1789

Fonte: [Beinecke Rare Book & Manuscript Library of Yale University](#)

O nome da ciência foi utilizado para tentar justificar, durante o período colonial e depois, o racismo como algo natural, de forma a justificar a subjugação e tratamento desumano de pessoas que não se encaixam em um padrão estabelecido. Paulino traz em várias de suas obras, inclusive nesta, elementos que fazem referência a este “racismo científico”, sendo estes o crânio e as fotografias realizadas pelo fotógrafo franco-suíço Augusto Stahl a pedido de Louis Agassiz, médico e biólogo de origem suíça, naturalizado

nos Estados Unidos (Antonacci, 2017, p. 283). O trabalho destes dois homens gerou o padrão fotográfico científico que se pode ver na obra, de frente, costas e de lado, e era uma tentativa de comprovar as teorias de Agassiz que supôs em palestras que realizou no Instituto Lowell, em 1846, que as diferentes raças da humanidade foram criadas independentemente, cada uma descendente de diferentes ancestrais e originada em províncias zoológicas separadas no início dos tempos (Jordan, 2020). O cientista veio para o Brasil para estudar as “raças” aqui presentes, compará-las e verificar suas “misturas”. Agassiz explica em um de seus textos alguns motivos que o levam a acreditar em sua teoria de poligenia:

...the comparison of individuals of different kinds with one another, just as naturalists compare specimens of different species. This was less difficult in a hot country, where the uncultivated part of the population go half naked, and are frequently seen entirely undressed. During a protracted residence in Manaus, Mr. Hunnewell made a great many characteristic photographs of Indians and Negroes, and half-breeds between both these races and the Whites. All these portraits represent the individuals selected in three normal positions, in full face, in perfect profile, and from behind. I hope sooner or later to have an opportunity of publishing these illustrations, as well as those of pure Negroes made for me in Rio by Messrs. Stahl and Wahnschaffe. (Agassiz, 1869)

Paulino investiga e denuncia com esta obra justamente este pensamento que, baseado em uma ciência falha, foi usado para justificar atrocidades, permanecendo no inconsciente social até hoje, ao que se vê atos hediondos ainda sendo cometidos com a justificativa de que um “tipo” de ser humano é melhor ou mais evoluído ou tem mais valor que outro.

As fotografias que Paulino encontrou em parte em um livro editado por Ermakoff, e utiliza, tem uma história muito carregada, não só isso, imagens deste tipo foram usadas por muito tempo a partir da metade do século XIX e em grande parte do século XX como uma ferramenta colonial, servindo a esta maneira de olhar que classifica dentro de uma escala social de valores predeterminados. Como explica Alex Schlenker sobre o olhar colonial que se mostra nas fotografias:

O olhar colonial se articula em torno a diferenças visuais que ele estabelece em relação a outras, como a pigmentação da pele, como a estatura, como os órgãos sexuais etc. Esse olhar foi treinado para buscar isso, para marcá-lo e a partir dessa identificação classificá-lo ao longo de uma escala social. Esse olhar esteve estreitamente relacionado com o discurso científico. Aquilo que o colonizador olhava era interpretado pelo cientista, ou pelo biólogo, ou pelo especialista em raças, ou pelo especialista em comportamento etc. O olhar colonial projetava e projeta o mesmo sujeito colonizador a partir da profundidade de seus maiores temores sobre a diferença, aquilo que o angustia e o assombra, aquilo que

quer controlar para prover a si mesmo da sensação de superioridade sobre os outros e o mundo. (Schlenker, 2019, p. 31)

Rosana Paulino realiza com sua obra justamente a subversão destas imagens, em suas próprias palavras:

Essa figura que deveria ser uma figura de degradação, segundo as teorias racistas da época, ela passa a ser a figura de fundação de uma cultura que é a cultura brasileira. Essa inversão que é proposta no trabalho me interessa muito, porque é justamente o oposto do que era colocado nas teorias racistas. O hibridismo tem mais força, é bom. O hibridismo cultural melhor ainda; as culturas se fortalecem, ficam mais interessantes, mais vivas, mais fortes. (...) Meus trabalhos têm camadas diferentes de leitura. Eles tanto vão lidar com a questão científica de onde vêm essas imagens, quanto com o refazimento, essa transformação que é feita quando se chega a solo brasileiro que a gente vai ter esse enraizamento, a criação de uma nova cultura. (Paulino citada por Antonacci, 2017, p. 286)

Esta obra pode ser facilmente relacionada, a partir da imagem da azulejaria portuguesa inserida nela, assim como a ideia da violência imbuída no trabalho, com a obra que será analisada a seguir, *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva* (1999) de Adriana Varejão.

3.5.3. Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva, Adriana Varejão, 1999³



Figura 8 - Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva, Adriana Varejão, 1999

Técnica: óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio

Fonte: [Wikimedia Commons](#) - fotografia Alvaro Melchor

Adriana Varejão, com sua série de obras que exploram a cultura do “velho mundo” imposta no “Novo Mundo”, expõe de forma explícita e visceral os traumas do processo de expansão colonial português. Em *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva*, Varejão revela na fissura do quadro a carne como um símbolo da violência colonial que perdura. As pinturas da artista, são feitas com a técnica de óleo sobre tela e outros materiais, como o poliuretano, que ajudam a criar a forma tridimensional dos trabalhos.

³ Esta obra foi adicionada no trabalho em um momento posterior à elaboração e seleção inicial das obras, tendo substituído a obra selecionada originalmente intitulada *Azulejaria com incisura horizontal* (1999), também de Adriana Varejão, dado o fato de não se ter obtido resposta nem da artista, nem da galeria representante sobre o pedido realizado de autorização de uso de imagem realizado pela autora e, depois, pelo CITCEM.

Estas obras utilizam os materiais que as compõem para agregar significados a partir de texturas ricas:

O uso de camadas espessas de tinta a óleo conserva um interior úmido, e a artista explora essa condição de forma semântica: opõe a camada superficial da pintura, a pele, a seu interior, a carne. Este procedimento é enfatizado em pinturas e esculturas que mimetizam partes do corpo. Em seus intercâmbios simbólicos, a carne, além da antropofagia, remete aos estigmas católicos, como as chagas dos mártires. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a)

O Barroco Mineiro e a cultura católica se inserem ao longo da trajetória da artista, que explora a parte corporal dos ex-votos, das chagas e do coração sagrado que sangra de forma contemporânea. A artista utiliza, também, de suas referências artísticas, como Goya, Caravaggio, Rembrandt e Bacon para pensar tanto sobre a arte em si como para relacioná-la com a história do Brasil (Escritório de Arte, 2021). Aspectos do trabalho destes artistas, nomeadamente a maneira como pintavam a carne e mostravam a violência em suas obras fazem parte do repertório visual da artista e a influenciaram ao explorar suas próprias obras.

A obra abarca muitas características contraditórias como o autêntico e a simulação, a regularidade geométrica e a irregularidade orgânica, a arquitetura e o corpo, a atração e a repulsão, o azulejo e a carne. Os azulejos portugueses e o Barroco fazem parte do processo de Varejão, ligando seus trabalhos de forma a criar um caminho que explora a história de forma coerente dentro de sua própria lógica investigativa. O curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff explica como a utilização do azulejo no trabalho de Varejão se relaciona diretamente com a história da arte no Brasil:

A primeira referência de Varejão à história da arte no Brasil se daria em relação ao emprego do azulejo português na decoração dos grandes edifícios coloniais. Para melhor compreender o tecido cultural em que a artista opera, há de se entender, primeiro, como essa tradição da azulejaria integrada à arquitetura foi retomada no Brasil, a partir da década de 30. Em sua base estaria a figura de Lúcio Costa, principal responsável pela incorporação da arte no edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Os grandes painéis de azulejo encomendados a Portinari para o novo prédio governamental pareciam remeter à antiga tradição colonial brasileira. Reiterava-se, por essa época, a posição de um modernismo que não dispensava a recuperação de seu passado cultural para projetar seu futuro e sua identidade como país. (2001, p. 2)

Varejão, desta forma, não se reduz a uma ideia que apenas faz uma citação, mas sim de apropriação e subversão do estilo e seus elementos. Algo que volta a ocorrer na obra a ser analisada a seguir, envolvendo elementos da arquitetura e da carne.

3.5.4. Toilet II, Adriana Varejão, 2002⁴



Figura 9 - Toilet II, Adriana Varejão, 2002

Fonte: [MAM Rio](#)

⁴ Apesar desta obra estar presente na seleção original de trabalhos, realizada durante a elaboração da exposição, devido a problemas encontrados com o uso de obras já presentes na plataforma expositiva Google Arts and Culture, como mais bem explicado no capítulo 4. Relatório de Projeto, esta peça teve de ser retirada da exposição.

Esta obra de Adriana Varejão continua a tratar de questões trazidas na obra anterior ao utilizar novamente a imagem do azulejo e da carne que se revela no interior da arquitetura. Louise Neri explica em seu texto *Admirável mundo novo* sobre a obra de Varejão:

O azulejo tornou-se a pele interior de prédios religiosos e seculares, homogeneizando a arquitetura num todo pictórico ilusionístico e sem emendas. A opulência do século XVIII, abastecida por recursos que fluíam para Portugal vindos do Brasil e da Índia, foi expressa em painéis de azulejos de grande escala e suntuosa teatralidade. (2001, p. 6)

Além da expressão dramática do estilo Barroco na contemporaneidade de Varejão, existe uma dramatização na obra da artista. Ela vai além da ornamentação e explora a linguagem exagerada do Barroco, a usando como uma ferramenta para explorar as questões que a atingem como as consequências do colonialismo e históricas (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). A artista utiliza os elementos, desta maneira, para questionar a si próprios.

Estando na fronteira entre a escultura e a pintura, as obras de Varejão que incorporam fragmentos sangrentos tornam os corpos da história visíveis. A carne, o sangue, o corpo, para a artista, podem demonstrar uma qualidade simbólica que percorre e medeia a história (Herkenhoff, 2001, p. 5). Além disto, a obra em questão pode nos levar a pensar nestes fatores mencionados a partir de uma realidade mais próxima da pessoa comum, ao que o título da obra, *Toilet II*, implica um cotidiano que tem estes problemas trazidos em si. Seguindo este pensamento, o nome da série desta obra, *Jerked Beef Ruble*, ou em português *Ruína de Charque*, faz o contraste entre a natureza mais humilde do charque, comida tradicional no Brasil, com a opulência e o exagero associados com o Barroco. Além disso, Varejão utiliza a própria visualidade do charque, revelando a carne verossímil por trás do azulejo. A artista demonstra a fundação violenta do período colonial e a persistência do seu legado até hoje.

Esta série de obras, na qual *Toilet II* se insere, se mostra interessante ao revelar de forma didática a partir das incisões ou nas quebras laterais que são expostas o que aconteceu e acontece por trás dos “azulejos”, da colonização, da história. Isto é: mostra a violência que se escondeu dentro e por trás de uma história que celebra conquistas e glórias. A artista expõe a violência que se procurou esconder por demasiado tempo, fazendo assim uma crítica histórico-social. A arquitetura explorada com estes trabalhos

utiliza, de certa forma, a carne e as vísceras como material construtivo, uma alegoria sinistra à maneira como as colônias foram construídas, a partir da exploração e do abuso dos corpos dos povos nativos e de povos africanos escravizados.

As referências visuais no trabalho de Varejão se ligam de forma orgânica, criando um fluir natural entre as obras. Elementos se repetem nas obras, entretanto não buscam explorar exatamente as mesmas questões, cada obra demonstra preocupações distintas, apesar de conectadas por uma história mais larga. As vísceras exploradas em *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva* e *Toilet II* podem ser vistas, também no trabalho que será explorado a seguir, *Mapa de Lobo Homem II*.

3.5.5. Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992 - 2004⁵



Figura 10 - Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992 - 2004

Fonte: [Site da Artista](#)

A linha de exploração que a artista Adriana Varejão tem com a carne, o sangue e a violência continuam na obra *Mapa de Lopo Homem II*. A artista Adriana Varejão utilizou como referência um mapa do cartógrafo português Lopo Homem, encontrado no livro *A cartografia portuguesa e a construção da imagem do mundo* (Gonçalves, 2016, p. 168) que continha mapas dentre os séculos XVI e XVII. O mapa utilizado na obra, especificamente, foi criado em 1519 [ver figura 11 abaixo] (Almeida E. A., 2018, p. 24). A artista utiliza a imagem central do Mapa-múndi, o esticando e colocando em formato tridimensional oval, criando uma incisão no centro onde, no mapa original, se pode ver

⁵ A obra em questão, apesar de ter sido selecionada e fazer parte do plano inicial para exposição na plataforma Google Arts and Culture, não consta na exposição final pois não foi possível obter uma autorização de uso de imagem, seja com a artista ou galeria representante, já que não se obteve resposta ao pedido realizado pela autora e, após, pelo CITCEM.

um vinco profundo. Varejão mantém as cores, informações e as proporções de forma o mais fiel possível, intervindo, realmente, apenas na retirada das imagens à volta do centro e das incisões ensanguentadas e suturas que cria. Neste mapa existe uma continuidade territorial entre a Ásia e América, é possível perceber que este é um mapa de origem portuguesa porque ele claramente privilegia os locais de navegação entre as colônias (Almeida E. A., 2018, p. 160).



Figura 11 - Mapa-múndi, de Lopo Homem, 1519

Fonte: (Almeida E. A., 2018, p. 23)

A maneira como Varejão cria esta incisão na obra remete imediatamente a várias outras obras realizadas anteriormente que incorporavam o rasgar da tela, como o trabalho do artista argentino-italiano Lúcio Fontana (1899 – 1968), que explorava a espacialidade das obras a partir de cortes verticais nas telas [ver figura 12 abaixo]; assim como duas performances que exploravam o rasgar das obras, *At One Moment Opening Six Holes*, uma performance do artista Saburo Murakami do grupo japonês de arte Gutai, em 1955, e ainda o trabalho de performance *O Ovo* da brasileira Lygia Pape, de 1967. Estas obras se relacionam facilmente com a de Varejão, até em sua violência, pois o ato de rasgar ou

cortar uma tela pode ser considerado um ato violento, contudo não demonstram o aspecto ensanguentado que a artista em questão favorece.

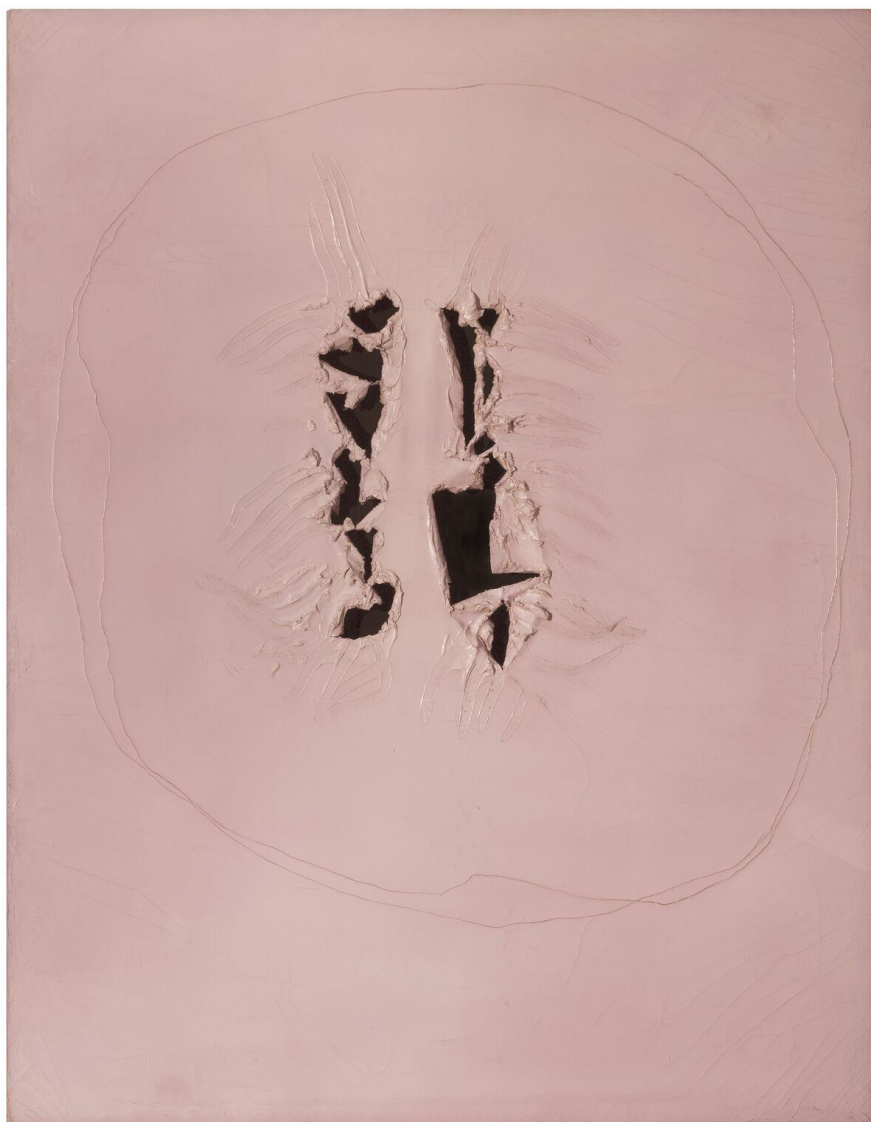


Figura 12 - *Spatial Concept*, Lucio Fontana, 1962

Fonte: [MET Museum](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501000)

Como Varejão explica em entrevista realizada para galeria Fortes D'Aloia & Gabriel sobre obra em exposição coletiva *Escrito no corpo* (patente entre 7 de novembro de 2020 e 6 de fevereiro de 2021):

O que eu achei interessante à primeira vista foi esta continuidade territorial que ligava os dois extremos do mundo. Este mapa e vários outros trabalhos existe essa ideia da memória guardada sobre o corpo, essa memória escrita na pele, a escrita sobre o corpo. Então tudo seria impresso no corpo. Essa pintura é cortada porque esse corpo precisa se revelar, então este corte existe para revelar este corpo e para revelar também esta ferida porque ao

mesmo tempo que se formava essa concepção e essa ideia de mundo também se abria uma grande ferida. Ao mesmo tempo que se tentava suturar territórios e extremos, existia também essa ideia de abertura e de esgaçamento de uma ferida. A terra como plana passa a se arredondar e isso significa um esgaçamento. Eu gosto muito de pensar este trabalho como uma superfície ainda em movimento no sentido que ele ainda trabalha seus fluidos e essa sutura também não se dá completamente, essa ideia da ferida permanece aberta e úmida e se revela até hoje. (Varejão, 2020)

A artista abarca diversas questões que a inquietam e se referem a um passado colonial, sem deixar de lado o pensar no contemporâneo ao utilizar da apropriação e intervenção para mostrar o um outro lado da história a partir de um mapa criado, justamente, para se perceber o território colonial português. Varejão, neste sentido, incorpora na obra a ideia do canibalismo como modo de apropriação de ideias, evidenciando a possibilidade de estar presente no mundo com uma visão perspectivada, se posicionando de forma a questionar o modo de se pensar ocidental, ao pegar questões que se mostram contraditórias e integrá-las a fim de seguir um pensamento de origem ameríndia que se baseia na soma (Gonçalves, 2016, pp. 167 - 168). Gonçalves propõe que Varejão não faz a essencialização da colonização, pois “(...) esta é apresentada como um modo de “estar”, de produzir relações concretas, de propor torções, como uma cosmologia generativa, que gera novas perspectivas sobre os fatos, os processos e os eventos da colonização” (2016, p. 168). Varejão cria, assim, um diálogo entre a obra e os elementos referidos nela, se apropriando, mas também modificando.

A utilização da costura ou da sutura na obra de Varejão pode ser relacionada com o trabalho de Rosana Paulino que também faz uso desse elemento em várias de suas obras, como é o caso da obra explorada anteriormente, *A Permanência das Estruturas* de 2017, *Parede da Memória* realizada entre 1994 e 2015, a série *Bastidores* de 1997, assim como a série *Assentamentos* de 2012, mencionada posteriormente nesta pesquisa.

3.5.6. Logo Ali, Flávio Cerqueira, 2014

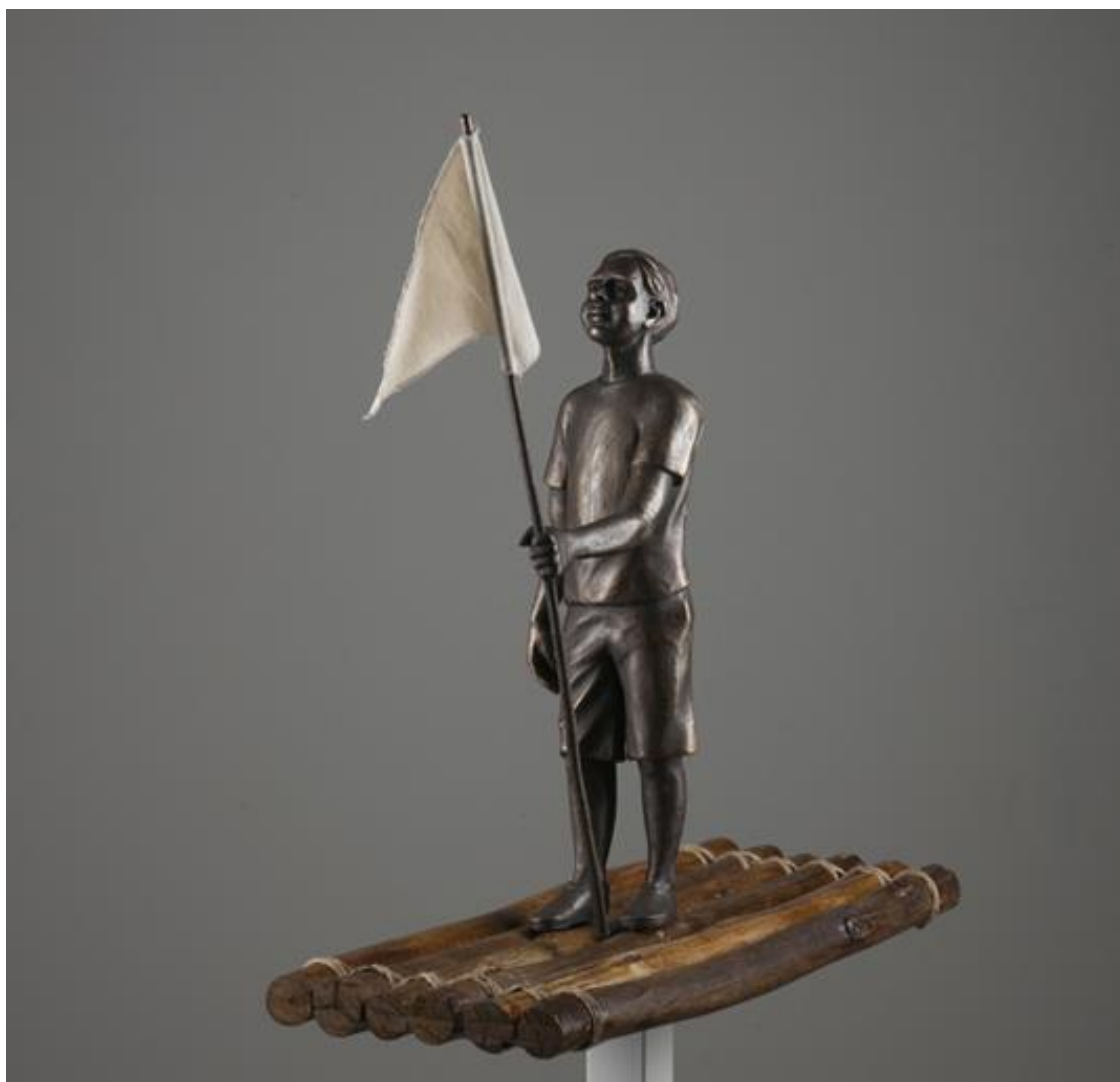


Figura 13 - Logo Ali, Flávio Cerqueira, 2014

Fonte: [Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini](#)

Os personagens de Cerqueira desempenham um papel de destaque na sua representação de cenas que envolvem o ser humano, abrangendo questões de raça, gênero, violência e a própria história e sociedade, além de criar cenas que englobam muitas vezes questões do cotidiano e do fantástico juntas, criando metáforas e questionamentos. O artista utiliza personagens variados, desde crianças e adolescentes a homens e mulheres negros e brancos, que participam de suas alegorias.

Cerqueira explica em entrevista realizada no âmbito deste projeto, disponível no Anexo 1, que pensa seus trabalhos como apenas parcialmente completos, pois espera que o espectador, ao entrar em contato com a obra, entre na narrativa e crie um significado pessoal, o deixando aberto para interpretação. No nosso entender, é possível agregar à sua compreensão aspectos que se relacionam com a navegação e a exploração, e que se mostram presentes nesta obra. A imagem do barco, conforme Gilroy, está associada ao tráfico de escravos, assim como da transmissão de suas culturas ao redor do Oceano Atlântico, sendo fortemente associado à cultura negra que surge desta situação, a qual o autor se refere como *Black Atlantic* (Gilroy, 1995, p. 4).

O título da obra, *Logo ali*, implica que o que quer que se procura ou se está indo em direção está ao alcance, e será em breve obtido. Neste aspecto, ao considerar o histórico das obras do artista que trazem não apenas questões que investigam o próprio fazer artístico, mas também abarcam problemas históricos e sociais que atingem o artista, se pode pensar que, talvez, se esteja chegando em um ponto melhor em termos sociais na história e que é preciso continuar neste curso, continuar lutando.

Esta obra, apesar de poder ser associada a estas questões relacionadas ao navio e ao barco, não mostra necessariamente esta figura, mas sim a de uma jangada rustica de madeira, modo de locomoção muito comum no norte e nordeste brasileiros, feita geralmente de troncos roliços. O nome vem de uma palavra portuguesa adaptada do hindustani “janga” com o aumentativo “ada” no final (Cascudo, 2000, p. 471), optando por utilizar o termo já conhecido ao invés de adotar o nome piperi ou igapeba, usado pela população indígena (Cascudo, 2000, p. 470). Servindo, de certa forma, como uma alegoria à ocupação portuguesa do Brasil, ignorando e apagando aspectos da cultura dos povos ameríndios e impondo suas próprias ideias e ideais.

A obra carrega em si questões bastante diversas, fazendo parte de uma investigação de cunho mais introspectivo do artista. A ideia do mar e de navegar ou estar ao mar, do ir e vir, do estar perdido, do desistir, mas também da esperança e da perseverança estão presentes no trabalho. Várias obras selecionadas tocam na questão do mar, do barco e do navegar, como é o caso da já mencionada *A permanência das estruturas* (2017) de Rosana Paulino e da obra a ser investigada a seguir, *Celacanto provoca maremoto* (2004 – 2008), de Adriana Varejão.

3.5.7. Celacanto Provoca Maremoto, Adriana Varejão, 2004 – 2008

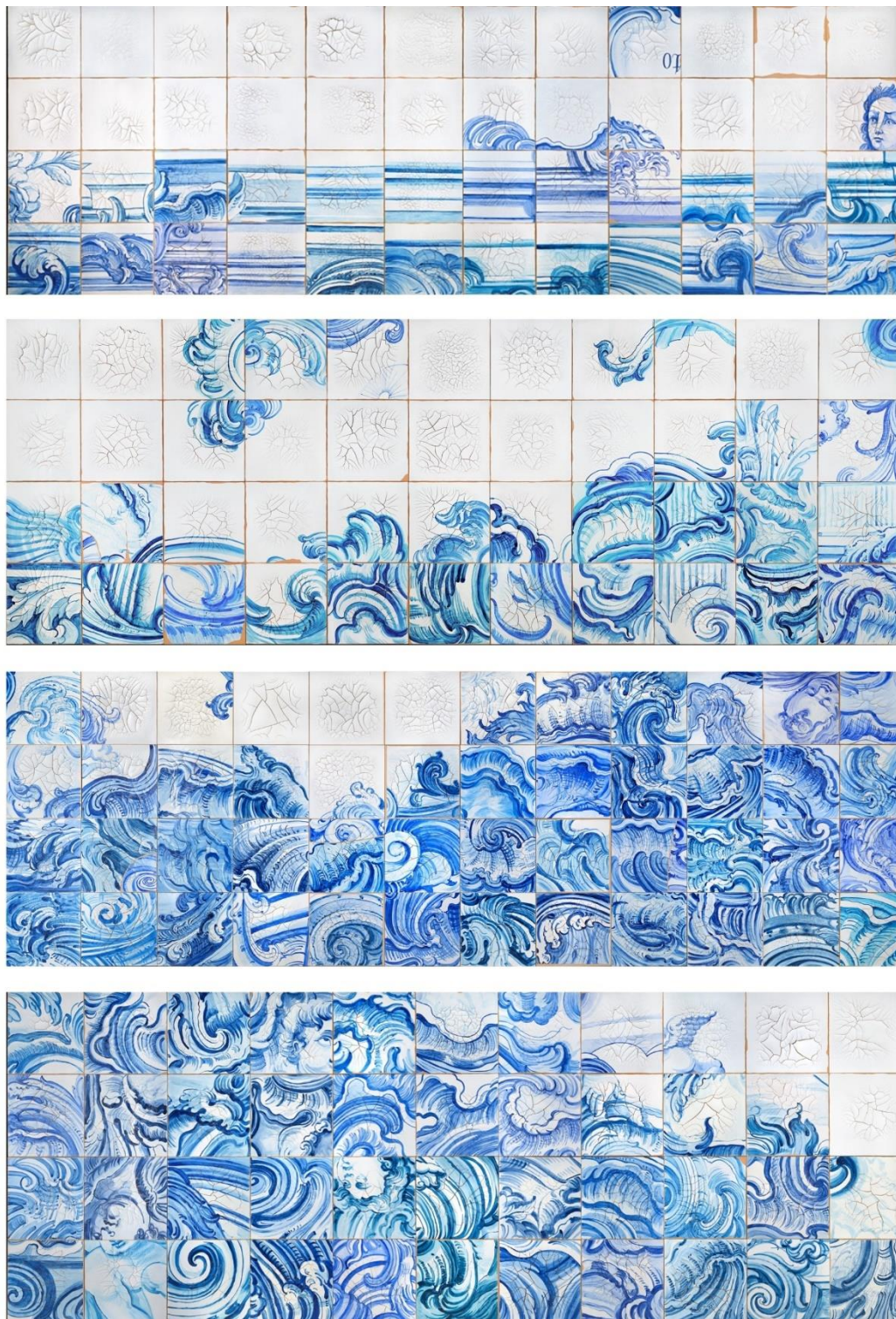


Figura 14 - *Celacanto Provoca Maremoto*, Adriana Varejão, 2004 - 2008

Fonte: [Instituto Inhotim – Google Arts and Culture](#)

O título da obra remete a uma frase enigmática que costumava ser vista em *grafitti* no Rio de Janeiro nos anos 1970 (Jabor, 2011). A frase foi então identificada como uma citação da popular série infantil japonesa *National Kid* (Jabor, 2011). Esses azulejos impressionam e são fortes, revelando o paradoxo da história social brasileira. A referência ao mar no título e a maneira como os azulejos se organizam criando uma grande onda não são ao acaso pois, de fato, o que ligou Brasil e Portugal no período colonial foram as navegações, a exploração marítima que deu início a uma violenta história. Além de discutir as questões históricas, subverte o uso do barroco e azulejaria portuguesa como forma de expressar e contrastar a narrativa da história colonial. Em uma entrevista, Varejão comenta sobre as referências que traz nesta obra:

Celacanto também evoca a maneira desordenada e casual de como são repostos os azulejos quebrados dos antigos painéis barrocos, sem a menor preocupação de preservar sua composição original. Essa confusão causa uma certa vertigem. Já em Celacanto, embora possa parecer, a composição do painel não se dá ao acaso. Tudo é calculado e cuidadosamente construído. Paulo Herkenhoff se refere a essa obra como uma calculada arquitetura do caos, onde se destrói uma ordem e se constrói uma desordem. Também adoro a idéia dessa frase como alusão ao mar. Penso na grande onda de Hokusai. Penso em Herkenhoff dizendo que o Barroco é um estilo que começa e termina no mar: que é inaugurado, etimologicamente, na origem da palavra portuguesa barroco, a pérola imperfeita, e se esgota no rococó, que vem do francês rocaille, concha. (Varejão, 2004, p. 3)

Esta obra pode ser tida como uma reinterpretação ou como tendo sido afetada fortemente pelas referências do barroco brasileiro com o qual a artista teve contato em uma visita à cidade de Ouro Preto, contaminando seu trabalho, assim como a azulejaria portuguesa. “Ao conhecer a cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, o repertório barroco passa a marcar suas criações. A narrativa, a mescla de linguagens bi e tridimensionais e o material das obras dialogam com a visualidade barroca, em busca de uma experiência estética totalizante.” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021a). A artista parece procurar questionar a história da arte e o estilo “barroco”, problematizando estas noções de história e estilo. Como aponta Louise Neri em seu texto, *Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão* (2001):

O barroco foi um veículo para o novo capitalismo expansionista da economia burguesa européia, com seu amor abstrato ao dinheiro e ao poder. Como forma de persuasão ecumênica, os povos indígenas foram convidados a interpretar o barroco. O resultado foi a iconografia sagrada do cristianismo ser transformada, “desnaturada” e secularizada num carnaval de imagens pagãs. Cada “episódio” na obra de Adriana Varejão reformula um combate antropofágico entre o ecumenismo do barroco europeu e o hibridismo inato da cultura brasileira, transformando em configurações sempre novas e provocativas o papel

vital desempenhado pelo Desejo no progresso da Cultura, com todas as suas perversidades e contradições. (Neri, 2001, p. 2)

Se pode perceber assim como o invocar deste estilo que dominou a arquitetura colonial no Brasil pode ser uma crítica histórica a exploração colonial que ocorreu. Varejão utiliza, desta maneira, a estética do Barroco, que é associada com a arte religiosa brasileira de um período colonial, para comentar na violência da colonização e missão civilizadora religiosa. Como explicam os pesquisadores Sirlene Alves e Marcelino Rodrigues em seu artigo *Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência*:

O Barroco surge como o estilo oficial da Contra-Reforma, contestando os dogmas da Reforma Protestante, tendo por objetivo “afirmar a grandeza da Igreja Católica mediante a produção de monumentos esplêndidos, mas também, por todos os recursos que estão ao alcance das artes figurativas, atestar a verdade da fé” (BAZIN, 1993, p.9-10). A religiosidade e a soberania de Deus também eram incentivadas pelas monarquias, que viam a possibilidade da utilização da fé como uma forma de controle e domínio de suas colônias. (2017, p. 169)

Ainda nesta linha de pensamento se pode entender que o Barroco servia ao interesse de uma classe dominante que se alinhava com a Igreja Católica e a partir da descoberta do ouro em Minas Gerais o Barroco brasileiro floresce, apoiado de certa forma pela coroa, ajudando a demonstrar a riqueza encontrada no “Novo Mundo” (Alves & Rodrigues, 2017, p. 169). Alves e Rodrigues explicam que “Nesse momento, muitos descendentes de negros ganharam prestígio e admiração, tanto na pintura, na escultura, e na arquitetura, se tornando mestres em seus ofícios, como Mestre Valentim, Aleijadinho e Mestre Ataíde” (Alves & Rodrigues, 2017, p. 169). A população negra e mestiça, no Brasil, dentro da estrutura escravocrata, não era permitida praticar suas crenças religiosas; mais ainda, eram forçados a reproduzir as práticas e os símbolos dos colonizadores (Alves & Rodrigues, 2017, pp. 169 - 170). Este aspecto do Barroco, com seu significado e complicações culturais e sociais no Brasil, pode ser considerado mais uma camada de uma crítica que leva o uso desta estética específica por parte de Adriana Varejão.

A religiosidade presente na obra de Varejão, a partir da exploração do Barroco, pode ser relacionada com aspectos da próxima obra a ser analisada, assim como a integração de um estilo antigo a uma obra contemporânea, como é o caso de *Se precisar, conto outra vez* (2016) de Flávio Cerqueira.

3.5.8. Se precisar, conto outra vez, Flávio Cerqueira, 2016



Figura 15 - Se precisar, conto outra vez, Flávio Cerqueira, 2016

Fonte: [Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini](#)

Flávio Cerqueira produz esta obra e a exibe em uma exposição homônima, no segundo semestre de 2016, na Galeria Casa Triângulo na cidade de São Paulo (Cerqueira,

2019, p. 93). O artista elabora sobre suas intenções com a exposição em sua Dissertação de Mestrado *A escultura no Flagrante da Ação*:

Devido às tensões sociais e políticas no Brasil, decidi me posicionar enquanto artista e cidadão durante a minha segunda exposição individual agendada na galeria Casa Triângulo, no segundo semestre do ano de 2016, na cidade de São Paulo. O principal foco não foi o de produzir trabalhos panfletários ou que abordassem de maneira literal o momento no qual estávamos presenciando, mas sim o de trazer uma reflexão de quais foram os pilares em que a sociedade brasileira havia sido construída. Intitulada *Se precisar, conto outra vez* (...), a exposição é um conjunto de trabalhos que exploram aspectos para outras leituras e novas versões para as narrativas da história oficial do país, trazendo histórias que a história não conta e deixando claro, no próprio título, que tais narrativas criadas por mim ilustram um pensamento aberto e suscetível a ser revisto em trabalhos futuros, explorando outro viés de leitura. (Cerqueira, 2019, p. 93)

A obra, produzida em bronze, traz quatro elementos distintos: uma pilha de livros com um crânio, uma ampulheta e uma cruz sobre eles. Estes quatro elementos imediatamente remetem às Vanitas, gênero artístico de natureza morta do século XVII que continham uma série de objetos simbólicos que remetem a inevitabilidade da morte, assim como a vaidade e brevidade dos objetos e prazeres terrenos (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019b). Este gênero de pintura continha elementos específicos com significados atribuídos aos objetos retratados, por exemplo livros faziam referências às ciências, assim como caveiras e relógios eram ligados à ideia da morte e da passagem do tempo (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019b).

Nesta obra contemporânea existe a adição de um símbolo claramente religioso, a cruz, associada a cristianismo, mas que também pode ser, mais uma vez, relacionado com a ideia de morte, ao que parece ser uma cruz muito simples que se assemelha a dois galhos finos atados com corda para formar o símbolo, como o objeto que se coloca em um local onde alguém foi enterrado.

Sobre esta obra, durante a exposição de mesmo nome, *Se precisar, conto outra vez*, a Professora de Artes Visuais e curadora Maria Izabel Branco Ribeiro explica que esta encerrou o percurso da exposição, “(...) refletindo sobre a inutilidade das vaidades e a certeza de que um dia tudo termina e, com generosidade, afirma que caso seja necessário, haverá um recomeço (...)” (2016). Trazendo, desta forma, o pensamento ao nome da obra, que pode ser relacionada com um recomeço, ou como uma ideia da possibilidade de ser recontada uma história que deixa muitos de fora.

Os dois elementos mais marcantes da obra, o crânio e a cruz, referem-se à morte e à religiosidade de forma explícita. O crânio tem uma história simbólica muito rica, tendo sido associado durante a história com temas relacionados à morte e ao perigo mortal. Arley Gomes Leite traz em sua dissertação, *O sorriso da Caveira, genealogia de uma representação da morte nas artes visuais* que:

Durante a colonização do território brasileiro estas poéticas da morte também se fariam presentes, sobretudo através da estética e religiosidade barrocas, aqui interpretada de modos singulares em suas diferentes regiões. Destacando no ambiente da pintura barroca praticada nas Minas Gerais, a atuação de Manuel da Costa Athayde como realizador da pintura do teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, entre 1801 e 1812, onde se observam claras referências às Vanitas de inspiração holandesa, que conjuga elementos metafóricos, como caveiras combinadas com outros atributos concernentes às vaidades do homem. Imagem da caveira que também está presente nos Emblemas da igreja de Nossa Senhora de Sabará, realizadas quase um século antes das pinturas de Mestre Athaide na igreja de S. Francisco de Assis, sugerindo os efeitos culturais do contato com a arte dos países baixos, que pode ter se originado através do comércio que se dava entre Holanda e Portugal e seus impérios coloniais (...) (2012, p. 52)

Sendo associado o crânio, desta forma, com a religiosidade e o poder do estado, ao que se encontrava em insígnias de igrejas e insígnias reais. Além destas questões, o crânio também pode ser associado a estudos científicos do século XIX que procuravam justificar o racismo. Este aspecto é mais bem analisado na obra a seguir, *Paraíso Tropical* (2017), de Rosana Paulino.

3.5.9. Paraíso Tropical, Rosana Paulino, 2017

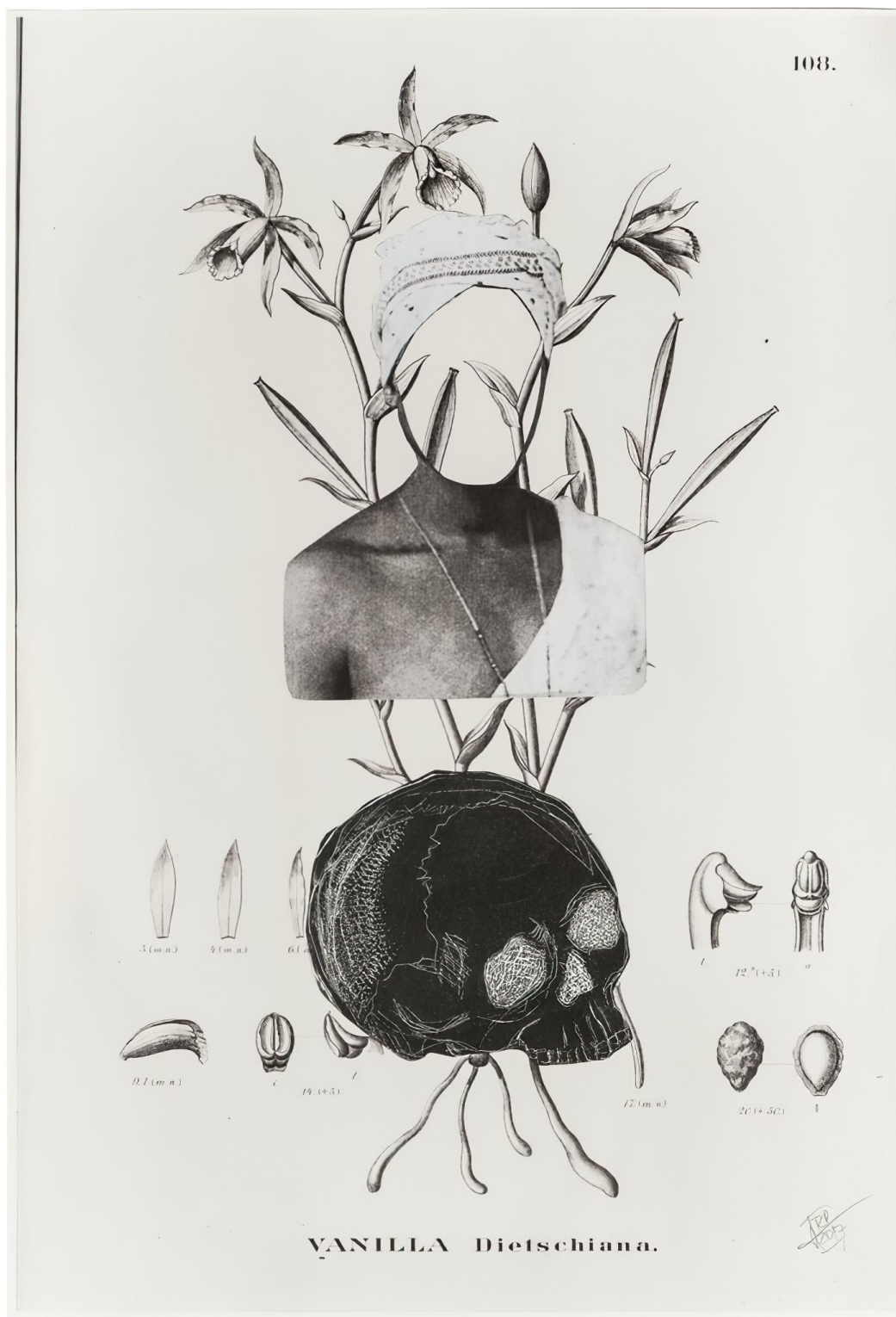


Figura 16 - Paraíso Tropical, Rosana Paulino, 2017

Fonte: [Site da Artista](#)

Paraíso Tropical de Rosana Paulino cria um diálogo crítico entre o Brasil do século XIX e as consequências de preconceitos estabelecidos a partir de estudos ditos científicos que ainda podem ser sentidos hoje. Em texto publicado na revista Zum do Instituto Moreira Salles, as artistas Rosana Paulino e Renata Felinto comentam sobre a obra em relação ao Brasil colonial que:

(...) aos olhos da Europa, era um estranho paraíso nos trópicos a ser decifrado a partir de exaustivas especulações mirabolantes sobre suas gentes, sua vegetação, seus animais e sua natureza – vistos como possíveis obstáculos para a efetivação da civilização que se sonhava estabelecer. (2021)

Neste sentido, os elementos da obra oferecem muito a se interpretar. No centro da obra, no plano principal superior, destaca-se um recorte feito a partir da fotografia do século XIX de uma mulher negra com o rosto vazio, vestida com roupas típicas. Abaixo desta imagem feminina, existe a imagem de uma caveira, o que pode transmitir a ideia da pseudociência de medir crânios para comprovar a superioridade de uma raça sobre as outras. Por trás destas duas imagens, em último plano, está uma representação científica botânica de uma orquídea com uma legenda mostrando um dos nomes científicos da flor, *Vanilla dietschiana*, retornando a obra para as questões da exploração científica que ocorreram neste século referido. A artista cria uma imagem visualmente marcante com elementos que se referem à várias questões culturais muitas vezes intensas, como o espaço que mulheres negras ocupam na sociedade, a morte, a escravidão e estudos científicos relacionados às explorações que se deram a partir do período colonial da fauna, flora e povos brasileiros.

Os crânios, como já mencionados a partir do trabalho de Cerqueira, tem uma história associada à simbologia do aviso e da morte, mas também carregam consigo a possível associação aos estudos realizados durante os séculos XVIII e XIX sobre crânios que tentavam justificar de forma “científica” o racismo e a classificação de seres humanos, sendo eles a Frenologia e a Craniometria. A frenologia, de acordo com a hipótese de Franz Joseph Gall (1758 – 1828) e Johann Kaspar Spurzheim (1776 - 1832), é o estudo da formação da caixa craniana, que dependendo de seu tamanho e suas protuberâncias, designaria diferentes aspectos de personalidade de cada pessoa (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2018). Os estudiosos deste campo acreditavam que o cérebro influenciava no formato do crânio e designaram certas áreas como significativas

de aspectos específicos da personalidade (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2018). Por sua vez, a craniometria é o medir do crânio e da estrutura facial, desenvolvido no século XIX, foi utilizada junto da antropometria por cientistas a fim de determinar níveis de desenvolvimento intelectual e cultural em distintas “raças” (Wade, Smedley, & Takezawa, 2020). Conforme explicado em um artigo da Encilopaedia Britannica, sobre “classificações científicas das raças”, Samuel Morton foi o fundador do campo da craniometria, o médico natural da Philadelphia:

(...) collected skulls from around the world and developed techniques for measuring them. He thought he could identify racial differences between these skulls. After developing techniques for measuring the internal capacity of the skull, he concluded that Blacks had smaller brains than whites, with Indian brains intermediate between the two. Because brain size had long been correlated with intelligence in both the popular mind and science, Morton’s findings seemed to confirm that Blacks were also less intelligent than whites (Wade, Smedley, & Takezawa, 2020).

Assim, as teorias raciais no Brasil se desenvolveram no final do século XIX, em um momento na história do país em que estavam sendo tomadas medidas para a eventual abolição da escravidão por meio de uma série de leis, dentre as quais existe a *Lei Áurea*, publicada em 13 de maio de 1888, entretanto:

Na verdade, nada ou muito pouco mudou na vida dos ex-escravos, pois continuavam a viver na pobreza, na miséria, sem acesso à escolaridade e sofrendo todo tipo de discriminação. Tudo porque, ao assinarem esta lei não se preocuparam em fazer um plano para integrá-los à sociedade. (Silva D. , 2010, p. 6)

Além disso, a imagem apropriada por Paulino de uma mulher negra em roupas típicas, é originalmente de uma série de fotografias de negros e escravos do fotógrafo alemão Alberto Henschel (1827 – 1882) [ver figura 17 abaixo], realizada no estado da Bahia em cerca de 1869 (Instituto Moreira Salles, 2021). É sabido que a fotografia da escravidão no Brasil não tinha necessariamente um sentido de denúncia ou registro, propriamente, mas sim um propósito mais próximo de construção de uma estética do exótico, do país tropical. É uma fotografia clássica de “tipo” de escravos (Instituto Moreira Salles, 2011)⁶. Este gênero de fotografia não queria mostrar necessariamente

⁶ O vídeo produzido pelo Instituto Moreira Salles, *Entre cantos e chibatas, com Lilia Schwarcz - Parte 3* pode ser encontrado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=y2P9VtABG78> (20 segundos)

individualidades dos escravos a retratar, mas sim um gênero do que se podia encontrar no Brasil ao se vender as fotos no exterior, retornando a ideia de exótico.

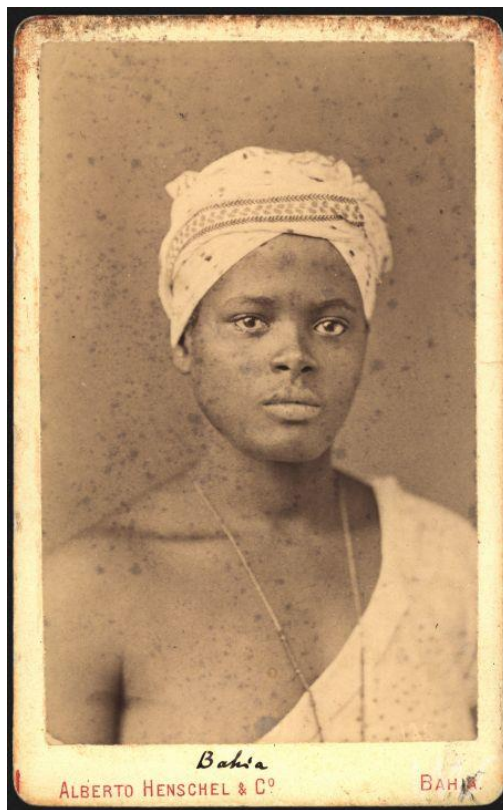


Figura 17 - *Negra da Bahia*, Alberto Henschel, c. 1869

Fonte: [Acervo do Instituto Moreira Salles](#)

Voltando à imagem recortada presente no trabalho de Paulino, pode-se pensar que a falta do rosto da mulher na fotografia exacerba essa ideia de falta de individualidade e de escolha. Pode se pensar que aumenta a carga emocional da fotografia, ao jogar com a falta de identidade que há na encenação proposta nas fotografias de tipo (Instituto Moreira Salles, 2011)⁷. Além disso, faz refletir sobre, talvez, a falta de agência que os escravos tinham quanto a maioria dos aspectos da sua vida, uma espécie de denúncia à violência sobre a população negra. O vazio no rosto também pode ser pensado quanto a uma representação da falta, da exclusão e esquecimento que podem ser sentidos na

⁷ Novamente, o vídeo produzido pelo Instituto Moreira Salles, *Entre cantos e chibatas*, com Lilia Schwarcz - Parte 3 pode ser encontrado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=y2P9VtABG78> (20 segundos)

contemporaneidade relacionados à inserção de pessoas negras, principalmente mulheres na história.

Além deste aspecto, a artista ainda coloca ao fundo da obra a imagem retirada de uma ilustração de *Flora Brasiliensis*, obra publicada entre 1840 e 1906 por diversos cientistas, com objetivo de identificar e estudar espécies de plantas encontradas, em sua maioria, no território brasileiro. Paulino volta a investigar o aspecto da exploração científica da fauna, flora e da “gente” brasileira (Paulino & Ribeiro, 2017, p. 10). Além disso, ao se pensar na época da publicação da obra, é possível entender a estes estudos científicos de classificação como uma ferramenta colonial, que ajudava a justificar a exploração da terra, fauna, flora e povos.



Figura 18 - *Vanilla dietschiana*, Célestin Alfred Cogniaux, Vol 3 Part 6 pag. 532-533 tab. 108

Fonte: [Flora Brasiliensis](#)

A artista consegue ligar sua narrativa que busca chamar atenção a questões que permeiam a ciência, a exploração humana, o racismo e o papel da mulher negra na sociedade. Se pode perceber vários destes aspectos na próxima obra a ser analisada, também de Paulino.

3.5.10. A Geometria à Brasileira, Rosana Paulino, 2017 - 2018

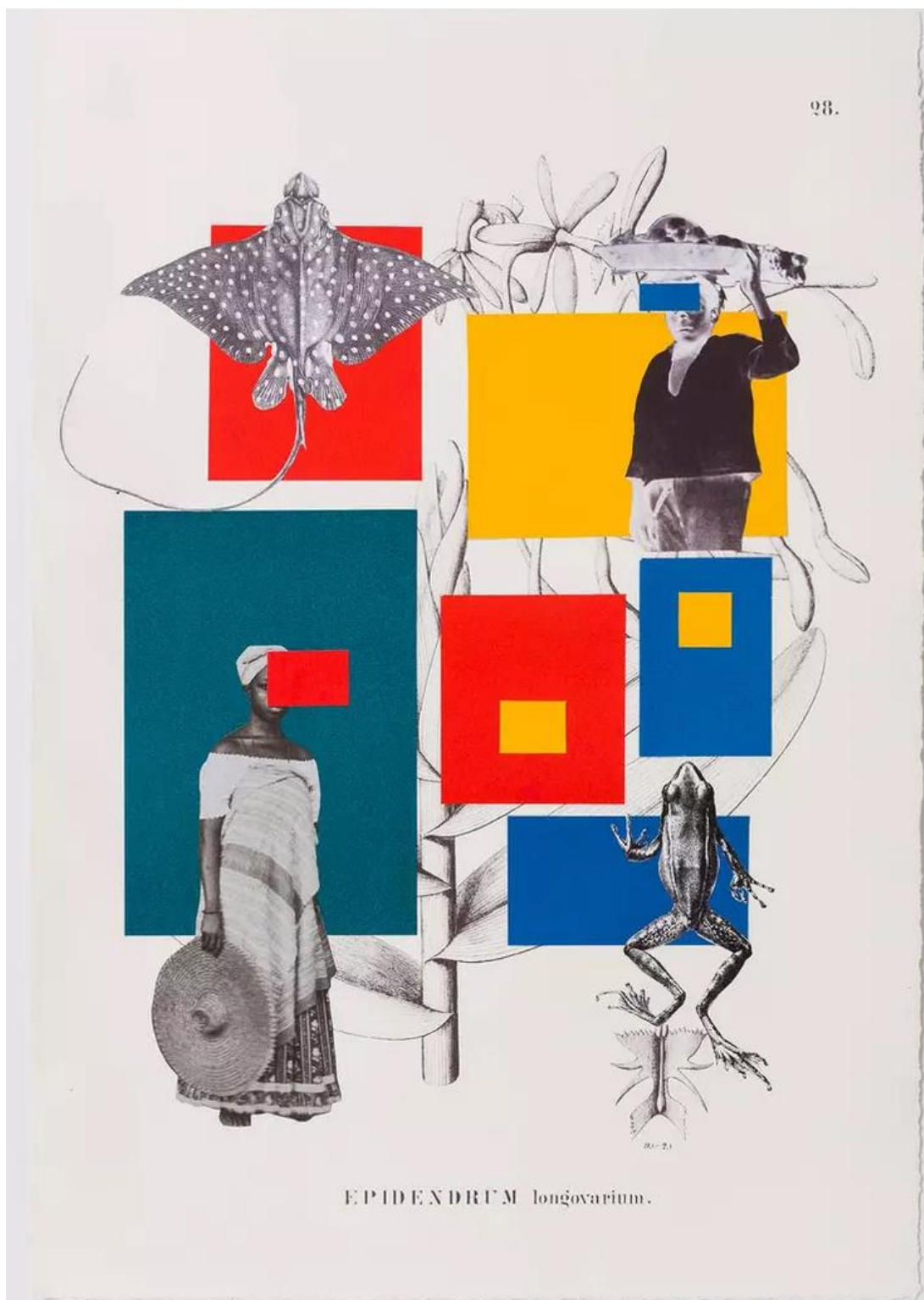


Figura 19 - A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical – Azul, Rosana Paulino, 2017 - 2018

Fonte: [Bienal do Mercosul](#)

A série de obras *Geometria à Brasileira* é composta de várias colagens nas quais figuras de negros, indígenas, assim como de fauna e flora brasileira são intercaladas e parcialmente cobertas por quadrados e retângulos coloridos. A relação entre os elementos que fazem uma representação do Brasil e as formas geométricas que certamente correspondem a uma referência ao modernismo brasileiro pode ser tida como uma crítica ao segundo, e como a história da arte, assim como a história nacional, foi e é representada a partir de um ângulo muito pequeno. Paulino apresenta desde o início de sua carreira artística trabalhos muito políticos, utilizando de elementos a fim de revisar e reconstruir partes da história e memória tanto pessoal quanto do Brasil.

O crítico de arte Frederico Morais escreve em 1978 em seu texto *A vocação construtiva da arte latino-americana* sobre alguns dos motivos que levaram à crença desta vocação. Ele utiliza o termo “vontade construtiva” para se referir à ausência de uma cultura solidamente estabelecida nas sociedades onde havia necessidade de definir projetos nacionais, de organizar e transformar a realidade e, claro, de criar estruturas novas (Morais, 1997). Isto levou a um entendido desenvolvimento de uma afinidade para o construtivismo.

Conforme as artistas Rosana Paulino e Renata Felinto em seu texto *Violenta geometria*:

A suposta vocação da América Latina à geometria da arte construtiva pode ser compreendida como uma espécie de sublimação – um mecanismo de defesa que redireciona pensamentos prejudiciais, nocivos ou incômodos e os transforma em ideias socialmente aceitáveis. Podemos substituir “pensamentos” por “assuntos”, e identificamos “prejudiciais, nocivos ou incômodos” como a própria herança material e imaterial dos povos não brancos, africanos e originários, cofundadores das histórias e das culturas do Brasil. A pluralidade, tão celebrada durante o modernismo como selo de autenticidade brasileira, é o que será sublimado culturalmente. (Paulino & Felinto, 2021)

Paulino fala em uma entrevista concedida a Igor Simões para a Bienal do Mercosul 12 em 2020, que no começo de sua carreira a ideia de que existia uma vocação brasileira para a geometria era muito forte, mas fazia ela questionar de quem era essa vocação e de que geometria se estaria falando, a dos povos indígenas originários? Dos povos negros que foram trazidos à força? Ou seria a geometria importada da Europa e aplicada no Brasil? Ela questionava como um número tão pequeno de artistas brasileiros que se dedicaram a este tipo de produção poderia definir toda arte do país (Paulino, 2020b). A artista questiona, com este trabalho os recortes que são feitos não só na história

da arte brasileira, mas na história do próprio Brasil, pensando em quem autoriza e promove estes recortes, e quem se beneficia com estes.

Paulino e Felinto explicam que

As composições geométricas a partir das formas “puras” propõem uma arte asséptica, que nos exime do compromisso de lidar com o trauma e a dor no campo das artes visuais. Artistas precisavam incorporar rapidamente os pressupostos da arte geométrica, demonstrando destreza no domínio de conceitos matemáticos que se alinhavam ao fazer artístico. Essa era uma espécie de prova de nossa capacidade de acompanhar as transformações conceituais e estéticas da história das artes visuais produzidas na Europa, reforçando a sensação de eterno atraso dos artistas daqui. (2021)

Muitas obras de Paulino contam com estas fotografias de tipo e ilustrações de fauna e flora brasileiras sobrepostas. Outro componente que se mostra presente em suas obras é a apropriação destes elementos a fim de os subverter, criando diálogos dentro das composições que fazem uma crítica a construção do Brasil que se deu no século XIX. Além destas figuras icônicas, esta obra mostra uma mistura com os elementos geométricos que aludem a esta história que a artista está a criticar, que deixou de lado as outras figuras presentes que representam, de certa forma, o Brasil, trazendo a fauna a flora e a população que habita o país.

A geometria, na obra, “se faz presente pelos retângulos e quadrados nas cores verde-bandeira, azul-cobalto, amarelo-ouro, vermelho vivo, marrom cor de pele e laranja solar” (Paulino & Felinto, 2021), tapando a identidade das figuras humanas e se sobrepondo e ocultando parte das outras imagens que representariam o Brasil. Assim, estas referências realizadas por Paulino a uma arte concreta que utilizava a geometria podem vir a servir como um encarar da história colonial, indo ao encontro da ideia de uma arte geométrica concreta do século XX que não permitia que se vissem outras perspectivas históricas (Paulino & Felinto, 2021). A artista questiona estes elementos que fazem parte desta convenção da vocação brasileira para a geometria (Paulino, 2020b).

A orquídea presente na obra, assim como os outros elementos naturais, sejam as pessoas ou os animais, podem ser tidos como a inserção destes na história, quando se pensa na definição de representação como trazida por Kathryn Woodward “A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. E por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e

àquilo que somos” (Woodward, 2000, p. 10). Essa marcação de presença destes elementos e sujeitos que são parcialmente tapados pelas formas geométricas demonstra a crítica que Paulino traz de forma quase didática. Woodward explica que as práticas de significação envolvem relações de poder que permitem a inclusão ou exclusão, no caso, da história. Estas figuras estão presentes, sempre estiveram, mesmo que uma história mal contada tenha tentado as apagar. Desta forma, a representação destas pode demonstrar uma necessidade de inserir estas figuras na história, tanto da arte quanto geral, apontando a importância da representação, assim como da revisão de uma história única.

O apagamento histórico da população negra brasileira, assim como a ideia da representação desta, também estão presentes na obra a seguir, de Flávio Cerqueira.

3.5.11. Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015



Figura 20 - Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015

Fonte: [Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini](#)

A obra *Amnésia* de Flávio Cerqueira traz a crítica ao tema da miscigenação e embranquecimento da população brasileira que ocorreu durante o século XIX e foi

fomentada pelo governo brasileiro (Santos & Silva, 2018, p. 257). Segundo o autor, a peça:

(...) representa uma criança negra de braços erguidos segurando um balde de tinta branca, que ele despeja sobre sua cabeça. A tinta escorre em seu corpo, mas não se impregna nele. A obra faz referência ao embranquecimento das populações negras no Brasil, o lado perverso da mestiçagem, que a partir do século XIX ocorreu com a imigração europeia no território brasileiro. Um dos focos da obra é a lata de tinta que se apresenta quase vazia como uma espécie de esgotamento de tal processo. O bronze é um dos mais nobres e robustos materiais associados à tradição, e pouco utilizado na arte contemporânea. Sobre tudo com conteúdos mais políticos. Por esse motivo decidi eternizar essa história, para qual devemos estar sempre atentos. (Cerqueira, 2018)

A ideia do processo de embranquecimento como algo bom que se disseminou no Brasil no século XIX pode ser relacionado com um pensamento posterior e mais contemporâneo de Fanon, quando o autor discute em *Black Skin, White Masks* como o sujeito negro não seria considerado como um indivíduo por si só, mas sempre estaria sendo comparado com o homem branco, e, portanto, ao ter sua existência negada acabaria por se sujeitar. Fanon explica: “The black man stops behaving as an actional person. The goal of his behavior will be The Other (in the guise of the white man), for The Other alone can give him worth” (Fanon F. , 2008, p. 119). Este comportamento de busca do embranquecimento se relaciona com a obra em questão, que procura justamente questionar estes problemáticos ideais de raça de origens coloniais.

Cerqueira explica em sua dissertação de mestrado que o título da obra, *Amnésia*, faz referência a uma lenda “(...) na qual homens escravizados deveriam dar nove voltas em redor do Baobá, também conhecida como a árvore do esquecimento e as mulheres, sete. Um rito para que abandonassem seu passado e recebessem um nome cristão” (Cerqueira, 2019, p. 96). O embranquecimento como algo bom e desejável aparece diversas vezes dentro da cultura brasileira, nomeadamente na celebrada obra literária de Mário de Andrade, *Macunaíma*, ao que escreve “Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas” (Andrade, 1928, p. 48). A crítica de arte Alecsandra Matias de Oliveira, ao relacionar o trabalho de Cerqueira com a produção literária brasileira e a construção de memórias, explica que Andrade explorou com *Macunaíma* uma narrativa de mitos populares unidos a uma cultura colonizada que buscava uma identidade brasileira. Oliveira afirma:

Embebidos pelos ideais que buscam as raízes do Brasil e a homogeneidade nacional, por muito tempo, artistas e intelectuais fornecem os subsídios necessários para o exílio de memórias. Essas memórias “mal resolvidas reminiscências” que expõem a segregação de grande parcela da população (negros, índios, mulheres e LGBTQs*) e, assim, elas são escondidas pelo mito de nossa democracia racial. (Oliveira, 2019)

Este mito da democracia racial se mostra presente em outra importante obra de arte brasileira, *A redenção de Cam*, do artista espanhol naturalizado brasileiro Modesto Brocos y Gómes. A obra mostra de forma clara o projeto de embranquecimento da população brasileira, fazendo referência à passagem de um episódio bíblico em que Noé amaldiçoa filho de Cam, Canaã, a ser escravo. Conforme a antropóloga Tatiana Lotierzo, nunca é mencionada a cor da pele de Canaã, entretanto “no auge da expansão colonial, quando a escravização dos africanos se torna elemento fundamental para a política europeia, dissemina-se na imaginação do Velho Continente uma associação imediata entre pele negra e escravidão” (Lotierzo, 2014). O alcance do embranquecimento em três gerações permitia criar uma imagem de um Brasil com misturas, as quais são bem-vindas apenas se houver a pele clara.

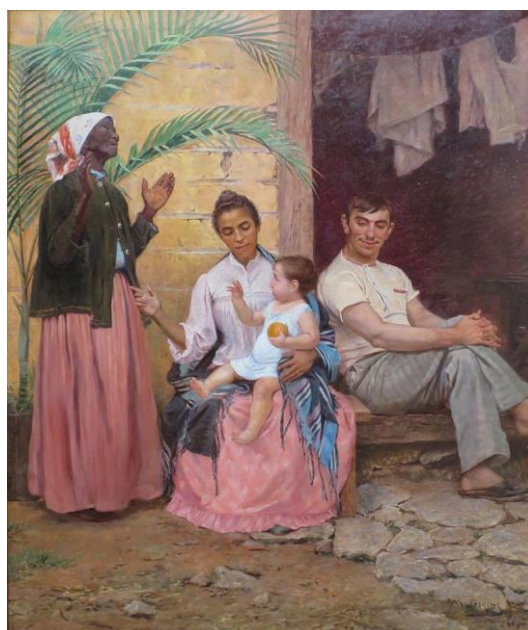


Figura 21 - *A Redenção de Cam*, Modesto Brocos, 1895

Fonte: [Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_reden%C3%A7%C3%A3o_de_Cam.jpg)

Logo após a publicação de Charles Darwin de *A Origem das Espécies*, em 1859, surgiu uma nova ideia sobre Darwinismo Social, sendo assim, a ideia de raças não era mais apenas de cunho biológico, mas político, social e cultural (The Editors of

Encyclopaedia Britannica, 2019a). Esta teoria teria sido usada para justificar a estratificação de classes, com base na desigualdade "natural" entre os indivíduos e, no nível social, foi usada como uma racionalização do imperialismo, colonialismo e políticas racistas que acreditavam em alguma superioridade biológica (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019a). Como explica a professora Maria Rita de Jesus Barbosa em seu artigo *A influência das teorias raciais na sociedade brasileira (1870-1930) e a materialização da Lei n.º 10.639/03*, “Na política, o Darwinismo serviu para justificar o domínio ocidental sobre os demais. O Darwinismo Social, juntamente com a antropologia e a etnografia do século XIX ajudaram a construir a ideia de “*missão civilizatória*” das potências imperialistas” (2016, p. 263).

A partir de 1870 teorias raciais com cunho evolucionista começaram a se popularizar enormemente no Brasil. Segundo o evolucionismo todos os organismos são resultado de uma evolução gradual de organismos mais simples para mais complexos. “Foi neste contexto de transição do trabalho escravo para o livre que as teorias raciais desenvolvidas na Europa começaram a penetrar no pensamento social brasileiro. Surgindo assim, o racismo como construção social baseado nos pressupostos científicos” (Silva D. , 2010, p. 2).

No Brasil, existe o pensamento de alguns cientistas como João Batista Lacerda, que acreditava no gradual embranquecimento da população brasileira como um salvamento do país. Ele também acreditava que os Botocudos, denominação genérica dada a diversas tribos indígenas, eram um exemplo da inferioridade humana, e que os problemas raciais no Brasil seriam resolvidos com a eventual “depuração” das raças e embranquecimento populacional (Silva D. , 2010, p. 11). Cerqueira afirma que a obra *Amnésia* prova que as teorias de Lacerda não se concretizaram e “os negros seguem resistindo e insistindo com sua existência e ocupando espaços de destaque na sociedade brasileira” (Cerqueira, 2019, p. 100). A obra *Amnésia* serve como um questionamento deste racismo perpetuado por séculos e desse embranquecimento tido como algo desejável.

Assim, a próxima obra, de Adriana Varejão, continua a investigação acerca dos aspectos sociais que circundam o conceito de raça no Brasil.

3.5.12. Big Polvo Color Wheel V, Adriana Varejão, 2018⁸



Figura 22 - Big Polvo Color Wheel V, Adriana Varejão, 2018

Fonte: [Wikimedia Commons](#)- fotografia de [Luis Alvaz](#)

Adriana Varejão criou uma série de obras que exploram o conceito de miscigenação e raça no Brasil. “Polvo” aborda o conceito flutuante da identidade inter-racial brasileira, que, historicamente, assumiu funções sociais e culturais. No Brasil, o censo oficial classifica as pessoas em cinco grupos com base na cor da pele: branca, preta,

⁸ A obra em questão foi selecionada e inserida na exposição em um momento posterior a elaboração e seleção inicial da exposição e obras. Se procurou preencher uma lacuna nas obras de Adriana Varejão, após não se obter resposta quanto a autorização de uso de imagem pedido inicialmente pela autora e, mais tarde, pelo CITCEM para a artista e galeria representante, a respeito das obras *Azulejaria com incisura Horizontal* (1999) e *Mapa de Lopo Homem II* (1992 – 2004).

vermelha, amarela e parda. Contudo, em 1976 o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) lançou a pergunta "Qual é a sua cor?", resultando em 136 termos com significados simbólicos e culturais (Pereira, 2018).

Conforme Lisa Duarte, em texto publicado por Jorge Pereira sobre a série *Polvo* de Varejão na revista *Philos*, "A pesquisa do IBGE mira a objetividade e acerta no imaginário. As respostas revelam o quanto a noção de raça é sintomática de nossa situação social e identitária. Cor é linguagem. Cor é uma construção cultural. Consequência dos laços esgarçados de nossa formação colonizada" (Pereira, 2018). Varejão criou suas próprias tintas a óleo, batizadas com o nome de trinta e três definições de cor da pele do levantamento de 1976. A artista escolheu alguns dos termos mais interessantes e poéticos, como "Encerada", "Queimada de Sol", "Café com leite", "Branquinha", "Burro quando foge" e "Cor firme", entre outras.

A Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel explica os desenvolvimentos nos trabalhos artísticos de Varejão, assim como as referências que procura utilizar, em comunicado de imprensa sobre exposição contendo obras da série *Polvo* de Varejão:

O conjunto apresentado na mostra mantém estreita relação com trabalhos anteriores da artista que lidam com questões como miscigenação, colonialismo e a cor da pele. Temas que constituem uma espécie de chão do trabalho de Adriana Varejão, quer assumindo um caráter mais metafórico e sutil (como nas *Tintas Polvo*), quer adotando um caráter de forte expressividade, tributário da arte barroca (como na série *Língua*). (2014)

O título da obra, "Polvo", faz referência ao animal, cuja tinta que utiliza para se defender é composta de melanina, o mesmo composto que confere pigmentação à pele e cabelos em seres humanos (Pereira, 2018). A palavra, no português, também é muito foneticamente similar a "povo", um conjunto dos habitantes de uma nação ou de uma localidade (Povo, 2021), ligando ideias de raça e de lugar de forma sistemática.

Varejão se inspira em pinturas de sistemas de castas da Nova Espanha dos séculos XVII e XVIII, "Polvo" mostrando a subjetividade da cor da pele e do conceito de raça, expondo o caráter social do racismo (Galeria Victoria Miro, 2013). Seguindo este pensamento:

The casta system developed by colonial Spaniards helped establish and perpetuate a rigid hierarchical taxonomy based on notions of purity associated with whiteness. The concept was derived from the Latin *castus*, which literally means 'keep pure'. Using more than one hundred categories of racial intermixing, the casta system classified a broad spectrum of

combinations of white, black, Indian and mixed-race heritage. Those considered 'pure bred' were recognized as part of the nobility and held greater economic and social power. Even at this early stage in Latin American history, those of black and mixed-race heritage occupied less privileged positions. (Galeria Victoria Miro, 2013)

Com esta interpretação é possível perceber como a pesquisa de Varejão se conecta com as críticas realizadas por Paulino e Cerqueira ao considerar os aspectos de dominação colonial que se apoiaram em sistemas de “classificação científica de raças”, privilegiando parcelas da população e procurando o embranquecimento do “povo”.

Nesta linha, a próxima obra, de Rosana Paulino, busca explorar as raízes culturais construídas pela população negra no Brasil, apesar da situação extremamente adversa.

3.5.13. Assentamento, Rosana Paulino, 2012⁹

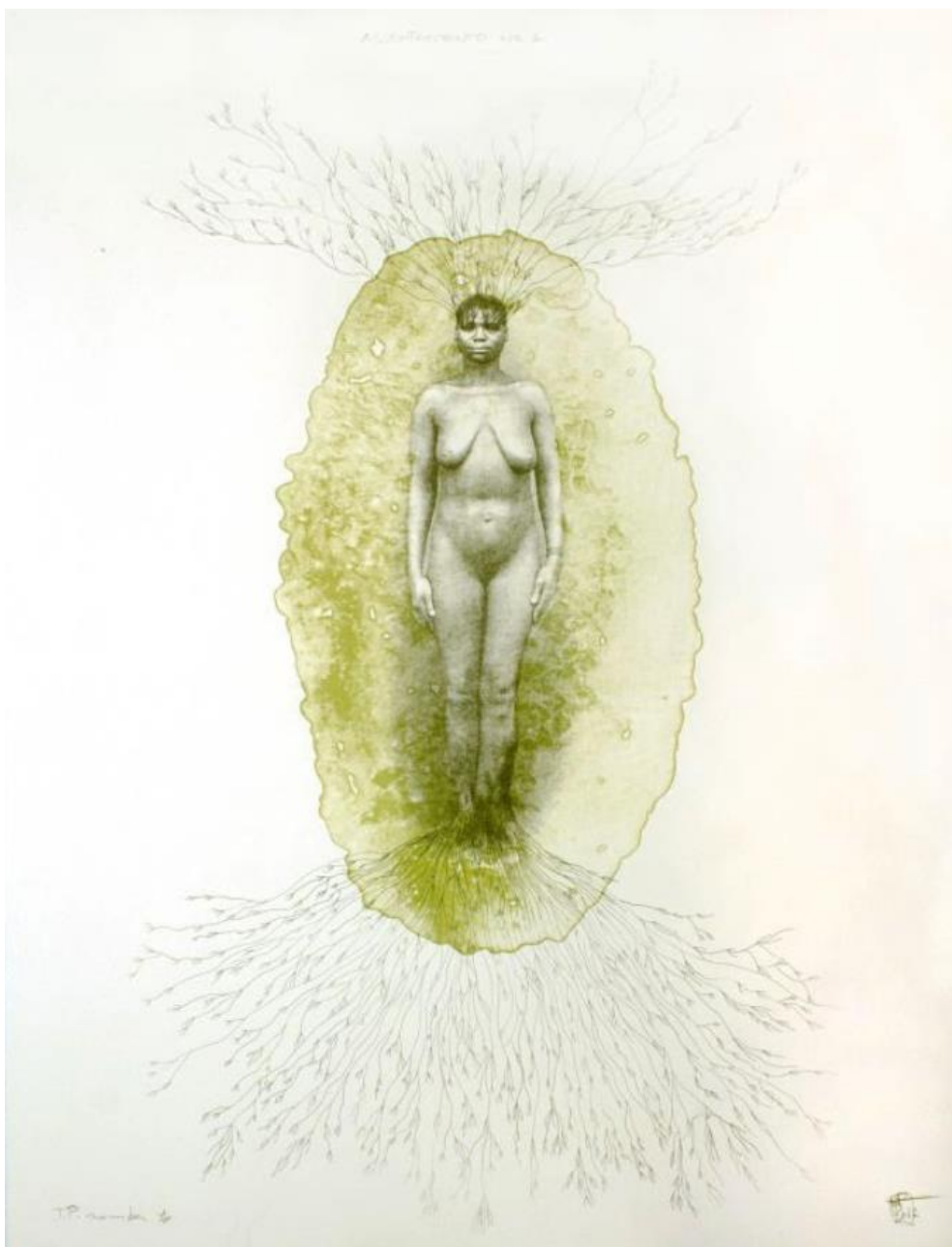


Figura 23 - Assentamento, Rosana Paulino, 2012

Fonte: [National Hispanic Cultural Center – Google Arts and Culture](#)

⁹ Apesar desta obra estar presente na seleção original de trabalhos, realizada durante a elaboração da exposição, devido a problemas encontrados com o uso de obras já presentes na plataforma expositiva Google Arts and Culture, como mais bem explicado no capítulo 4. Relatório de Projeto, esta peça teve de ser retirada da exposição.

A obra *Assentamento* (2012) foi desenvolvida em uma série contendo quatro gravuras em uma residência realizada em Albuquerque, Novo México nos Estados Unidos (Antonacci, 2017, p. 277). Paulino explica em entrevista com Célia Antonacci, para revista *Rebento* em 2017, a origem dupla do nome assentamento tanto para esta obra quanto para a série que leva este nome:

A palavra assentamento me interessa em dois sentidos. Pelas questões da africanidade e pela questão da fundamentação. Se olharmos a palavra assentamento, ela tem o sentido de assentamento de base, de estrutura, de tijolo, de fundação, mas assentamento para as religiões afro-brasileiras é onde você assenta a força de um templo, a força daquela casa de um templo. O Axé daquela casa. (Paulino citada por Antonacci, 2017, p. 284)

A artista ainda comenta que percebe a maneira como toda uma parcela da população, mesmo com uma história tão violenta de realocação forçada, tortura e exploração, mesmo com a ativa exclusão social que ocorreu e ocorre com o racismo consegue, ainda “(...) implantar raízes e raízes profundas na nossa cultura” (Paulino citada por Antonacci, 2017, p. 285). Paulino ainda explica em sua justificativa para o projeto *Assentamentos* em seu blogue que:

Assentar, como nos mostra o dicionário Aurélio, é também o ato de fixar-se ou de estabelecer residência em algum lugar. Transplantados à força, os africanos e africanas que aqui chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé. A última definição para assentamento encontrada no dicionário Aurélio diz respeito a: “Bras. Rel. Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento” (Paulino, 2015)

Reiterando seu entendimento da força cultural negra no Brasil, que tem suas raízes no continente africano. Como já comentado anteriormente, Paulino aborda e critica em suas obras as teorias racistas que eram justificadas a partir de pesquisas científicas realizadas a partir do século XIX, como traz Antonacci:

Instigada a entender as origens e os fundamentos do colonialismo racial, Rosana foi pesquisar as teorias que sustentavam o racismo e logo deparou com a atuação do médico e biólogo suíço, naturalizado norte-americano, Louis Agassiz, que em 1865 veio ao Brasil comandando a Expedição Thayer com o objetivo de observar escravos e seus descendentes e provar que negros e brancos pertencem a raças diferentes, por isso não podiam habitar o mesmo espaço. A fim de provar suas teses racistas, Agassiz encomendou ao fotógrafo franco-suíço, Augusto Stahl, então residente no Rio de Janeiro, uma série de imagens de africanos que ali viviam. Stahl fotografou dezenas de pessoas nuas didaticamente arranjadas para representarem a veracidade das teorias de Agassiz. Ele instituiu esse padrão de fotografia científica (frente, lateral e costas), ainda usado na fotografia antropológica. (Antonacci, 2017, p. 283)

Paulino faz uso destas fotografias, então, a fim de subvertê-las e colocá-las em situações que as deem força e são o oposto do que o trabalho de Agassiz e de outros cientistas tentavam provar, a artista comenta:

O hibridismo cultural melhor ainda; as culturas se fortalecem, ficam mais interessantes, mais vivas, mais fortes. Essa imagem passa a ser simbolicamente uma imagem fundadora da cultura brasileira, o que era para ser o símbolo da derrocada, passa, ao contrário, a ser o símbolo de uma fundamentação, de um assentamento de uma cultura nova e nascente. (Paulino citada por Antonacci, 2017, p. 286)

Além do uso da fotografia apropriada e deslocada de seu contexto, a artista intervém na imagem, adicionando raízes aos pés da mulher representada, fazendo referência a uma ancestralidade que se conecta com a terra e “como uma árvore-Iroco, que atravessa o tempo no qual resistimos e do qual somos frutos-continuidade” (Paulino & Felinto, 2021). Retornando, com esta referência a este Orixá do Candomblé, à ideia de uma cultura negra que persiste apesar das inúmeras tentativas de a apagar.

Assim, continuando nesta exploração do apagamento cultural e da violência com a população negra no Brasil que existe dentro de uma cultura colonial se passa a examinar, na próxima obra, estas questões, as relacionando com as missões jesuíticas que exploravam os povos ameríndios.

3.5.14. Missão/Missões (Como Construir Catedrais), Cildo Meireles, 1987



Figura 24 - *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, Cildo Meireles, 1987

Fonte: [Blanton Museum of Art – Google Arts and Culture](#)

Missão/Missões (Como construir catedrais) de Cildo Meireles é uma instalação realizada pela primeira vez em 1987 e voltou a ser exposta em *Magiciens de la Terre* em 1989, no Centro Georges Pompidou em Paris, pelo curador francês Jean Hubert Martin (Ferreira & Vilela, 2015, p. 68). Conforme Archer, a exposição tentou criar uma troca cultural a partir das obras de artistas ocidentais e não ocidentais de forma justa, foi a primeira exposição que objetivava mostrar a heterogeneidade da arte e responder às acusações de eurocentrismo nela (2001, p. 216). Segundo Archer o crítico americano Thomas McEvelley escreveu sobre a exposição que:

Toda crítica à mostra que li não consegue enfrentar o fato monumental de que esta foi a primeira exposição importante a tentar, de maneira consciente, descobrir uma forma pós-colonialista de exibir, no mesmo espaço, objetos do Primeiro e do Terceiro Mundo. Foi um grande acontecimento da história social da arte, e não de sua história estética. (McEvelley citado por Archer, 2001, pp. 217 - 218)

Essa obra claramente faz uma referência às missões Jesuíticas na América do Sul, que foram missões de evangelização e catequização de populações indígenas locais e se

desenvolveram durante o século XVII entre os atuais estados do Brasil, Argentina e Paraguai (Serres, 2018, p. 17). Elas se organizavam em aldeamentos chamados de Reduções, onde os missionários faziam a conversão dos povos indígenas originários locais ao catolicismo (Serres, 2018, p. 22).

Questões que abarcam a cultura indígena são uma temática recorrente no trabalho de Meireles. Conforme a professora e pesquisadora Maria Cristina Mendes, o artista conta no documentário *Cildo* (2009) que seu pai foi Diretor do Serviço de Proteção ao Índio no Rio de Janeiro, solidificando sua conexão com estas questões, uma vez que seu pai foi “Incumbido de mover um inquérito administrativo sobre um massacre no Maranhão, diante das evidências do processo, optou por buscar a solução através de um inquérito policial. Pela primeira vez na história do Brasil, uma pessoa foi condenada por matar indígenas” (Mendes, 2019, p. 704). Apesar de sua proximidade com os assuntos que investiga Meireles não parece promover uma sensação intimista com seus trabalhos, referenciando aspectos de sua vida privada, mas sim explorar de forma intelectual as questões que o tocam.

A instalação tem um aspecto que remete a uma ideia de templo, do sagrado, sendo coberta por um véu negro, criando assim um ambiente separado, “uma metáfora da igreja católica como lugar onde o homem se une a Deus, a preparação espiritual através da arquitetura” (Ferreira & Vilela, 2015, p. 67). A obra, entretanto, não cria apenas conexões rasas com sua referência no título. Os materiais que compõem a obra são: 600 moedas douradas que formam a base, 2000 ossos de gado que formam a plataforma superior, uma coluna feita de 800 hóstias que conectam estas duas partes e um véu translúcido negro que cobre a obra toda (Ferreira & Vilela, 2015, p. 67). Além disto, a iluminação e as cores utilizadas, nomeadamente o dourado, remetem à ideia do templo barroco, que utiliza de muitos excessos e do ouro, principalmente do Brasil, de onde muito do metal foi retirado. Todos estes materiais carregam em si significados culturais que quando unidos podem estar colocando em questão os problemas da exploração das riquezas das colônias, assim como da exploração humana, que foi realizada a partir de um pretexto de evangelização e salvação.

Meireles utiliza materiais e símbolos facilmente compreensíveis em seus trabalhos, permitindo a criação de diversas conexões entre as referências trazidas. O

artista explica seu uso de materiais em entrevista com Diego Matos “A ideia foi criar uma espécie de equação matemática conectando esses três elementos[moedas, hóstias, ossos]: poder material com poder espiritual gera tragédia. Portanto, usei esses materiais para representar essa equação” (Meireles, 2020, p. 18). Além disso, o título da obra evoca a questão de como a religião foi espalhada pelo “Novo Mundo”, como as catedrais foram erguidas a partir dos corpos dos povos nativos, como o dinheiro, do ouro roubado do continente, das coroas portuguesa e espanhola e da igreja fomentou a ocupação de territórios e consequentemente o extermínio de culturas e populações. Meireles provoca o questionamento do lado sombrio da religião, deixando expostos seus problemas.

A próxima obra a ser analisada, de Flávio Cerqueira, lida também com a questão da violência contra os povos indígenas brasileiros, desta vez relacionados aos Bandeirantes, figuras históricas.

3.5.15. *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, Flávio Cerqueira, 2016



Figura 25 - Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante), Flávio Cerqueira, 2016

Fonte: [Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini](#)

As missões Jesuíticas na América do Sul, já mencionadas, foram missões de evangelização e catequização de populações indígenas locais. Foram estabelecidas algumas Missões de Catequese originalmente em Guaíra, grande região que corresponde hoje em grande parte ao Estado do Paraná no sul do Brasil (Ribeiro D. , 1995, p. 367). Bandeirantes, oriundos de São Paulo, exploradores que adentravam o interior do Brasil para além da parte portuguesa conforme o tratado de Tordesilhas, infiltrando a parte espanhola em busca de metais preciosos e de população indígena para capturar e escravizar (Ribeiro D. , 1995, pp. 245 -246).

A figura do bandeirante, no Brasil, é bastante controversa, tendo sido exaltada pela elite conservadora e associada a ideia de uma identidade “Paulista” no início do século XX (Cerqueira, 2019, p. 117). Darcy Ribeiro, historiadora, explica o papel do bandeirante no país:

O bandeirante, agente de uma violência privada, passa a ser agente da Coroa. É ele quem viabiliza, por sua ação e com seus meios, a vida econômica nas regiões pobres e a apropriação física do Brasil. Embora a ilusão oficial fosse dar aos índios o nobre destino copiosamente alegado nos documentos oficiais, a metrópole jamais opôs qualquer obstáculo sério ao cativo. (Ribeiro D. , 1995, pp. 245 - 246)

E adiciona mais tarde:

Missões inteiras, das mais ricas e populosas, como Guaíra (oeste paranaense), Itaim (sul do Mato Grosso) e Tapes (Rio Grande do Sul), foram assim destruídas pelos bandeirantes paulistas, que saquearam seus bens e escravizaram seus índios. É de supor que paulistas tenham vendido mais de 300 mil índios, principalmente missioneiros, aos senhores de engenho do Nordeste. (Ribeiro D. , 1995, p. 367)

Cerqueira explica em sua Dissertação de Mestrado *A escultura no Flagrante da ação* (2019) o que o motivou para produzir esta obra:

(...) foi o esgotamento da imagem heroica desses personagens e expor sua imagem desgastada. Quando decido fazer apenas sua cabeça em escala monumental e apresentá-la tombada ao chão, de certa maneira questiono a ideia que construímos de um herói. A narrativa por mim proposta para este trabalho é a de pôr um fim nesses personagens e dizer adeus a este herói. (Cerqueira, 2019, p. 120)

A obra foi realizada, também, como um tipo de resposta e questionamento frente a monumentos espalhados na cidade de São Paulo que exaltam esta figura histórica. Este questionamento por parte de Cerqueira percorre toda sua produção ao que o artista traz referências culturais, artísticas e históricas que remetem a criação de personagens e heróis, como na obra *Tião* (2017) [ver figura 26 abaixo] e na já mencionada *Amnésia* (2015) [ver figura 20]. Além disto o título da obra, *Tinha que acontecer*, implica que algum tipo de consequência ou ação era necessária para que este questionamento de um herói não tão herói assim, fosse feito de forma notável. Mais ainda, a obra, por ser de grande porte, ao ser exibida na galeria Casa Triângulo, precisou ficar do lado de fora desta, podendo ser vista em um local público, da mesma forma que um monumento seria exposto.

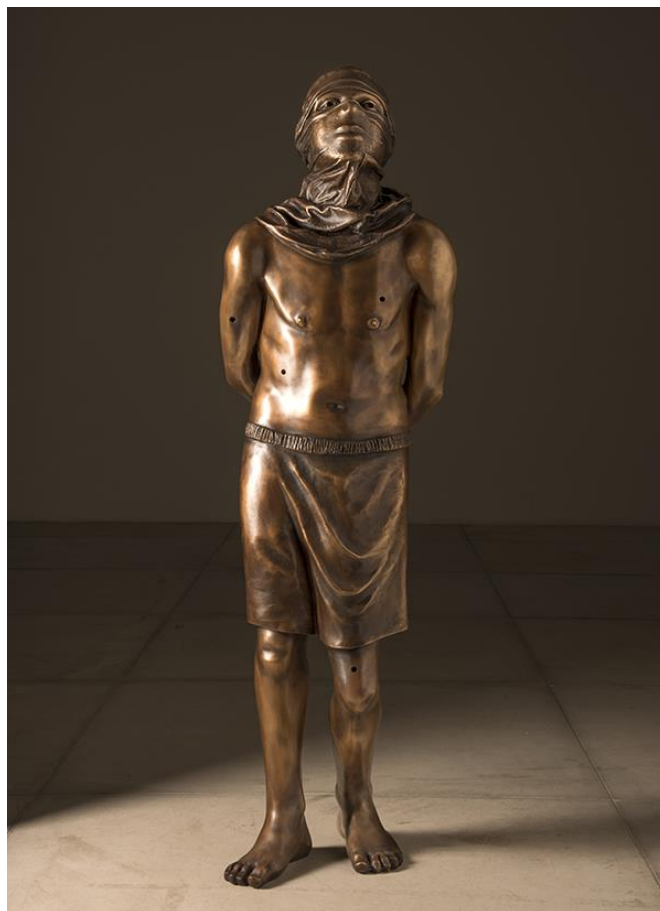


Figura 26 - Tião, Flávio Cerqueira, 2017

Fonte: [Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini](#)

Ao questionar a construção da história e dos heróis, aproximando sua investigação da questão indígena no Brasil, assim como o esquecimento e deturpação desta, é possível relacionar o trabalho de Cerqueiro com o de Cildo Meireles a seguir.

3.5.16. Zero cruzeiro, Cildo Meireles, 1974 - 1978¹⁰



Figura 27 - Zero cruzeiro, Cildo Meireles, 1974 - 1978

Fonte: [Instituto Inhotim - Google Arts and Culture](#)

Com as obras *Zero Cruzeiro* (1974 - 1978) e *Zero Dólar* (1978 - 1984) Meireles passa a discutir os efeitos do complexo conceito em evolução que é a globalização, assim como o processo de mercantilização da arte, que era ironizado ao que as cédulas eram distribuídas de forma gratuita em locais públicos. Como explicam Ferreira e Vilela:

A moeda era tratada enquanto representação icônica em um jogo hegemônico de territorialização. As cédulas eram feitas de forma convincente constituídas de elementos gráficos que aludiam a autenticidade monetária. As cédulas valiam menos que o papel

¹⁰ Apesar desta obra estar presente na seleção original de trabalhos, realizada durante a elaboração da exposição, devido a problemas encontrados com o uso de obras já presentes na plataforma expositiva Google Arts and Culture, como mais bem explicado no capítulo 4. Relatório de Projeto, esta peça teve de ser retirada da exposição.

impresso. No entanto, mesmo mostrando seu valor nulo, suas notas possuem valor de troca positivo como objeto artístico. (Ferreira & Vilela, 2015, p. 71)

A trajetória artística de Meireles nas décadas de 1970 e 1980 se mostra intrinsecamente ligada as circunstâncias políticas do Brasil. Seguindo esta linha de pensamento, considerando os aspectos políticos de obras produzidas por Meireles, é possível entender esta obra, que abarca questões indígenas, como uma obra que se associa, por sua natureza, com os estudos pós-coloniais e decoloniais. Meireles, com *Zero Cruzeiro*, faz uma crítica do sistema que oprime esse grupo, sistema este capitalista que foi implementado a partir da colonização e utiliza até hoje de formas de opressão para controlar as populações.

Meireles demonstra suas raízes no movimento artístico brasileiro dos anos 20 denominado de “Antropofágico” ao apresentar uma hibridez em seus trabalhos (Ferreira & Vilela, 2015, p. 69). O artista cria um diálogo com sua realidade imediata e o contexto de criação das obras deve ser levado em conta, como é possível perceber em obras como as da série *Inserção em Circuitos Ideológicos*, realizadas nos anos 70 dentro de um período político ditatorial no Brasil (Ferreira & Vilela, 2015, p. 73). Pode-se perceber em suas obras uma postura de crítica e de questionamento que se alinham com a produção artística contemporânea.

Meireles criou estas cédulas utilizando a moeda corrente na época da intervenção, o Cruzeiro, intervindo de forma clara. Em *Zero cruzeiro*, a imagem de um indígena e a de um interno de um hospital psiquiátrico ocupam o lugar dos heróis nacionais que os bancos têm o costume de utilizar como símbolos de riqueza e poder. Camadas marginais que a sociedade não atribuiu valor: a reserva indígena e a instituição psiquiátrica (Ferreira & Vilela, 2015, pp. 71 -72). Desta maneira, pode-se pensar que “A desvalorização desses dois grupos sociais historicamente segregados subitamente se presentifica a partir de sua aparição enquanto zero. O zero não equivale ao inexistente, mas à existência invisibilizada” (SESC SP, 2020, p. 39), trazendo atenção do público que interage com esta obra para estas questões.

Outra questão interessante é o fato de que Meireles promovia a circulação destes trabalhos para além do campo da arte, os distribuindo gratuitamente e ampliando

exponencialmente o seu alcance (Ferreira & Vilela, 2015, p. 72). Ele seguia, desta forma, as ideias conceituais da época, que buscavam a transformação da arte em uma ideia,

(...) segundo o artista, se torna o oposto da operação criada pelo *ready-made* proposto por *Marcel Duchamp* uma vez que não havia o culto do objeto e sim no que este objeto a partir de um ato poderia provocar no corpo social. Em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo consagrado da arte, Cildo propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e trocam. (Ferreira & Vilela, 2015, p. 73)

Além disso, a utilização de imagens de pessoas nas margens da sociedade acontece a partir de experiências que Meireles tem com estas, seja por visitar um hospital psiquiátrico, seja por conta de seu envolvimento familiar com questões indígenas (Meireles, 2013, pp. 19 - 20). O artista não procura transformar seu trabalho em algo panfletário, apesar de apontar questões que já estão presentes entre a população a amplificá-las, pois, conforme o artista “(...) as pessoas continuam sendo mortas pelas mesmas pessoas, os mesmos motivos e quase nos mesmos lugares. Isso é o absurdo do Brasil (...)” (Meireles, 2013, p. 18), mostrando a necessidade de trabalhos que indagam e trazem a atenção a certos problemas ainda hoje.

O uso de cédulas atravessa várias obras de Meireles, estando também presente na obra a seguir, assim como aspectos de crítica sócio-histórica que envolvem a população indígena brasileira.

3.5.17. Olvido, Cildo Meireles, 1987 - 1989



Figura 28 - *Olvido*, Cildo Meireles, 1987 - 1989

Fonte: [Pirelli Hangar Bicocca – Google Arts and Culture](#)

A instalação é composta por um muro feito de cerca de 70 mil velas que circulam inúmeros ossos de bois e uma tenda típica de alguns povos indígenas (SESC SP, 2020, p. 19). Esta tenda está forrada por cédulas na parte de fora, e de sua abertura é projetado um som de serra elétrica. O título da obra se refere a palavra “Olvido” que:

(...) em castelhano, significa esquecimento muito embora em português tenha o mesmo som de “ouvido”, isto é, o órgão da audição ou algo que foi escutado. A partir desse falso cognato, sons semelhantes constroem uma terceira acepção de algo simultaneamente sabido e esquecido. Marcada por essa ambiguidade essencial, a obra *Olvido* integra uma linha de trabalhos que elaboram o tema da colonização (...) ¹¹. (SESC SP, 2020, p. 19)

Meireles utiliza desta forma de símbolos que remetem de forma direta ao que ele pretende abordar. Os ossos, as velas, o dinheiro, o som de motosserras todos se combinam para que uma imagem clara de referências se forme, permitindo um entendimento global da obra, estes elementos têm significados facilmente compreensíveis, carregam em si

¹¹ A palavra *olvido*, apesar de não ser comumente utilizada na língua portuguesa carrega, assim como no castelhano, o significado de esquecimento (Olvido, 2003 - 2021).

referências à religião, à morte, ao capitalismo e à exploração, à violência, ao desmatamento e ao apagamento da cultura indígena no Brasil.

Meireles conta em entrevista realizada com Diego Moreira Matos que o som de motosserra que está presente nesta obra vem de uma experiência que teve, em 1976, ao ter participado de um acampamento com seu primo Apoena Meireles, que nasceu em uma aldeia Xavante, onde o som do desmatamento era incessante (Meireles, 2020, pp. 15 - 16). O artista segue explicando que presenciou um confronto entre os indígenas e alguns “boias-frias”¹² que tentavam expandir a fronteira agropecuária no estado de Rondônia. Meireles conta que Apoena estaria lá para tentar negociar a demarcação do território indígena, entretanto com este evento, compreenderam que seria necessário introduzir a população indígena a conceitos de propriedade privada, que não faz parte de sua cultura, assim como forçá-los a participar do projeto capitalista, pois segundo Meireles “a única coisa que garante um território no sistema capitalista é uma atividade econômica” (Meireles, 2020, p. 16).

O uso dos ossos de gado, que se aproximam do trabalho mencionado anteriormente, *Missão/Missões (como construir catedrais)* de 1987, vem de uma experiência do artista “Numa viagem aos pampas brasileiros, Cildo Meireles descobre que os bois, característicos dessa região, não são originários dali, mas haviam sido levados pelas missões religiosas em seu processo colonizador” (SESC SP, 2020, p. 19). Da mesma forma, a utilização do dinheiro nas obras de Meireles é algo recorrente. Podendo ser visto em três das obras analisadas neste trabalho, *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987), a própria obra *Olvido* (1987 – 1989) e *Zero Cruzeiro* (1978), assim como em obras não presentes neste trabalho tais como *Árvore do Dinheiro* (1969) e *Projeto Cédula* (1970 – 1976).

¹² Boia-fria é um termo que se refere a um trabalhador rural sem vínculo empregatício, este nome vem do fato de levarem comida de casa para se alimentar no trabalho, comida que esfria até o tempo de ser consumida. Boia é uma maneira coloquial de se referir à comida (boia-fria, 2003 - 2021).

formasse a partir das referências trazidas, entretanto se mostrou um tanto confusa. A terceira tentativa ficou mais bem organizada que a anterior, no sentido em que melhor demonstrou uma fluidez entre as obras sem criar muitas voltas em tema e conteúdo. Sendo assim, se percebeu esta como a melhor opção de organização entre as obras em um primeiro momento. Entretanto, ao desenvolver mais profundamente a exposição, criando um modelo mais funcional desta, foi necessário separar melhor as obras por assuntos concretos, surgindo quatro divisões.

Na primeira seção, intitulada *1. Evocação da violência histórica*, foram colocadas quatro obras que evidenciam o passado colonial do Brasil, estando este intimamente conectado com processos históricos violentos, os quais tem repercussões hoje nos sistemas políticos e sociais do país, colocando em cheque e problematizando a narrativa histórica. Na segunda seção, *2. Navegações e o “Novo Mundo*, as quatro obras selecionadas trazem referências ao processo de expansão colonial, de invasão de territórios e apagamentos culturais, refletindo sobre a maneira em como foi construído o país e mostrando a necessidade de revisões históricas. A terceira seção, *3. O racismo científico na história*, conta com cinco obras que demonstram o aspecto social do racismo, trazendo referências a estudos científicos produzidos no século XIX com objetivo de justificar o racismo como natural, tendo consequências sociais atualmente. Por fim, a quarta seção, denominada *4. A exploração e a população nativa*, contem quatro obras que exploram, a partir de referências visuais e textuais em seus títulos, aspectos da colonização que afetaram as populações nativas brasileiras.

Desta maneira as obras serão colocadas na ordem da lista que segue, tanto no projeto de exposição quanto na análise realizada neste trabalho com o intuito de manter uma conexão que flui entre as obras ao que as referências trazidas nestas invocam outros trabalhos relacionados. São divididas então as obras desta maneira:

1. Evocação da violência histórica

- *Amerikkka*, Cildo Meireles, 1991 - 2013
- *A permanência das estruturas*, Rosana Paulino, 2017
- *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva*, Adriana Varejão, 1999
- *Jerked Beef Rubble - Toilet II*, Adriana Varejão, 2002

2. Navegações e o “Novo Mundo”

- *Mapa de Lopo Homem II*, Adriana Varejão, 1992 - 2004
- *Logo Ali*, Flávio Cerqueira, 2014
- *Celacanto Provoca Maremoto*, Adriana Varejão, 2004 - 2008
- *Se precisar, conto outra vez*, Flávio Cerqueira, 2016

3. O racismo científico na história

- *Paraíso Tropical*, Rosana Paulino, 2017
- *A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical – Azul*, Rosana Paulino, 2017 - 2018
- *Amnésia*, Flávio Cerqueira, 2015
- *Big Polvo Color Wheels*, Adriana Varejão, 2018
- *Assentamento*, Rosana Paulino, 2012

4. A exploração e a população nativa

- *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, Cildo Meireles, 1987
- *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, Flávio Cerqueira, 2016
- *Zero cruzeiro*, Cildo Meireles, 1974 - 1978
- *Olvido*, Cildo Meireles, 1987 - 1989

Assim, para melhor organizar a exposição foi criado um protótipo da exposição em formato de apresentação de powerpoint com todas as obras selecionadas. Cada obra ficou contida em um slide incluindo informações sobre ela, sendo estas a descrição da obra e a descrição de um ou mais detalhes da obra. Este mockup da exposição pode ser encontrado no Anexo 3 – Mockup Exposição, ao fim do trabalho. Os textos desenvolvidos acompanham as obras, apontando aspectos destas que foram entendidos como significativos e pertinentes para a exposição. Cada obra conta com um texto que acompanha a imagem vista inteira e pelo menos um outro texto que acompanha a um detalhe da obra. Estes textos em seu formato original, antes de qualquer alteração realizada devido a critérios que precisavam ser atendidos na plataforma, podem ser

encontrados no Anexo 3 – Mockup Exposição em cada um dos slides contendo uma obra única.

Ainda no contexto de organização da exposição e levando em conta os itens de preenchimento obrigatório da plataforma Google Arts and Culture para a criação desta foi criada uma tabela contendo todas as informações necessárias. Sendo estas a identificação do item, o título da obra em dois idiomas, tendo sido selecionados o português e o inglês, nome do artista, descrição da obra em dois idiomas, descrição da técnica e/ou materiais utilizados na obra em dois idiomas, dimensões das obras em centímetros, nome dos detentores de direitos de imagem, local onde se encontra a obra, data de produção da obra, tipo de arquivo, especificação de formato de arquivo e link para acesso da imagem da obra nos locais originais. Estas informações ficam disponíveis em formato de tabela no Anexo 2 – Tabela de Informações para Exposição Google Arts and Culture.

A construção da exposição na Plataforma Google Arts and Culture se deu em conjunto com o Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e levou em conta os documentos informativos gerados e mencionados anteriormente, sendo eles a Tabela para a plataforma Google Arts and Culture disponível no Anexo 2, e o Mockup da Exposição, disponível no Anexo 3. Neste processo foi feito o upload das imagens das obras para a plataforma, levando em consideração obras que já se encontravam lá disponíveis, assim como obras que obtivemos autorização para realizar sua colocação na plataforma e exposição.

Neste sentido, além da elaboração da própria exposição como um novo conteúdo a ser adicionado à plataforma Google Arts and Culture, foi possível, através desta pesquisa, contribuir com o seu conjunto de obras, ao gerar novas entradas com obras de arte inéditas à plataforma. Todas as obras do artista Flávio Cerqueira foram adicionadas no âmbito desta pesquisa e exposição, sendo estas: *Logo Ali* (2014), *Se precisar, conto outra vez* (2016), *Amnésia* (2015) e *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)* (2016). Da mesma forma as obras de Adriana Varejão, *Azulejaria “De Tapete” em Carne Viva* (1999) e *Big Polvo color Wheel V* (2018), foram adicionadas a partir deste trabalho. Mais ainda, três obras de Rosana Paulino também foram inseridas por meio desta pesquisa,

sendo estas: *A permanência das estruturas* (2017), *Paraíso Tropical* (2017) e *A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical – Azul* (2017 - 2018).

Assim, considerando todo trabalho realizado desde o início do projeto, entendemos ser necessário explanar sobre as dificuldades que apareceram durante o processo de construção na exposição ao utilizar a plataforma. Duas obras de Varejão, como já explicado anteriormente no texto, tiveram de ser excluídas da exposição, *Azulejaria com Incisura Horizontal* (1999) e *Mapa de Lopo Homem II* (1992), pois não foi possível obter resposta sobre a autorização do uso de imagem, nem da artista nem da galeria representante, ao ser feito contato pela autora e após pelo CITCEM. A primeira obra pode ser substituída por outra similar em conteúdo, *Azulejaria “De Tapete” em Carne Viva* (1999), isto não foi possível com a segunda obra, entretanto, para equidade de quantidade de obras entre os artistas continuar, foi selecionada outra obra de Varejão, *Big Polvo Color Wheel V* (2018), a encaixando em outra seção da exposição.

Outro problema encontrado em um momento final de desenvolvimento do projeto, após submeter a exposição já finalizada no formato requerido através da tabela informativa e Mockup (respectivamente anexos 2 e 3), aconteceu com a impossibilidade de uso das obras já presentes na plataforma expositiva do Google Arts and Culture. Em um primeiro momento, no início desta pesquisa, a informação recebida quanto ao uso de imagens de obras foi, basicamente, que se a obra já se encontrasse presente no website Google Arts and Culture poderia ser utilizada na exposição sem problemas, entretanto, ao iniciar a montagem esta informação se mostrou equivocada. Todas as obras escolhidas que já estavam na plataforma não puderam ser usadas através desta, sendo necessário buscar soluções ou imagens alternativas com licença apropriada. Assim, as obras *Amerikkka* (1991 – 2013), *Toilet II* (2002), *Celacanto Provoca Maremoto* (2004), *Assentamento* (2012) *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987), *Zero Cruzeiro* (1974 – 1989) e *Olvido* (1987 – 1989) foram todas temporariamente excluídas da exposição até que se encontrassem alternativas.

Assim, após ficar ciente da impossibilidade de uso destas obras, se reiniciou um processo de procura de imagens com licenças apropriadas, a fim de não deixar a exposição sem grande parte das obras que já tinham seus textos e linha narrativa expositiva desenvolvidos. Neste sentido, foi possível reinserir as obras *Amerikkka* (1991 – 2013),

Celacanto Provoca Maremoto (2004), *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) e *Olvido* (1987 – 1989) na exposição, através de recurso de imagens alternativas e Street View. Deste modo, apesar das obras não estarem mais igualmente divididas entre os artistas garantindo uma representação equilibrada, a exposição em seu formato final conta com obras de todos os artistas originalmente selecionados com um total de treze obras.

A exposição *Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial"* fica disponível para ser visualizada em sua totalidade na plataforma Google Arts and Culture através do link <https://artsandculture.google.com/story/LgVB1bMJN34fFA>.

5. Considerações Finais

Este trabalho procurou promover um pensamento crítico a partir das obras selecionadas, mostrando a forma como estas se inserem no pensamento pós-colonial e decolonial, questionando narrativas e modos de ver estagnados e procurando criar diálogos sobre as questões levantadas nas obras de arte. Neste sentido, o projeto de exposição em plataforma digital como a do Google Arts and Culture serviu e serve como uma ferramenta para que se alcance um número maior de pessoas, levando, de forma acessível, estas questões relacionadas as diversas lutas encontradas nos trabalhos dos artistas para um público acadêmico e não acadêmico.

Segundo a crítica e curadora Fabiana Lopes, em texto publicado no catálogo da exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, a produção artística se revela:

(...) um território rico e complexo, um espaço de enunciação repleto de discursos, relações de sentido, apropriações, ressignificações e assimetrias tanto de caráter estético como de caráter semântico. Ela revela-se um lugar de diálogo com a história da história da arte – ela mesma uma narrativa –, que sugere inserções no discurso oficial de outras narrativas formadas por tradições não ocidentais: histórias e memórias pessoais e coletivas, modos de ver, perceber e experimentar a realidade, filtrados por tradições africanas, tradições indígenas, linguagens populares e eruditas interpeladas entre si, num movimento contínuo e dinâmico de criação de novas possibilidades. (Lopes, 2016, p. 40)

Os estudos pós-coloniais e decoloniais, apesar de diferentes em sua questão epistêmica, tendo origens distintas, se mostram parecidos em seus objetivos, procurando alcançar uma narrativa histórica que se distancie da presente hegemonia, criticando o eurocentrismo e os processos que se deram para que este fosse estabelecido, se envolvendo de forma política e intelectual ao problematizar as consequências do processo colonial. É possível afirmar que na arte existe um potencial ético, ao que esta ajuda a sensibilizar o público às lutas sociais que as obras abordam, trazendo para a luz diversos grupos sociais e suas histórias, que foram apagados dentro de um contexto colonial.

A narrativa propagada pelo ocidente não permitiu que muitas histórias de muitas civilizações fossem contadas, por isso, as obras trazidas neste trabalho não só questionam esta narrativa, expondo diversos problemas desta história única, mas propõem outras interpretações e referências culturais. Assim, a produção artística que promove novas narrativas mais inclusivas, diferentes do silenciamento cultural produzido a partir de uma

narrativa hegemônica, eurocêntrica e anglófona que são considerados até hoje base não só da história da arte, mas da história geral, se alinhando com os ideais encontrados nos estudos pós-coloniais e decoloniais.

Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino, têm diferentes estéticas e interpretações em seus trabalhos, apesar disso foi possível criar diálogos entre suas obras, mostrando a maneira como os artistas utilizam a subjetividade para traduzir as diversas preocupações que os tocam. Trazendo os exemplos de questões como a violência, o racismo e a exploração tanto da terra quanto das populações nativas do Brasil e vindas da diáspora africana que são herança de um sistema colonial e se repetem através da história. Portanto, apesar de um longo processo histórico de apagamento e silenciamento com origem colonial, pode-se perceber nestas obras os diversos contextos políticos e sociais trazidos em forma de referências visuais, títulos e textos, que se articulam a fim de criar questões pertinentes no presente.

Foi possível estabelecer, assim, uma narrativa expressiva com as obras abordadas na exposição criada no âmbito deste projeto abarcado pelo CITCEM. No intuito da realização do projeto de exposição se tornar exequível dentro de diversas restrições de tempo e recurso foi necessário restringir o número de obras e artistas. Da mesma forma se está ciente de que podem existir outras peças tão ou mais elucidativas das questões abordadas, entretanto devido às já mencionadas dificuldades e restrições estas foram as obras que permaneceram como parte do estudo.

Se procurou, desta forma, promover o pensamento sobre estes problemas trazidos nas obras, chamando atenção a eles e contribuindo, na medida do possível, com os estudos pós-coloniais e decoloniais relacionados com a arte contemporânea brasileira. Esta é uma área de investigação que ainda não foi suficientemente pesquisada, assim, este trabalho se trata de uma contribuição que pode promover futuras pesquisas e outras abordagens que envolvam a exploração dos temas propagados através deste projeto e exposição.

Referências

- Adusei-Poku, N. (2019). Alcance-me se for capaz! *Arte e Descolonização*, n. 4. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Agassiz, L. (1869). Performance of characteristics in different human species. Harvard Digital Collections & Exhibits. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://collections.countway.harvard.edu/onview/items/show/18033>
- Alessi, G., & Hofmeister, N. (6 de Outubro de 2020). Sites neonazistas crescem no Brasil espelhados no discurso de Bolsonaro, aponta ONG. *El País*. São Paulo. Acesso em 11 de abril de 2021, disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-10/sites-neonazistas-crescem-no-brasil-espelhados-no-discurso-de-bolsonaro-aponta-ong.html>
- Almeida, A. B. (21 de Novembro de 2019). Os Ibejis e a arte decolonial. *SP-Arte* 365. São Paulo. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.sp-arte.com/editorial/o-que-e-a-arte-decolonial/>
- Almeida, E. A. (2018). Profanação de uma imagem do mundo: Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão [Tese de Doutorado]. São Paulo: Universidade de São Paulo. Fonte: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-15042019-113808/publico/2018_EduardoAugustoAlvesDeAlmeida_VOrig.pdf
- Alves, H. C., & Costa, S. L. (Janeiro - Junho de 2017). Territórios pós-coloniais: cultura, arte, política e relações de poder no processo de construção da identidade quilombola. *REALIS*, v. 7(n. 1), pp. 209 - 233. doi:<https://doi.org/10.51359/2179-7501.2017.13441>
- Alves, S., & Rodrigues, M. (Maio - Agosto de 2017). Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência. *Revista Digital do LAV*, v.10 (n. 2), pp. 140 - 189. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/1983734826911>
- Andrade, M. d. (1928). *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: UFFS.
- Antonacci, C. M. (maio de 2017). Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea. *Rebento*(n. 6), pp. 272 - 291.

- Archer, M. (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. (P. Press, Ed.) London: Routledge.
- Bamonte, J. L. (19 a 23 de Agosto de 2008). A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira. *17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, pp. 286 - 297.
- Barbosa, M. R. (2016). A influência das teorias raciais na sociedade brasileira (1870-1930) e a materialização da Lei no 10.639/03. *Revista Eletrônica de Educação*, v. 10(n. 2), pp. 260 - 272. doi:<http://dx.doi.org/10.14244/198271991525>
- Benjamin, W. (1987). Sobre o conceito da História. Em W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (pp. 222 - 234). São Paulo: Brasiliense.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2003). Postmodernism/Postcolonialism. Em R. Nelson, & R. Shiff (Eds.), *Critical Terms for Art History* (pp. 435-451). Chicago: The University of Chicago Press.
- Bhambra, G. K. (18 de dezembro de 2014). Postcolonial and decolonial dialogues. *Postcolonial Studies*, v. 17(n. 2), pp. 115 - 121. doi:<https://doi.org/10.1080/13688790.2014.966414>
- boia-fria. (2003 - 2021). *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. Acesso em 11 de agosto de 2021, disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/boia-fria>
- Bonnici, T. (2005). Avanços e Ambiguidades do Pós-Colonialismo no Limiar do Século 21. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, v. 3(n. 1), 186 – 202. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1983>
- Cabrera, J., & Sales, M. (2020). As práticas artísticas contemporâneas no contexto ibero-americano e o pensamento Pós-colonial e Decolonial. *Incomum Revista*, v. 1(n.

- 1). Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <http://revistas.ifg.edu.br/incomum/article/view/758>
- Carneiro, A., & Mesquita, A. (2019). Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. *Arte e Descolonização*(n. 5). São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Cascudo, L. d. (2000). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Cerqueira, F. (2 de Outubro de 2018). Amnésia, Flavio Cerqueira, 2015. (MASP, Entrevistador) Acesso em 5 de setembro de 2021, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RaXfPQgNcpg&feature=youtu.be&ab_channel=MuseudeArtedeS%C3%A3oPauloAssisChateaubriand
- Cerqueira, F. (2019). A Escultura no Flagrante da Ação [Dissertação de Mestrado]. São Paulo, Brasil: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Fonte: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/182417>
- Cerqueira, F. (2021). Bio & CV. São Paulo. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <http://flaviocerqueira.com/bio-e-cv/>
- Clifford, J. (1997). Museums as Contact Zones. Em J. Clifford, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. (pp. 188-219). Cambridge: Harvard University Press.
- Cocotle, B. C. (2019). Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. *Arte e Descolonização*, n. 1. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Corsaro, M. (28 de maio de 2014). South likes: Cildo Meireles at Hangar Bicocca, Milan. *South as a State of Mind*. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <https://southasastateofmind.com/south-likes-cildo-meireles-hangar-bicocca-milan/>

- Culturgest. (4 de setembro de 2019). Memórias Coloniais [Folha de Sala]. Lisboa, Portugal: Culturgest. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/ciclo-memorias-coloniais/>
- Cunha, B., & Parada, F. (2010). O ovo de colombo nas práticas de orientação. *Os novos profissionais da educação e formação para o trabalho: desafios e exigências da aprendizagem ao longo da vida*, (pp. 141 - 145).
- Custódio, L. (12 de Novembro de 2017). *Book Review: Black Skin, White Masks by Frantz Fanon*. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em LSE: [http://blogs.lse.ac.uk/politicsandpolicy/book-review-black-skin-white-masks/?:+BritishPoliticsAndPolicyAtLse+\(British+politics+and+policy+at+LSE\)](http://blogs.lse.ac.uk/politicsandpolicy/book-review-black-skin-white-masks/?:+BritishPoliticsAndPolicyAtLse+(British+politics+and+policy+at+LSE)))
- DeMarrais, E., & Robb, J. (21 de Junho de 2013). Art makes society: an introductory visual essay. *World Art*, v. 3(n. 1), pp. 3-22. doi:<https://doi.org/10.1080/21500894.2013.782334>
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2021a). Adriana Varejão. *Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural. Acesso em 31 de agosto de 2021, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17507/adriana-varejao>
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2021b). Antropofagia. *Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural. Acesso em 4 de setembro de 2021, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2021c). Cildo Meireles. *Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural. Acesso em 28 de Maio de 2021, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2021d). Rosana Paulino. *Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>

- Escritório de Arte. (2021). Adriana Varejão. *Artistas*. São Paulo. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.escritoriodearte.com/artista/adriana-varejao>
- Fanon, F. (2004). *The Wretched of the Earth*. (R. Philcox, Trad.) Nova Iorque: Grove Press.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. Londres: Pluto Press.
- Ferreira, Â. M. (2016). O discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do pós pós-colonialismo (Tese de Doutorado). Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25112>
- Ferreira, J., & Vilela, L. (2015). Cildo Meireles: arte política e globalização. *Revista Ciclos*, vol. 2(no. 4), pp. 66 - 79. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4956>
- Figueiredo, C. d. (2010). Estudos Subalternos: uma introdução. *Raído*, vol. 4(no. 7), pp. 83-92. Acesso em 4 de setembro de 2021, disponível em <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522>
- Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel. (2014). Adriana Varejão: Polvo. São Paulo. Acesso em 10 de agosto de 2021, disponível em <https://fdag.com.br/exposicoes/polvo/>
- Galeria Victoria Miro. (2013). Adriana Varejão: Polvo. Londres. Acesso em 10 de agosto de 2021, disponível em <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/445/>
- Gilroy, P. (1995). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Acesso em 29 de agosto de 2021, disponível em https://issuu.com/paulusgo/docs/est_ticasdecoloniales_gm/4
- Gonçalves, M. A. (Fevereiro de 2016). Pérola imperfeita: a história e as histórias contadas por Adriana Varejão. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 31(n. 90), pp. 167 - 172. doi: <https://doi.org/10.17666/3190167-172/2016>

- Goodwin, P. (17 de Outubro de 2019). Curating as a radical research practice: an interview with Paul Goodwin. (F. M. Low, Entrevistador) Londres: Shades of Noir. Acesso em 4 de setembro de 2021, disponível em <https://shadesofnoir.org.uk/in-conversation-with-paul-goodwin/>
- Herkenhoff, P. (2001). glória!, o grande caldo. Em *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica. Acesso em 4 de setembro de 2021, disponível em <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldo-in-adriana-varejao-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001>
- hooks, b. (2015). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Nova Iorque: Routledge.
- Huddart, D. (11 de janeiro de 2018). Homi K. Bhabha. *Oxford Bibliographies*. doi:10.1093/OBO/9780190221911-0057
- Instituto Moreira Salles. (6 de maio de 2011). Entre cantos e chibatas, com Lilia Schwarcz | Parte 3. Brasil. Acesso em 31 de agosto de 2021, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y2P9VtABG78>
- Instituto Moreira Salles. (17 de Maio de 2021). Alberto Henschel. São Paulo. Acesso em 10 de agosto de 2021, disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>
- Jabor, A. (22 de março de 2011). Celacanto provoca maremoto. São Paulo: O Estado de São Paulo. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,celacanto-provoca-maremoto-imp-,695286>
- Joly, M. (2007). *Introdução à Análise da Imagem*. (J. Rodil, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Jordan, D. S. (10 de dezembro de 2020). Louis Agassiz: Swiss-American scientist and educator. Encyclopaedia Britannica. Acesso em 4 de setembro de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Louis-Agassiz>
- Kraft, S. (1989). Interdisciplinarity and the Canon of Art History. *Issues in Integrative Studies*(no. 7), pp. 57-71.
- Leite, A. G. (2012). O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais [Dissertação de Mestrado]. Uberlândia, Brasil: Universidade Federal

- de Uberlândia. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12291>
- Lerner, G. (1997). *Why history matters: Life and Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Lopes, F. (2016). Território Silenciado, Território Minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos. *Catálogo da Exposição Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado. Acesso em 5 de setembro de 2021, disponível em <https://fabianalopes.com/pdf/territorios-combined.pdf>
- Lotierzo, T. (Jul. a Dez. de 2014). Racismo e pintura no Brasil: notas para uma discussão sobre cor, a partir da tela A redenção de Cam. *19&20*, v. IX(n. 2). Acesso em 25 de agosto de 2021, disponível em http://www.dezenovevinte.net/obras/tl_redencao_cam.htm
- Macedo, C. Q. (2016). A influência da frenologia no Instituto Histórico de Paris: raça e história durante a Monarquia de Julho (1830-1848). (no. 7), pp. 127-145. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2016.113338>
- Manchester, E. (Setembro de 2006). Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project. Londres: Tate. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>
- Marmaleira, J. (2 de Outubro de 2015). A descolonização continua. Lisboa, Portugal: Público. Acesso em 5 de setembro de 2021, disponível em <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipsilon/noticia/a-descolonizacao-continua-1709488>
- MASP [@maspmuseu]. (10 de setembro de 2020). Em ‘A permanência das estruturas’, Rosana Paulino se apropria da imagem ‘Plano e seções de um navio negreiro’ (1789), de James Phillips (1745-1799) [Tweet]. São Paulo: Twitter. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <https://twitter.com/maspmuseu/status/1304178016981934080?s=20>

- MASP. (2017). *Histórias Indígenas [Texto de apresentação da exposição]*. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em MASP: <https://masp.org.br/seminarios/historias-indigenas-jul19>
- MASP. (2018). *Histórias Afro-atlânticas [Texto de Apresentação da Exposição]*. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em MASP: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>
- Mata, I. (2014). Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 14(n. 1), 27-42. doi:<https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16185>
- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Meireles, C. (Agosto de 2013). Carbono entrevista com Cildo Meireles. (M. Fraga, & P. Urano, Entrevistadores) *Revista Carbono*. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>
- Meireles, C. (31 de Janeiro de 2020). A natureza do espaço brasileiro. (D. M. Matos, Entrevistador) São Paulo: América. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <http://ojs.escoladacidade.org/index.php/america/article/view/64/63>
- Mendes, M. C. (2019). Missão/Missões, como construir catedrais: a chacina dos guaranis, segundo Cildo Meireles. *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (pp. 702 - 717). Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Acesso em 27 de Maio de 2021, disponível em http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____MENDES_Maria_Cristina_702-717.pdf
- Mignolo, W. D. (2005). *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.
- Mignolo, W. D. (2019). A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. *Arte e Descolonização*, n. 2. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>

- Miñoso, Y. E. (2020). Sobre por que é necessário um feminismo decolonial: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. *Arte e Descolonização*, n. 8. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Mombaça, J. (2020). A plantação cognitiva. *Arte e Descolonização*, n. 9. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Morais, F. (Novembro de 1997). A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur*, pp. 25 - 39. Acesso em 18 de Julho de 2021, disponível em <https://icaa.mfah.org/s/en/item/808244#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-381%2C244%2C2154%2C1697>
- Muñiz-Reed, I. (2019). Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. *Arte e Descolonização*, n. 6. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Neri, L. (2001). Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. Em *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica. Acesso em 4 de setembro de 2021, disponível em <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/4/neri-louise-admiravel-mundo-novo-os-territorios-barrocos-de-adriana-varejao-2001-in-adriana-varejao-takano-editora-grafica-sao-paulo-2001>
- Neves, M. (2020). Jimmie Durham e a estranha normalidade brasileira. *Arte e Descolonização*, n. 7. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Nogueira, I. (2019). Questões sobre arte da atualidade: antropocénico, pós-colonialismo, género. Em I. Nogueira, *Teorias da arte. Do modernismo à Actualidade* (pp. 165 - 170). Lisboa: BookBuilders.
- Noorthoorn, V. (2021). Três tentativas de descolonizar o sul. *Arte e Descolonização*. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 9 de Agosto de 2021, disponível em <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-cbvG7n46zujRfkQeaTpJ.pdf>

- Oliveira, A. M. (6 de Setembro de 2019). Flávio Cerqueira e nossas memórias exiladas. *Jornal da USP*. São Paulo. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://jornal.usp.br/?p=270688>
- Olvido. (2003 - 2021). *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. Acesso em 5 de setembro de 2021, disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/olvido>
- Paulino, R. (2011). *Imagens de sombras* [Tese de Doutorado]. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo. doi:10.11606/T.27.2011.tde-05072011-125442
- Paulino, R. (15 de Novembro de 2015). *Projetos: Justificativa para o projeto "Assentamento"*. Acesso em 19 de Julho de 2021, disponível em Rosana Paulino. Artista Visual, Pesquisadora e Educadora.: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/projetos/>
- Paulino, R. (2017). *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino | Memória Futura. (E. C. Lisboa, Entrevistador) Lisboa. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dGSL3gcOfd4>
- Paulino, R. (2018). *Perfil & Biografia*. São Paulo: Site da Artista. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/>
- Paulino, R. (18 de Novembro de 2019). Ser artista negra: o olhar de Rosana Paulino sobre passado, presente e futuro. (M. D. Teixeira, Entrevistador) São Paulo: SP-Arte 365. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.sp-arte.com/editorial/ser-artista-negra-o-olhar-de-rosana-paulino-sobre-passado-presente-e-futuro/>
- Paulino, R. (6 de Julho de 2020a). Decolonial Thoughts: Black Brazilian Women Artists on the Pandemic and Anti-Racist Uprisings. (T. Gouveia, Entrevistador) Chicago: Newcity Brazil. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.newcitybrazil.com/2020/07/06/decolonial-thoughts-black-brazilian-women-artists-on-the-pandemic-and-anti-racist-uprisings/>
- Paulino, R. (28 de Maio de 2020b). LIVE #01 com Rosana Paulino e Igor Simões - editado | BIENAL 12. (I. Simões, Entrevistador) Bienal do Mercosul. Acesso em

- 3 de setembro de 2021, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yTeC7YYmOok>
- Paulino, R. (2021). Notes on Reading Artworks by Black Artists in the Brazilian Context. Afterall Art School. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <https://www.afterallartschool.org/essays/notes-on-reading-artworks-by-black-artists-in-the-brazilian-context/>
- Paulino, R., & Felinto, R. (17 de Fevereiro de 2021). Violenta geometria. *Zum*(19). Acesso em 18 de Julho de 2021, disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum-19/violenta-geometria/>
- Paulino, R., & Ribeiro, A. (2017). Folha de Sala da Exposição Atlântico Vermelho. Lisboa: Padrão dos Descobrimentos, EGEAC. Acesso em 25 de agosto de 2021, disponível em https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/04/S%C3%ADtio-Exp-AV-Folha-de-Sala-PT_preview.pdf
- Peralta, E. (6 de Março de 2011). Conspirações de Silêncio: Portugal e o fim do império colonial. Buala. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.buala.org/pt/a-ler/conspiracoes-de-silencio-portugal-e-o-fim-do-imperio-colonial>
- Pereira, J. (29 de novembro de 2018). “Polvo”, sobre o conceito da exposição de Adriana Varejão. *Philos*. Acesso em 10 de agosto de 2021, disponível em <https://revistaphilos.com/2018/11/29/polvo-por-adriana-varejao/>
- Peterson, C. (16 de julho de 2021). Frantz Fanon. *Encyclopedia Britannica*. Acesso em 7 de setembro de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Frantz-Fanon>
- Porfírio, F. (2021). Cotas Raciais. *Brasil Escola*. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/educacao/sistema-cotas-racial.htm>
- Povo. (2021). *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/povo>

- Quintero, P., Figueira, P., & Elizalde, P. C. (2019). Uma breve história dos estudos decoloniais. *Arte e Descolonização*, n. 3. São Paulo, Brasil: MASP Afterall. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Restivo, M. M. (17 de Junho de 2017). O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: o caso do programa Gulbenkian Próximo Futuro e do projeto Africa.cont. Buala. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em https://www.buala.org/pt/a-ler/o-pos-colonialismo-e-as-instituicoes-culturais-portuguesas-o-caso-do-programa-gulbenkian-proxi#footnote2_gyouk0z.
- Ribeiro, D. (1995). *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, M. I. (maio de 2016). Não sobre qualquer coisa. São Paulo. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <http://flaviocerqueira.com/textos/nao-sobre-qualquer-coisa-maria-izabel-branco-ribeiro/>
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage Books - Random House.
- Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. Nova York: Vintage Books.
- Santos, R. A., & Silva, R. N. (2018). Racismo científico no Brasil: um retrato racial do Brasil pós-escravatura. *Educar em Revista*, v. 34(n. 68), pp. 253-268. doi:<https://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.53577>
- Schlenker, A. (2019). Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. *Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia. Dossiê: Giro decolonial, Parte 1: Artes visuais, arquiteturas e alteridades.*, 22 - 37. (M. Rugeri, M. Lindarte, M. Ortiz, & O. Freitez, Entrevistadores) Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana.
- Serres, H. S. (2018). As estâncias missioneiras da Banda Oriental do Rio [Tese de Doutorado]. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos.

- SESC SP. (2 de junho de 2020). Catálogo da exposição Cildo Meireles: Entrevendo. São Paulo. Acesso em 1 de setembro de 2021, disponível em https://issuu.com/sescsp/docs/catalogo_exposicao_cildo_meireles
- Silva, D. (2010). A Formação das Teorias Raciais no Brasil. *O Professor PDE e os Desafios da Escola Pública Paranaense*, vol. 1. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_fafipa_hist_artigo_dalva_aparecida_marques_da_silva.pdf
- Silva, D. N. (2021). Ku Klux Klan. Brasil Escola. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/ku-klux-klan.htm>
- TATE Modern (2010). After Post-Colonialism: Transnationalism or Essentialism? [Conferência]. Londres. Acesso em 5 de setembro de 2021, disponível em <https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/after-post-colonialism-transnationalism-or-essentialism-audio-recordings>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1 de Maio de 2018). Phrenology. *Encyclopaedia Britannica*. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/topic/phrenology>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2 de Outubro de 2019a). Social Darwinism. *Encyclopedia Britannica*. Acesso em 30 de agosto de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/topic/social-Darwinism>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1 de outubro de 2019b). Vanitas. *Encyclopedia Britannica*. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/art/vanitas-art>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (28 de outubro de 2020). Edward Said. *Encyclopedia Britannica*. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Edward-Said>
- University College London. (12 de janeiro de 2021). Professor Paul Gilroy. *Sarah Parker Remond Centre*. Londres. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <https://www.ucl.ac.uk/racism-racialisation/professor-paul-gilroy>

- University of the Witwatersrand. (2020). Achille Mbembe. *Wits Institute for Social and Economic Research*. Acesso em 3 de setembro de 2021, disponível em <https://wiser.wits.ac.za/users/achille-mbembe>
- Vale de Almeida, M. (2002). O atlântico Pardo: Antropologia, pós-colonialismo e o caso ‘lusófono’. Em M. Vale de Almeida, C. Bastos, & B. Feldman-Bianco, *Trânsitos coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros* (pp. 23 - 38). Lisboa: ICS.
- Varejão, A. (2004). *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. (H. Kelmachter, Entrevistador) Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud. Acesso em 6 de setembro de 2021, disponível em <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/6/varejao-adriana-chambre-dechos-camara-de-ecos-entrevista-com-helene-kelmachter-2004-in-adriana-varejao-chambre-dechos-camara-de-ecos-fondation-cartier-pour-lart-contemporain-actes-sud-2005>
- Varejão, A. (16 de Novembro de 2020). *Escrito no Corpo | Adriana Varejão*. (F. D. Gabriel, Entrevistador) Acesso em 12 de agosto de 2021, disponível em <https://vimeo.com/showcase/7784628/video/479880575>
- Wade, P., Smedley, A., & Takezawa, Y. (23 de Novembro de 2020). Race. *Encyclopedia Britannica*. Encyclopedia Britannica. Acesso em 2 de setembro de 2021, disponível em <https://www.britannica.com/topic/race-human>
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Em T. Silva, S. Hall, & K. Woodward, *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 2 - 55). Petrópolis: Vozes.
- Young, R. J. (2003). *Postcolonialism. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Anexos

Anexos

O presente trabalho conta com três anexos denominados Anexo 1 – Conversa com Flávio Cerqueira, Anexo 2 – Tabela para a plataforma Google Arts and Culture e Anexo 3 – Mockup Exposição:

O Anexo 1 é uma transcrição de entrevista realizada com o artista brasileiro Flávio Cerqueira. Esta ocorreu em 09/02/2021 por meio de plataforma de videoconferência do Google. Gravada em aparelho de celular. A entrevista foi conduzida de forma semiestruturada, se perguntando e voltando ao ponto quando necessário, mas deixando o entrevistado discorrer sobre seus pontos de forma bastante livre.

O Anexo 2 conta com uma tabela realizada com informações pertinentes às obras selecionada para fazer parte deste projeto de exposição, tendo sido desenvolvida levando em consideração os critérios de preenchimento de informações na plataforma expositiva online Google Arts and Culture.

O Anexo 3 conta com os slides da apresentação de Powerpoint desenvolvida a fim de criar um modelo visual básico da exposição, também levando em conta os requisitos de preenchimento da plataforma Google Arts and Culture. Neste anexo se encontram todas as obras selecionadas originalmente, estando ou não na exposição final que sofreu alterações por dificuldades já explicadas no capítulo 4. Relatório de Projeto.

Anexo 1 – Conversa com Flávio Cerqueira

Entrevista realizada via videoconferência em 09/02/2021.

00:01:37 Maria Magalhães

Olá.

00:01:39 Flávio Cerqueira

Oi, Maria, tudo bom?

00:01:40 Maria Magalhães

Tudo bom, prazer em te conhecer.

00:01:46 Flávio Cerqueira

É todo meu. Desculpa o transtorno, eu fui abrir Skype aqui e não estava conseguindo. Deu erro, aí eu tentava reinstalar, mas aí estava dando problema, enfim.

00:01:57 Maria Magalhães

Não tem problema, vou ter que gravar com o celular o áudio, só para avisar. Já estou gravando.

00:02:04 Flávio Cerqueira

Está bom.

00:02:04 Maria Magalhães

Okay. Bom, então eu queria te agradecer já pela disponibilidade, eu sei que é meio complicado.

00:02:40 Flávio Cerqueira

Imagina. Você está no Porto?

00:02:44 Maria Magalhães

Sim eu estou no Porto agora, está bem frio. (risos)

00:02:52 Maria Magalhães

Tu já moraste em Portugal, não é?

00:02:52 Flávio Cerqueira

Em Lisboa, na Rua da Rosa.

00:02:59 Maria Magalhães

Eu visitei um pouquinho Lisboa, mas é muito bom lá, não é?

00:03:05 Flávio Cerqueira

É sim. O Porto eu fiz isso, visitei algumas vezes.

00:03:09 Flávio Cerqueira

Você está estudando em qual Universidade aí no Porto?

00:03:11 Maria Magalhães

Eu estou estudando na Universidade do Porto, na Faculdade de Letras, o meu curso é em História da Arte, Patrimônio e Cultura Visual.

00:03:28 Flávio Cerqueira

Então, na verdade eu quero entender o que você está pensando, e como você chegou em mim.

00:04:00 Maria Magalhães

Eu estou fazendo uma análise de obras e de artistas em que os trabalhos têm a ver com a teoria pós-colonial e decolonial, obras que conversam entre si e trazem o questionamento histórico e cultural.

00:04:05 Maria Magalhães

Bom, eu já te conheço desde acho que 2017 ou 2016, quando eu visitei algumas exposições em São Paulo. Eu já gostava do teu trabalho, e ele conversa bastante com esses temas de questionamento histórico e de problemas sociais.

00:04:29 Maria Magalhães

E eu selecionei alguns artistas, tu é um deles. Eu selecionei tu, a Rosana Paulino, a Adriana Varejão e o Cildo Meireles.

00:04:43 Maria Magalhães

Entrei em contato com todos, mas só você me respondeu até agora.

00:04:50 Flávio Cerqueira

Eles demoram, mas respondem.

00:04:52 Maria Magalhães

Sim, espero, vamos ver como é que fica.

00:06:09 Maria Magalhães

E o projeto seria, no final, organizar uma exposição na plataforma Google Arts and Culture, ligando essas obras que conversam entre si a partir das referências visuais trazidas e das referências sociais e históricas.

00:06:31 Flávio Cerqueira

Sim.

00:06:33 Maria Magalhães

E aí eu tenho algumas perguntas aqui para ti, mas não sei quanto tempo tu tens.

00:06:40 Flávio Cerqueira

Pode mandar brasa.

00:06:49 Maria Magalhães

Eu queria saber como que ocorreu esta aproximação com as artes visuais e se existe alguma experiência específica na tua vida que marcou esse processo de aproximação?

00:07:50 Flávio Cerqueira

A minha aproximação com a arte foi meio por acaso. Eu trabalhava de office-boy quando era adolescente e comecei a me interessar por esculturas de praça pública, monumentos e esculturas de "hippies" da praça da República, aquelas de bruxa, duendes, essas coisas. E aí eu quis estudar isso para eu me tornar um hippie profissional. Mas eu não sabia que curso existia para isso, se existia uma formação, nem os nomes, eu achava que era estátua. Uma menina da época de escola foi fazer desenho industrial, então eu achava que se ela fazia desenho eu ia fazer estátua industrial, bem ingênuo. No programa da MTV teve uma

entrevista da Luana Piovani com o Vik Muniz, falando sobre o artista plástico, falando sobre escultura, e aí eu comecei a notar os termos técnicos, o nome do curso era artes plásticas ou visuais. Busquei daí num guia de estudante para ver onde tinha curso para eu ter formação. Eu me formei em Artes Visuais pela Universidade Paulista de Artes, que era um curso de licenciatura, que até então não tinha nenhuma ambição de ser artista, sabe? Em 2000, eu fui à Pinacoteca para ver uma exposição do Rodin, que eu não conhecia, quando eu o vi eu decidi que eu ia trabalhar com escultura, ia virar escultor e ia trabalhar com a arte.

00:09:31 Maria Magalhães

Incrível, muito legal.

00:10:11 Maria Magalhães

Tu trazes muitas referências no seu trabalho de arte clássica, mas também de questões sociais que claramente te afetam. Tu poderias falar um pouquinho sobre essas referências?

00:10:28 Flávio Cerqueira

Minhas referências, citando nomes de artistas, são basicamente três que são muito importantes. O Rodin, claro, foi o que me abriu todas essas portas para eu ter essa noção do que é ser artista. O Alberto Giacometti, não pela questão formal do trabalho dele, mas sim por uma questão conceitual, por trabalhar com estas questões existenciais tendo uma relação muito estreita com Jean Paul Sartre. E o Juan Muñoz, que é um artista espanhol que eu conheci quando estava morando em Portugal, inclusive tem uma escultura dele no Porto, na Cordoaria. Tive contato com esse artista num passeio no Porto e calhou que pouco depois eu fui para a Espanha, em Madrid, e tinha uma exposição dele, quando eu voltei para o Porto comprei um catálogo de uma exposição que ele fez no Serralves.

00:13:16 Flávio Cerqueira

Então no Muñoz o que me atraiu nele foi essa teatralidade, que ele coloca personagens um do lado do outro e o espectador acaba sendo coautor de significado no trabalho. Isso me interessou bastante e eu uso no meu trabalho. Outra coisa importante no meu trabalho

são as minhas experiências. Não que eu tenha necessariamente experienciado cada situação em que eu coloco meus personagens nas esculturas, mas são coisas que me afetam de forma direta e indireta.

As pessoas acabam achando que meu trabalho fala só sobre racismo, sobre problemas sociais, mas ele vai permeando por várias coisas, desde questões existenciais com uma relação quase monóloga entre você e você mesmo. Minha primeira exposição individual se chamava Ensimesmados, eram personagens que estavam num dilema com ele mesmo, tendo uma relação com ele e o espaço. Depois o trabalho foi tendo uma escala maior, tendo uma relação com o espaço expositivo e o espectador do que só com ele mesmo. Alguns outros são de cunho mais social, acho que por conta do momento histórico em que a gente vive, acho que quanto artista acaba te dando vontade de falar sobre essas questões. Não que tenha um assunto fechado, acredito que meu trabalho permeia por várias coisas.

00:14:56 Maria Magalhães

Sim, claro.

00:14:56 Flávio Cerqueira

Que algumas vezes acaba esbarrando nisso. Como eu trabalho com escultura figurativa esse embate com as pessoas acaba ficando muito direto, porque eu sempre coloco os personagens em alguma situação, e muitas vezes são situações que qualquer pessoa pode passar por, são situações cotidianas.

00:15:15 Flávio Cerqueira

Eu não me preocupo, enquanto escultor, de representar um momento histórico. Eu acredito de trazer questões que reflitam esses momentos históricos, e por que que eu estou fazendo escultura por que que eu estou elegendo esses momentos. Mais por um diálogo, que é um debate, de como e qual é essa sociedade em que a gente está inserido, como a gente vive. Porque fazer arte, se a gente já está numa sociedade que tem muita informação de imagem?

00:15:45 Flávio Cerqueira

O porquê de fazer arte hoje, qual que é a intenção disso, sabe?

00:15:50 Flávio Cerqueira

Que não seja apenas uma coisa de fruição estética. Porque eu acredito muito na educação arte como educação, de que você acaba tendo uma formação visual, indo em museus e galerias. Foi uma educação que eu não tive enquanto criança, enquanto jovem, adolescente. É uma coisa que eu busquei tardiamente quando eu já estava interessado na universidade.

00:16:22 Maria Magalhães

Então, a gente percebe que tu tens a questão da educação em várias de suas obras, trazes os livros nelas também...

00:16:33 Flávio Cerqueira

É por que é justamente isso, acaba que a relação que a gente tem com a arte na escola é de que "a aula que não faz nada", não é? Que todo mundo passa de ano. O professor de arte acaba sendo como decorador de festa da escola.

00:16:51 Flávio Cerqueira

É então quando "ah não, tem que fazer sua festa de São João" fala com o professor de arte, "tem que ter que fazer o Carnaval" fala com professor de arte, mas as pessoas esquecem que a cultura ela é um elemento muito potente para a Constituição e formação de uma sociedade né?

00:17:07 Flávio Cerqueira

Então acho que é bom levantar essas questões enquanto jovem produtor. Porque eu ainda me considero jovem. (risos)

00:17:14 Maria Magalhães

Com certeza! (risos)

00:17:24 Flávio Cerqueira

A gente vive no Brasil que é um país que é bem complexo, enquanto país mesmo. A gente tem é uns debates umas pautas que são colocadas hoje, mas também de forma deturpada, e acabam virando uma caça às bruxas e uma guerrilha de tudo. Então a gente tem que, enquanto sociedade, pensar em tudo isso, e em arte também. Ao pensar no acesso, o

museu é público, as instituições são públicas então vamos tornar esses lugares públicos. Quando a gente fala de lugar público, é de um bem de todos, é um bem comum da sociedade, que às vezes é só aproveitado por uma parcela pequena dela.

00:18:08 Maria Magalhães

Então, é exatamente isto que eu quero com a exposição, como ela seria online e de livre acesso eu quero atingir um público que talvez não pudesse ir a um museu.

00:18:23 Flávio Cerqueira

Ainda mais nesse período de pandemia, em que as pessoas não podem sair. Entender o museu como ferramenta, entender o lugar. Eu falo no museu porque a Galeria de arte outra coisa, são outros 500, a galeria de arte é um ponto comercial, então você não pode cobrar isso você não pode cobrar uma postura de um comerciante. Você não vai no mercado e fala assim "olha você a partir de agora você vai ter que vender tal produto por isso e isso". O mercado é dele, e ele vende o que ele quiser e as pessoas compram porque elas querem.

00:18:53 Flávio Cerqueira

Então, acho que é mais isso, nesse lugar público das exposições, de visitar os acervos, as bibliotecas. Acho que a gente tem é o que...Eu falo muito por isso, porque isso me fez muita falta, essa falta de acesso durante o período da minha vida. Eu venho de uma família de classe trabalhadora em que isso é supérfluo.

00:19:20 Flávio Cerqueira

Cultura, essas coisas, é aqui na minha família era, e ainda por uma boa parte é tida como uma coisa de rico. "Quem vai em museu é rico, quem vai no cinema é rico, vai pro teatro..." e aí você acaba só consumindo o que já vem embalado para você consumir. Então o que eles impõem que você consuma? Meu trabalho fala bastante sobre isso. No fim das contas, meu trabalho acaba falando muito sobre mim, sobre as minhas relações, sobre as minhas experiências. Mesmo quando eu coloco uma figura que ela uma menina ou um jovem, que não é um autorretrato, mas sim as minhas experiências, minha vivência enquanto ser humano nesse mundo. É uma forma que eu consigo de dialogar e tentar fazer com que as pessoas reflitam de uma outra forma. Que é engraçado, o Vik, não tenho

nenhuma aproximação com o trabalho dele, mas faz parte também, porque a partir do momento que eu entendi a história dele, que é uma pessoa que veio da periferia de São Paulo, um lugar muito similar de onde eu venho, você começa a ter uma representatividade. Se ele, que é filho de uma classe trabalhadora como eu, conseguiu um espaço dentro desse lugar tido como um lugar para poucos, com uma intelectualidade, vamos dizer assim, que é um formador de opiniões, eu vi ali uma porta, uma luz. Pensei “Bom, eu posso fazer isso também, eu posso usar essa ferramenta ao meu favor.

00:21:16 Maria Magalhães

Mostra também a importância da representação.

00:21:16 Flávio Cerqueira

Claro. Não que eu seja um exemplo para alguém, mas eu costumo ser bem aberto quando me procuram, ter essa sensibilidade mesmo, ser acessível.

00:21:32 Flávio Cerqueira

Procuro não criar uma barreira. Por exemplo, essa conversa que eu tenho com você vai refletir no teu trabalho, em que vai ter outras pessoas vão ter acesso ao que é isso, não diretamente por mim, mas por você que teve contato comigo.

00:21:47 Flávio Cerqueira

Por exemplo, nunca tive oportunidade de conversar pessoalmente já encontrei com o Vik em alguns lugares, em exposições e tal, mas nunca tive oportunidade de contar e falar sobre isso com ele, mas eu acho que é essa a questão da representatividade então.

00:22:03 Flávio Cerqueira

Se hoje eu estou assumindo essa posição, que é um lugar privilegiado dentro do campo das artes, um lugar de destaque, mostrando meu trabalho em museus e galerias, tendo uma visibilidade um pouco mais amplificada do que outros artistas, por que não fazer isso se tornar acessível? Por que não ter essa relação muito próxima com as pessoas que vem até o trabalho? Acredito muito nisso, porque é uma forma de educação também e de referência. As pessoas podem vir do mesmo lugar que eu vim, do mesmo bairro, da mesma cidade e entender o que aquilo pode ser um divisor de águas na vida deles.

00:22:51 Maria Magalhães

Acho também que é uma questão que a Rosana Paulino trouxe em uma entrevista que ela fez para a Bienal do Mercosul no ano passado, da afetividade, de poder conversar.

00:23:07 Flávio Cerqueira

Eu sempre fui a favor de um diálogo mais horizontal. Uma roda de conversa, não uma coisa hierárquica, porque eu não sou o dono da verdade, eu só tenho um lugar de fala que não é nada mais do que meu ponto de vista sobre as coisas que eu experiencio e vivencio. Acho que esse diálogo é muito importante enquanto sociedade, que é uma sociedade em construção. Somos um país, por mais que achamos que somos um país evoluído, estamos em uma construção. É um país muito jovem.

00:23:42 Flávio Cerqueira

Claro, a gente aprende com nossos erros, claro a gente que tem que contar que a gente foi uma colônia de exploração, que tudo isso interfere na forma que a gente pensa e tem uma relação com as coisas. A própria relação que a gente tem com o trabalho é uma é um resquício dessa colônia, de achar que "Ah, eu não preciso trabalhar...você trabalha e eu fico fazendo qualquer outra coisa" que é uma relação muito... O trabalho... O que eu faço é trabalho, mas é um trabalho que eu tenho prazer de fazer. Mas se tem essa relação com o trabalho que é quase uma escravidão, de passar para bater ponto, tem horário para cumprir, então quando você se liberta dessas questões você começa a entender por outro prisma. Por isso costumo bater nessa tecla que a educação é importante. Porque a partir do momento em que você tem educação, não a educação formal, mas cultural mesmo, da cultura de uma forma geral, você acaba dialogando com as pessoas, acaba tendo pontos de vista um pouco diferentes e não tão fechados. A gente acaba sendo criado em caixas, e se você não se encaixa na caixinha, o que começa bem no início da escola..."Você é um nerd, você é a turma do fundão, você é isso..." Então dentro da escola já estamos sendo colocados numas caixinhas. Para ser uma forma mais fácil de controle. Nós somos seres individuais que pensam diferente, Flávio pensa diferente de Maria que pensa diferente de outra pessoa, e podemos viver em harmonia tendo diálogo sobre algo que seja maior que a gente.

00:25:30 Maria Magalhães

Claro. Só tenho mais duas questões que eu queria que você abordasse. Como meu trabalho é sobre o pós-colonialismo e o decolonial. Sei que suas obras não são só sobre isso, elas têm muitas questões intrínsecas, mas queria saber se tendo em vista esse avanço da teoria decolonial na academia e na arte, com o exemplo da exposição Histórias Afro-Atlânticas no MASP, questões que estão sendo trazidas para os museus. Tu terias como relacionar essas questões com a tua arte?

00:26:20 Flávio Cerqueira

Eu ainda acho que essas questões, essa pauta sobre a decolonialidade ainda está um pouco arenosa. Sem entender muito o que é, tem pessoas que veem por um lado, outras por outro e acaba sendo uma coisa um pouco confusa de entender de fato o que seria isso. Porque a gente falar de arte decolonial, a partir do momento que você é um produtor em um país colonial já é criar isso, a não ser que você seja o colonizador. Então enquanto vamos colocar essa posição, que eu também não gosto de usar muito, mas a gente tem essa coisa, que colocar essa relação de oprimido e opressor.

00:27:30 Flávio Cerqueira

A gente está muito nessa função, nessa questão da internet dessa política de cancelamento, dessa política em a quem tem o direito de fala, quem tem quem é o dono da fala. às vezes quem tem o direito de fala não sabe o que está falando. São várias questões, temos que aprender a parar de tocar pedra nos outros, cada um tem sua vivência. Não posso vir aqui e me colocar como vítima e falar "olha, eu sofri mais que a maioria". Eu não sei qual é sua experiência de vida, cada um sabe onde aperta o calo. Meu trabalho eu enxergo mais como uma chave de resignificação de fatos do que o impor que é uma coisa decolonial. É uma construção, a gente também não sabe, tem muita gente que se coloca em uma posição que as vezes não tem relação nenhuma com o que ela faz. Acho que é uma desconstrução de alguns pontos que são explorados na história da arte brasileira. A gente é sempre tido como o país que faz "gambiarra", na Europa principalmente, pensam que o trabalho de brasileiro é legal porque eles usam qualquer coisa para fazer arte, fazem arte com lixo. Tem essa relação com o carnaval, uma coisa muito corporal, somos tidos quase como um entretenedor, animador de plateia. Quando você vai para um debate mais sério você como brasileiro tem que se pôr no seu lugar, é complicado. Essa relação

de decolonizar as coisas não sei ainda o que é isso, pois a própria pessoa que está se colocando no lugar de fala está "colonizando" o espaço também.

00:29:52 Maria Magalhães

Podemos pensar assim, de certa forma.

00:29:53 Flávio Cerqueira

Lógico, então a partir do momento que você fala eu sou feminista, sou antirracista, você se coloca como um entendedor daquela postura e "coloniza" aquele espaço de fala "só podem falar sobre o racismo os pretos, só pode falar sobre feminismo as mulheres" E acaba virando um monólogo, você está falando com o público que já sabe o que está acontecendo, não tem um diálogo mais amplo. Então a coisa tem que ser tratada como um todo. A questão decolonial que eu vejo na arte é muito mais étnica e racial das questões que estão sendo trabalhadas, mas é muito complexo ainda, porque você também pode estar sendo "colonizador" do espaço e do lugar de fala, do espaço acadêmico e intelectual. Estas questões são bem complexas, então tem que tomar um certo cuidado de como falar sobre isso, deixar uma leitura aberta, para uma história que tem uma continuação, porque eu vejo as coisas se fechando muito. Tem essa cultura de lacramento, de lacrar, fechar, não estar aberto para nada, para ouvir e expressar outras questões. Entendo mais o meu trabalho como uma ressignificação, e mesmo assim não me coloco com juízo de valores e de moral. Na exposição que eu fiz em 2016, Se precisar conto outra vez, é um pouco como eu penso, estou expondo em um ponto de vista como artista, mas eu posso estar falando alguma bobagem, ou interpretando de uma certa forma errada, então eu me coloco como aberto, não encerrando a conversa, tendo um ponto de vista que pode ser revisto.

00:32:07 Flávio Cerqueira

Como a nossa história, história do Brasil, é uma história que pode ser revista, e como a gente pode se portar para a construção de uma sociedade mais igualitária, porque a igualdade também é uma utopia, o mundo nunca vai ser igual, as relações não vão ser iguais. Então o que você pode fazer é se juntar com seus pares e tentar criar uma relação mais harmônica no seu entorno. É bem complexa esta questão igualitária, que é utopia também. Sempre vai ter um que vai trabalhar mais que o outro, que vai ganhar mais que

o outro, porque são seres humanos. Não adianta impor uma questão igualitária porque você acaba colocando esse selo de que todo mundo é igual, mas não, todos são diferentes se expressam de forma diferente, então não se pode pensar de maneira tão radical.

00:33:01 Maria Magalhães

OK, muito interessante. Com certeza a questão da decolonialidade é muito complexa e difícil de se tratar principalmente em relação à arte que é tão abrangente. Bom, a minha última pergunta seria, no teu entendimento de que maneira a obra de arte pode desempenhar um papel político social?

00:33:32 Flávio Cerqueira

Em todos os aspectos. Seja ele seja o trabalho...a gente confunde na arte é a arte política com a arte panfletária. Que são coisas distintas. Você pode pintar flores e fazer isso ser um ato político.

00:33:52 Flávio Cerqueira

Por que é um ato político? Porque a gente está falando de beleza, está falando de cor, está falando de formas. A vida não é só uma questão. Porque a gente está acostumado a olhar essa coisa política sempre pelo lado mais triste da coisa, não por um prisma mais aberto. Eu sempre me polio com isso, de tentar com os trabalhos apontar um problema, mas direcionando uma solução, não ficar me martirizando pelo problema. O problema existe, o problema está aí, certo. Então, o que a gente vai fazer para melhorar?

00:34:28 Flávio Cerqueira

Então acredito que fazer a arte já é um ato político. Primeiro, liberdade de expressão, poder fazer o que você quiser, de você usar sua criatividade. A gente confunde muito arte política com arte panfletária. Essa arte panfletária também me “enche o saco”. Apontar o dedo “é isso tem que ser assim, tem que ser assado” você está sendo o “colonizador” também desse espaço da arte.

00:34:54 Flávio Cerqueira

Ao achar que o teu trabalho é mais importante porque ele é calçado com precedentes acadêmicos então você acaba fazendo um trabalho que é um trabalho para o gueto. É um trabalho para artista e gente que circula no circuito. Eu pretendo sempre fazer um trabalho que seja mais abrangente, que seja para todos, tendo formação ou não de arte. Porque no meu entendimento a arte precisa ser uma experiência. Em que sentido? De que se você se depara com aquele objeto aquilo te gera alguma coisa, ou te faça pensar, te faça chorar, ter raiva, também é legal, é importante ter raiva das coisas, sentir ódio também faz parte do ser humano, não ter essa barreira. Foi assim que eu me encantei e fui seduzido pela arte. Eu não conhecia o Rodin, eu vi uma escultura dele na exposição da Porta do Inferno, aquilo para mim foi uma coisa de outro mundo. Pensei "como ele fez isso?" Tive uma relação com a obra sem ter nenhum background de arte, não sabia quem era o Rodin, não sabia o que era escultura em bronze, não sabia o que era fruição artística, não sabia nada disso, mas naquele esse artista me tocou e mudou minha vida. A mesma coisa, a primeira vez que me deparei com Giacometti, foi um dos primeiros trabalhos de arte que me fez chorar, mesmo sendo aquela figura toda esguia e amassada, você vê uma tensão naquilo. Acho que a arte é isso, te tira do lugar de conforto, isso para mim é político, é fazer política.

00:36:51 Flávio Cerqueira

Porque a gente associa muito a política com essa coisa errada, essa coisa do governo, essa coisa de mutreta. Só que política é você viver em sociedade. Isso que a gente está fazendo aqui é política. Você está fazendo política a partir do momento que você se dispõe a usar uma parte do seu tempo para falar com outra pessoa que você não conhece só que é de seu interesse enquanto estudo, é política. Você me escrever e mandar um e-mail, eu poderia responder ou não, ali é a minha abertura de fazer política, de ser diplomata com você. Qual é o interesse? Se tem muita coisa para fazer, mas qual o interesse de se falar com uma jovem pesquisadora? Você tem que estar aberto a isso também. O meu trabalho quanto artista é um trabalho que você acaba de certa forma sendo uma pessoa pública. Pessoas que não te conhecem acabam tendo contato contigo, tendo uma relação afetiva com você. como eu vou retribuir isso? A partir do momento que eu assino esse contrato de ser artista isso vai fazer parte da minha rotina.

00:38:13 Flávio Cerqueira

Então eu tenho que disponibilizar com tempo espaço para isso. Claro que temos que você declina porque você sabe que é apenas especulação quer saber de outras coisas, mas quando é para a formação claro é mesmo meu coração meu trabalho sabe isso aqui faz parte do meu trabalho então isso é fazer política que a gente está fazendo nesse exato momento é política.

00:38:34 Flávio Cerqueira

Mesmo a gente achando que não é política porque a gente tem essa a gente tem que mudar essa nossa ideia de política, que política é feito no Congresso, é feita por juiz. Ali é outra história que eles tão fazendo. É outra coisa que está acontecendo ali. Política a gente tem que entender que é o nosso dia a dia. No dia a dia a gente faz política. Isso faz a gente evoluir enquanto pessoa, enquanto pesquisador, artista, em qualquer coisa que você pretende e se propõe a fazer.

00:39:14 Maria Magalhães

Okay! As questões que eu queria abordar tu acabaste falando de todas, te agradeço muito.

Anexo 2 – Tabela para a plataforma Google Arts and Culture

[illegible]

Ampliação com lacunas Horizontal	Tiles with Horizontal Trench	Adriana Varejão	Descrição Adriana Varejão, com sua série de obras que exploram a cultura do "bom mundo" inspirada no "bom mundo" explora de forma explícita e visceral os traumas do processo de expansão colonial portuguesa. A artista utiliza materiais de suas influências artísticas, como Goya, Caravaggio, Rembrandt e Bacon para pensar os aspectos de sua própria obra. Resumo As "Mafiosas" exploram o tema da corrupção e do poder, enquanto a série "Café" aborda a história da escravidão e a cultura do café no Brasil. Resumo Adriana Varejão, artista brasileira de ascendência portuguesa, explora a cultura do "bom mundo" e a história da escravidão em suas obras.	Óleo sobre tela e polímeros em suporte de madeira e alumínio.	160 x 220 x 10 cm	Adriana Varejão	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	1999	image	ac03.jpg	http://www.adrianavarejo.com.br/works/mafiotas.html http://www.adrianavarejo.com.br/works/cafe.html	no	-----
Tubos II	Tubos II	Adriana Varejão	Descrição Estando na fronteira entre escultura e pintura, as obras de Varejão que incorporam fragmentos cerâmicos e vitreos foram criadas no corpo das pessoas e peças abstratas durante a história. A carne, o sangue e o corpo, para a artista, demonstram uma qualidade simbólica que permeia o mundo a história. Resumo "Tubos II" pertence a uma série de tubos de Varejão que trata temas de identidade, cultura e história. As obras são montadas a partir de cerâmica e vidro, com fragmentos de cerâmica e vidro que representam a história da escravidão e a cultura do café no Brasil. Resumo A artista explora o tema da escravidão e a cultura do café no Brasil em suas obras.	Óleo sobre polímeros e madeira.	94 x 130 x 18 cm	Gilberto Chaves/Armad MAM Rio Collection	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	2002	image	ac04.jpg	http://www.adrianavarejo.com.br/works/tubos-ii.html http://www.adrianavarejo.com.br/works/tubos-ii.html	yes	-----
Se precisa, como antes ou	If necessary, I will tell you again	Fátima Cerqueira	2. Navegações e o "Novo Mundo" Referência à exploração do "Novo Mundo" por meio das navegações e através de mapas e cartas, as obras de Fátima Cerqueira exploram a história da navegação e a cultura do "bom mundo". Resumo A obra "Se precisa, como antes ou" trata da navegação e da cultura do "bom mundo".						image	ac05.jpg	http://www.fatimacerqueira.com.br/works/se-precisa-como-antes-ou-if-necessary-i-will-tell-you-again.html	no	yes
Mapa de Lopo Homem II	Mapa de Lopo Homem II	Adriana Varejão	Descrição "Mapa de Lopo Homem II" segue a linha da exploração artística de Adriana Varejão, integrando o aspecto técnico de uma obra de arte. A artista se inspira no mapa de Lopo Homem de 1500, feito pelo cartógrafo português Lopo Homem, realçando aspectos que tornam a obra de arte de Varejão uma obra de arte. Resumo A obra "Mapa de Lopo Homem II" trata da exploração e da cultura do "bom mundo".	Óleo sobre madeira e lã de rolo.	110 x 140 x 10 cm	Adriana Varejão	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	1992 - 2004	image	ac06.jpg	http://www.adrianavarejo.com.br/works/mapa-de-lopo-homem-ii.html http://www.adrianavarejo.com.br/works/mapa-de-lopo-homem-ii.html	no	-----
Lopo II	Right there	Fátima Cerqueira	Descrição Fátima Cerqueira trata sua obra como uma obra de arte, explorando o tema da navegação e a cultura do "bom mundo". Resumo A obra "Lopo II" trata da navegação e da cultura do "bom mundo".	Bronze, madeira, tecido e cerâmica.	40 x 20 x 10 cm	Fátima Cerqueira/Photo Romulo Faldut	São Paulo, SP, Brasil	2014	image	ac07.jpg	http://www.fatimacerqueira.com.br/works/lopo-ii.html http://www.fatimacerqueira.com.br/works/lopo-ii.html	no	yes
Calcutta Processa Momentos	Conflict with previous maps	Adriana Varejão	Descrição Em "Calcutta Processa Momentos", a artista Adriana Varejão explora a arte da pintura portuguesa e do período Barroco, criando uma obra de arte que explora a história da navegação e a cultura do "bom mundo". Resumo A obra "Calcutta Processa Momentos" trata da navegação e da cultura do "bom mundo".	Óleo e gesso sobre tela.	111 x 110 cm (each of the 184 panels)	Abuina Collection, Paulo Eduardo Lacerda	Brasília, DF, Brasil	2004 - 2008	image	ac08.jpg	http://www.adrianavarejo.com.br/works/calcutta-processa-momentos.html http://www.adrianavarejo.com.br/works/calcutta-processa-momentos.html	yes	-----

[illegible]

Anexo 3 – Mockup Exposição

Slide 1



Slide 2

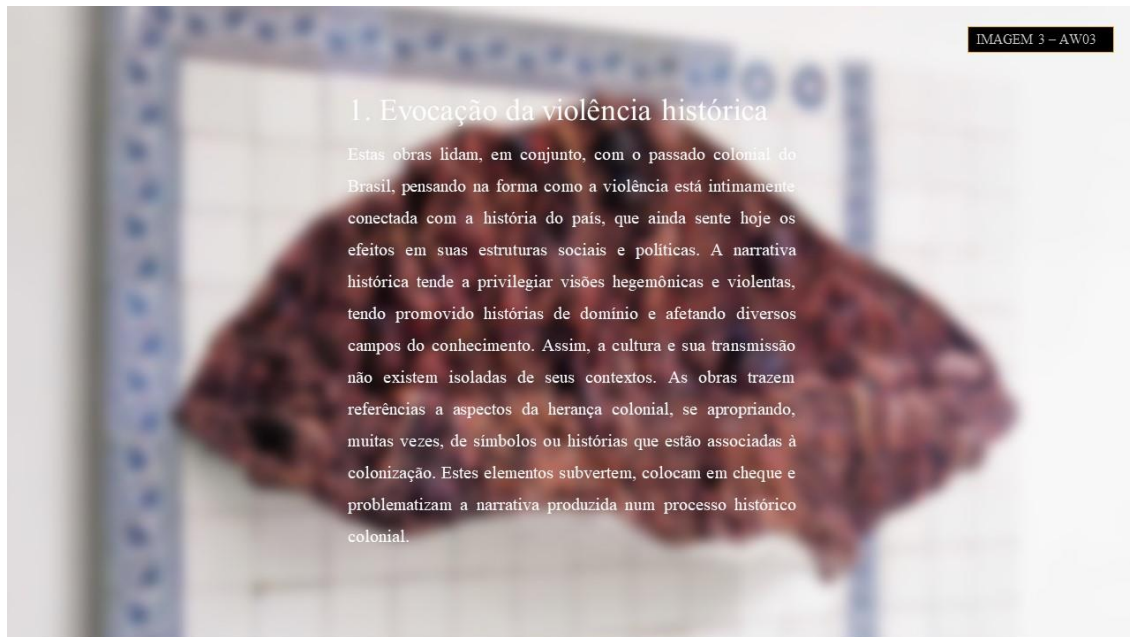


Introdução

A exposição “Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do ‘pós-colonial’ e do ‘decolonial’” considera obras de arte de quatro artistas contemporâneos brasileiros, Cildo Meireles (1948), Rosana Paulino (1967), Adriana Varejão (1964) e Flávio Cerqueira (1983). As obras selecionadas se inserem em um processo pós-colonial e decolonial, colocando em prática a crítica histórica e social, suscitando questionamento sobre problemas oriundos de um período colonial que repercutem até hoje. As referências visuais nas obras se cruzam e repetem, trazendo questões sobre a exploração humana, a imagem do mar e de navegações, azulejaria portuguesa, a religião e sua perversão, assim como a luta dos povos nativos brasileiros e negros oriundos da diáspora africana. As críticas apresentadas pelos artistas da exposição proporcionam uma oportunidade de reflexão. São questões do passado e do presente, mas que demandam um futuro mais igualitário.

A permanência das estruturas, Rosana Paulino, 2017

Slide 3 – obra originalmente selecionada



Slide 3 – obra substituída e presente na exposição final



Slide 4

Descrição

“Amerikkka”, de Cildo Meireles, foi concebida, inicialmente, para uma exposição realizada em 1991 em Madrid que celebrava 500 anos da “descoberta” e chegada dos europeus na América.

Destaque 1

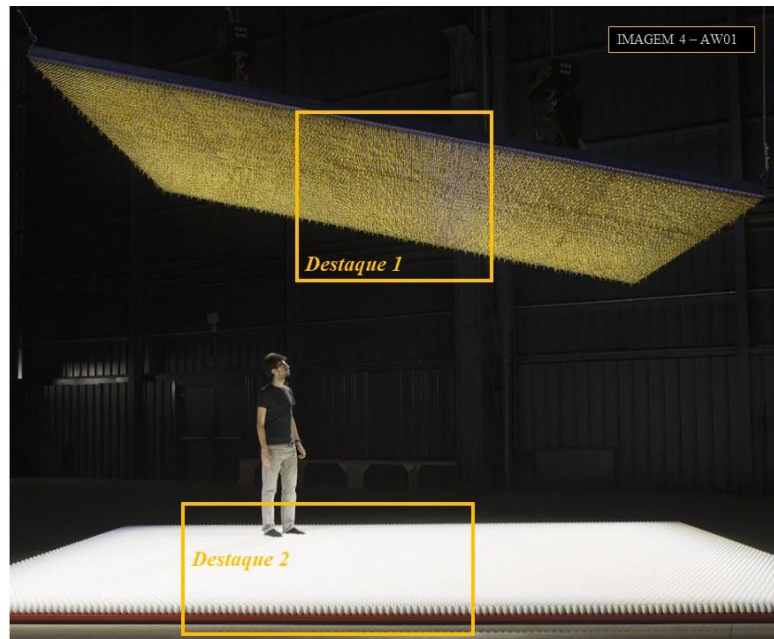
Composta por duas plataformas com cerca de 20.000 ovos e 70.000 projéteis suspensos em um ângulo de 45°, a obra traz uma sensação de perigo a quem se dispõe a caminhar entre elas.

Destaque 2

Meireles invoca duas referências principais nesta obra: uma alusão à metáfora do Ovo de Colombo e, no título da obra, a referência ao Ku Klux Klan, grupo terrorista de supremacia branca estadunidense.

Segundo o artista, a obra demonstra o que aconteceu com o continente americano que, com sua história colonial conturbada e violenta, ainda se mostra cheio de muitos preconceitos herdados, entre eles, o racismo. Ameniká, Cildo Meireles, 1991 - 2013

Fonte: [Prelli, Hangar Bicocca – Google Arts and Culture](#)



Slide 5

Descrição

A artista Rosana Paulino faz, com esta obra de apropriação de fotografias e ilustrações, uma denúncia das estruturas que continuam a subjugar a população negra no Brasil, a partir de um contexto histórico da colonização e escravidão. A obra “A permanência das estruturas” liga, a partir de suturas feitas no tecido, diversas referências que provocam o pensamento crítico.

Destaque 1

Esta imagem, apropriada pela artista, é o plano de um navio negreiro de 1789, criada pelo inglês James Phillips, usada em um primeiro momento por escravocratas e, depois, por abolicionistas, pois demonstra de forma clara a situação chocante de desumanização que ocorria nestes navios.

Destaque 2

Paulino subverte a fotografia incluída nesta obra, originalmente encomendada em meados de 1800 por Louis Agassiz, médico e biólogo de origem suíça, que buscava comprovar suas teorias de classificação de raças, tentando provar a “raça branca” como sendo superior e justificar a escravização de outras etnias.

A permanência das estruturas, Rosana Paulino, 2017

Fonte: [Site da Artista](#)



Slide 6 - obra originalmente selecionada

Descrição

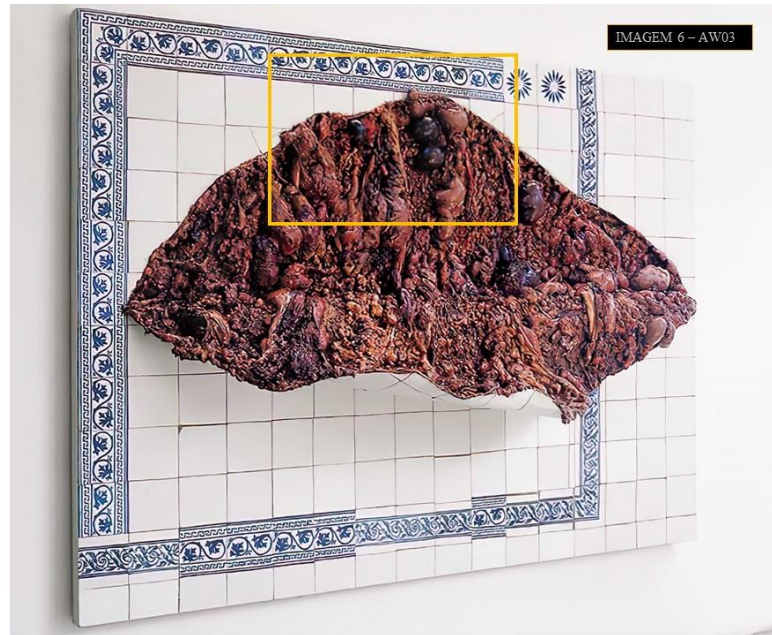
Adriana Varejão, com sua série de obras que exploram a cultura do “velho mundo” imposta no “novo mundo”, expõe de forma explícita e visceral os traumas do processo de expansão colonial português. A artista utiliza, também, de suas referências artísticas, como Goya, Caravaggio, Rembrandt e Bacon para pensar em aspectos de sua própria obra.

Destaque

Em “Azulejaria com incisura horizontal” Varejão revela na fissura do quadro a carne como um símbolo da violência colonial que perdura.

O Barroco Mineiro, a cultura católica e a iconografia colonial se inserem ao longo da trajetória da artista, que explora a relação entre estas e o corpo humano de forma contemporânea.

Azulejaria com Incisura Horizontal, Adriana Varejão, 1999
Fonte: Site da Artista



Slide 6 - obra substituída e presente na exposição final

Descrição

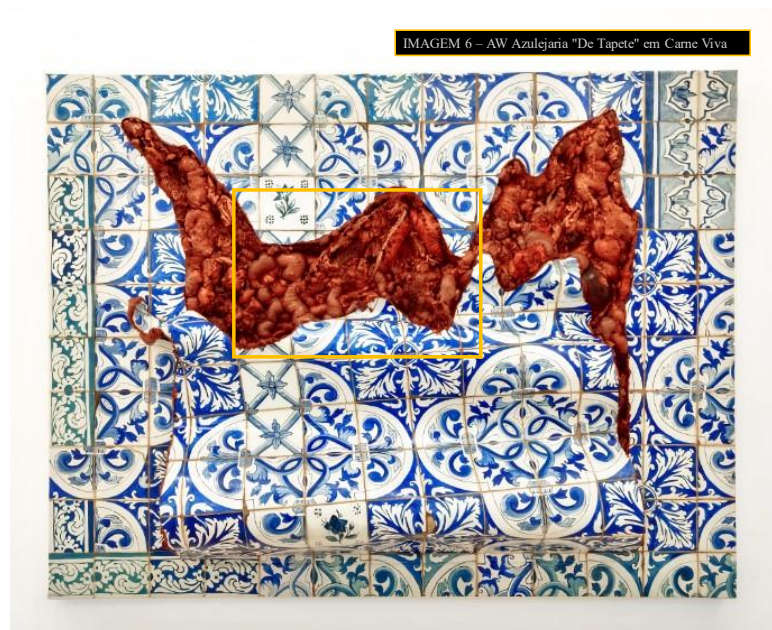
Adriana Varejão, com sua série de obras que exploram a cultura do “velho mundo” imposta no “novo mundo”, expõe de forma explícita e visceral os traumas do processo de expansão colonial português. A artista utiliza, também, de suas referências artísticas, como Goya, Caravaggio, Rembrandt e Bacon para pensar em aspectos de sua própria obra.

Destaque

Em “Azulejaria ‘De Tapete’ em Carne Viva” Varejão revela na fissura do quadro a carne como um símbolo da violência colonial que perdura.

O Barroco Mineiro, a cultura católica e a iconografia colonial se inserem ao longo da trajetória da artista, que explora a relação entre estas e o corpo humano de forma contemporânea.

Azulejaria “de tapete” em Carne Viva, Adriana Varejão, 1999
Fonte: [Wikimedia Commons](#), photo by [Abara.mclchor](#)



Slide 7

Descrição

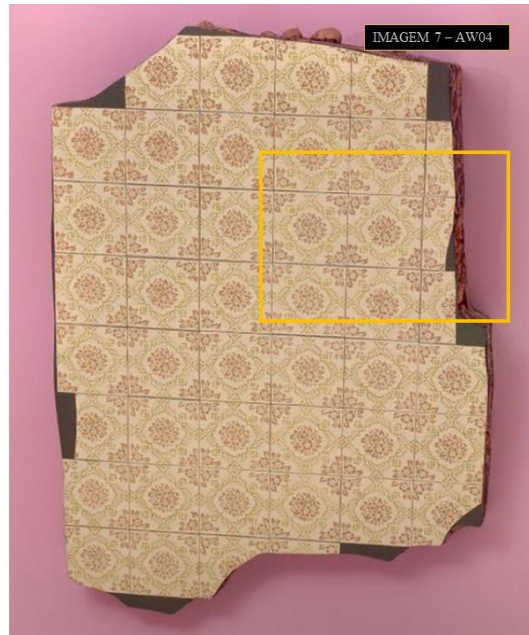
Estando na fronteira entre a escultura e a pintura, as obras de Varejão que incorporam fragmentos sangrentos e viscerais tornam visíveis os corpos das pessoas e povos abusados durante a história. A carne, o sangue e o corpo, para a artista, demonstram uma qualidade simbólica que percorre e medeia a história.

“Toilet II” pertence a uma série de trabalhos de Varejão que lidam com a azulejaria. A obra mostra, por trás dos azulejos, a carne ensanguentada e revela a partir de cortes ou fissuras laterais o que aconteceu e está acontecendo em relação ao colonialismo, expondo a violência que estava escondida dentro e por trás da história de conquista e glória. A artista evidencia a brutalidade da história, fazendo críticas sociais.

Destaque

A arquitetura explorada por “Toilet II” utiliza a carne e as vísceras como material de construção, uma sinistra alegoria da forma como as colônias foram construídas, devido à exploração e ao uso de corpos de povos indígenas e africanos escravizados. O título da obra evidencia um cotidiano que tem estes problemas trazidos em si, aproximando-se do dia-a-dia do espectador.

Toilet II, Adriana Varejão, 2002
Fonte: [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Google Arts and Culture](#)



Slide 8

2. Navegações e o “Novo Mundo”

Referências à exploração do “Novo Mundo” por meio das navegações e através do oceano estão presentes em diversas obras, assim como referências à história da arte, ligando a crítica à esfera cultural. As obras expõem e questionam os diversos traumas associados ao processo de expansão colonial, pois ao mesmo tempo em que eram feitas “descobertas”, se criaram estereótipos de um mundo selvagem que deveria ser explorado e “civilizado”. As consequências deste tipo de pensamento e atitude podem ser vistas, ainda, na sociedade brasileira atual. A invasão de territórios de povos indígenas, o apagamento de culturas nativas e oriundas da diáspora africana, e o abuso sofrido por estas populações, dentro deste processo colonial, fez nascer um sentimento de necessidade de uma revisão histórica.

IMAGEM 8 – AW08

Slide 9

Descrição

“Mapa de Lopo Homem II” segue a linha de exploração artística de Adriana Varejão, integrando o aspecto úmido de uma ferida à obra. A artista se apropria de um Mapamundi de 1519, feito pelo cartógrafo português Lopo Homem, realizando incisões que tomam o aspecto de feridas abertas ou parcialmente suturadas.

Destaque

Varejão demonstra como, ao mesmo tempo que se criava uma concepção de mundo colonial unido, surgia uma ferida que permanece aberta até hoje.

Neste mapa existe uma continuidade territorial entre a Ásia e América, privilegiando os locais onde Portugal havia estabelecido colônias, assim como as rotas de navegação entre estas.

Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992 - 2004
Fonte: Site da Artista

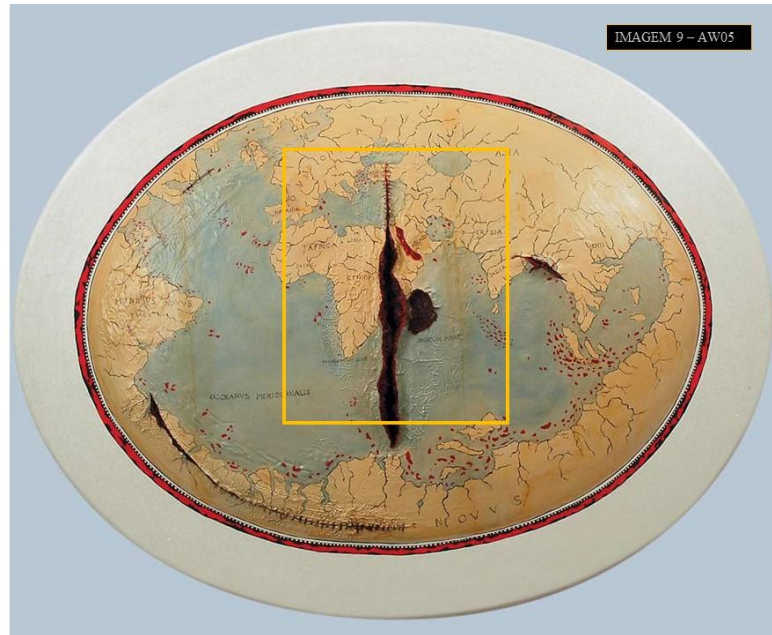


IMAGEM 9 – AW05

Slide 10

Descrição

Flávio Cerqueira pensa seus trabalhos como parcialmente completos, esperando que o espectador-entre na narrativa e crie ele próprio um significado. Para tal, recorre a cenas que envolvem o ser humano, questões de raça, gênero, violência, a própria história e sociedade, as deixando livres para interpretações.

Destaque 1

A jangada é um modo de locomoção comum no norte e nordeste brasileiros, feita geralmente de troncos roliços. O nome vem de uma palavra portuguesa utilizada pelos colonizadores ao invés do termo indígena brasileiro piperi ou igapeba. Este elemento pode servir como uma alegoria à ocupação portuguesa do Brasil, ignorando e apagando aspectos da cultura dos povos ameríndios e impondo suas próprias ideias e ideais.

Destaque 2

Estão presentes em “Logo Ali” a ideia do mar e de navegar ou estar no mar, do ir e vir, do estar perdido, do desistir, mas também da esperança e da perseverança.

Logo Ali, Flávio Cerqueira, 2014
Fonte: Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini

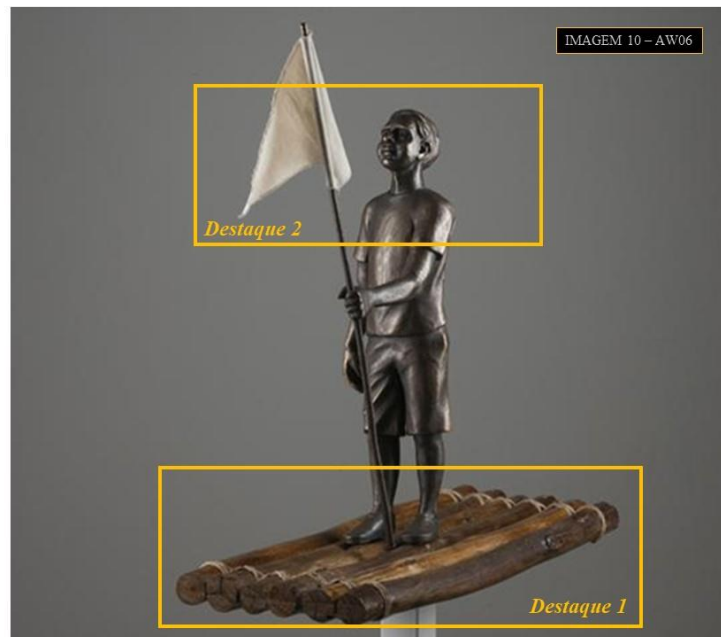


IMAGEM 10 – AW06

Slide 11

Descrição

Em “Celacanto Provoca Maremoto” a artista Adriana Varejão explora a arte da azulejaria portuguesa e do período Barroco, criando uma desordem calculada através de uma composição que não segue um padrão visual comum, utilizando esta estética para comentar a violência do período colonial.

Destaque 1

O título da obra se refere a uma frase que foi grafitada em diversos locais no Rio de Janeiro durante os anos 70. A alusão feita ao mar e a maneira como os azulejos são organizados - formando uma grande onda - fazem referência ao elemento que ligava Brasil e Portugal durante o turbulento período colonial das Grandes Navegações.

Destaque 2

Varejão traz diversas referências em seus trabalhos. “Celacanto Provoca Maremoto” pode ser relacionada visualmente com a obra “A Grande Onda de Kanagawa” do artista japonês Katsushika Hokusai.

A artista utiliza o Barroco para pensar a relação com o mar, pois é nele que este período começa e termina. Partindo do termo “barroco” que significa pérola imperfeita, seguido pelo “rococó”, que marca o término do movimento e vem do termo francês *rocaille*, concha.

Celacanto Provoca Maremoto, Adriana Varejão, 2004/2008
Fonte: [Instituto Inhotim – Google Arts and Culture](#)



Slide 12

Descrição

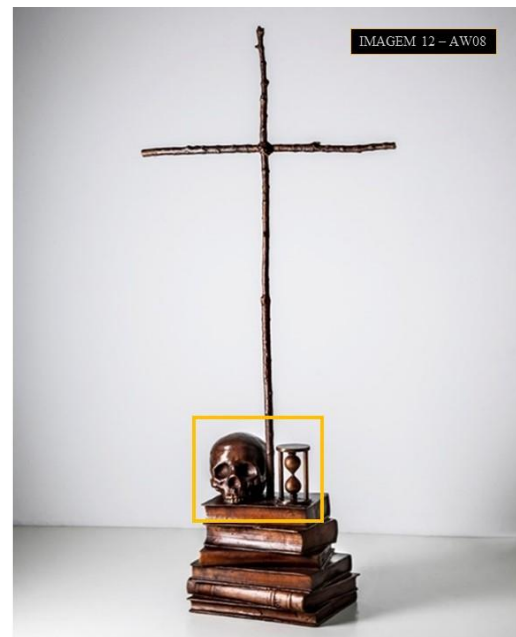
A obra “Se precisar, conto outra vez”, de Flávio Cerqueira, exibida na exposição homônima na galeria Casa Triângulo (São Paulo, 2016), explorou novas narrativas da história brasileira, frente à situação de tensões políticas em que o país se encontra, buscando refletir a maneira como o Brasil veio a ser construído e as consequências desta fundação e exploração.

Destaque

A obra traz várias referências da história da arte, apropriando-se da iconografia das Vanitas, gênero artístico de pintura de natureza-morta do século XVII que continham uma série de objetos simbólicos que remetem a inevitabilidade da morte, assim como a vaidade e brevidade dos objetos e prazeres terrenos.

Assim, o crânio como um aviso da mortalidade também pode servir como um aviso de mudança, do fim de uma era e de um recomeço. O título da obra evoca um sentimento de renovação, trazendo a possibilidade da revisão histórica de uma narrativa que deixa muita diversidade humana de fora.

Se precisar, conto outra vez, Flávio Cerqueira, 2016
Fonte: [Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini](#)



Slide 13

IMAGEM 13 – AW10

3. O racismo científico na história

No século XIX estudos ditos científicos foram usados para justificar a exploração não só da fauna e flora, mas também das populações nativas da América e da África. Estudiosos da época tentavam achar maneiras de defender o racismo, determinando diferentes níveis de desenvolvimento intelectual e cultural em “raças” distintas a partir de medições do crânio e do corpo para criar classificações entre elas e mantendo sempre a “raça branca” como superior. Isto servia como fundamento para a desumanização das populações nativas e negras no Brasil que ocorreu durante o período colonial e tem repercussões sociais até hoje. As obras selecionadas mostram, entretanto, que houve sempre resistência e luta contra este processo racista de apagamento histórico e de abuso.

Slide 14

Descrição

Rosana Paulino agrega em suas obras aspectos sociais, científicos e artísticos. Em “Paraíso Tropical”, Paulino utiliza fotografias e impressões digitais, as combinando para realizar esta colagem. Ela utiliza, como pano de fundo, uma ilustração da flora brasileira, retirada do compêndio *Flora Brasiliensis* escrito durante o século XIX por cientistas e exploradores estrangeiros.

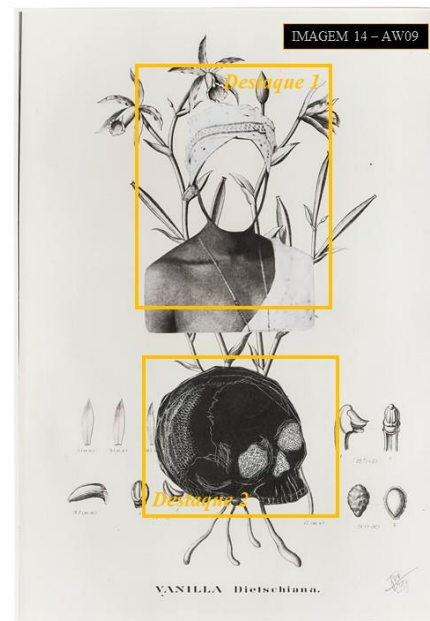
Destaque 1

A fotografia apropriada pela artista é um exemplo clássico do gênero de “tipo”, usado para construir uma imagem específica dos escravos no Brasil. O rosto em vazio pode ser pensado como uma representação da falta, da exclusão e esquecimento que podem ser sentidos na contemporaneidade, relacionados à inserção de pessoas negras, principalmente mulheres, na história.

Destaque 2

Paulino utiliza imagens de crânios nos seus trabalhos, remetendo aos estudos “científicos” do século XIX, como a frenologia e a craniometria, que procuravam justificar a escravidão e o racismo da época.

Paraíso Tropical, Rosana Paulino, 2017
Fonte: Site da Artista



Slide 15

Descrição

“A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical”, de Rosana Paulino, continua sua investigação relacionada à exploração da fauna, flora e seres humanos no Brasil.

Destaque

A artista questiona a ideia de uma vocação brasileira à geometria, perguntando quem teria essa vocação, se os povos ameríndios, a população negra, ou se seria uma geometria importada da cultura europeia junto à colonização.

A artista demonstra com este trabalho os recortes que são feitos, não só na história da arte brasileira, mas na história do próprio Brasil, pensando em quem autoriza e promove estes recortes, e quem se beneficia com estes.

Esta obra mostra uma mistura dos elementos geométricos, em forma de retângulos planos, coloridos e intercalados com outros elementos que representam o Brasil, a fauna, a flora e a população que habita o país, aludindo a esta história que a artista está a criticar.

A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical – Azul, Rosana Paulino, 2017 - 2018
Fonte: [Site da Artista](#)



Slide 16

Descrição

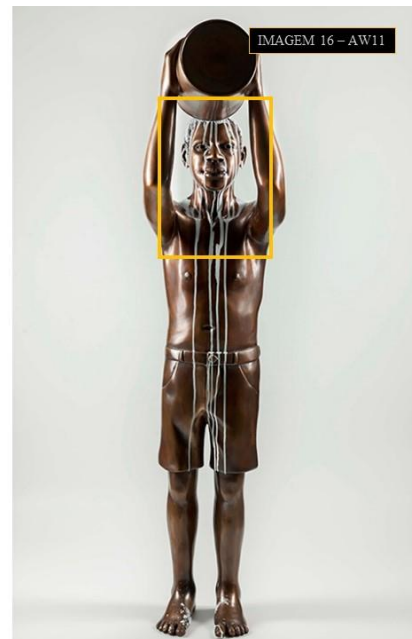
A obra “Amnésia”, de Cerqueira, traz a crítica ao tema da miscigenação e embranquecimento da população brasileira que ocorreu durante o século XIX, promovida por cientistas como João Batista Lacerda, que acreditava na “depuração” da população.

Destaque

O título da obra faz referência a uma lenda em que homens e mulheres escravizados davam voltas ao redor da árvore do Esquecimento, o Baobá, esquecendo seus nomes, abandonando seu passado e recebendo um nome cristão. O próprio derramar da tinta branca sobre o menino negro alude ao processo de embranquecimento da população, mas também seu esgotamento, ao se ver que a lata de tinta está quase vazia.

A obra “Amnésia” serve como um questionamento a este embranquecimento planejado da população, assim como uma prova de que o projeto do racismo científico falhou e a população negra segue resistindo e lutando contra a discriminação.

Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015
Fonte: [Site do Artista](#) – Fotografia Romulo Fialdini



Slide 17

Descrição

Adriana Varejão criou uma série de obras que exploram o conceito de miscigenação e raça no Brasil. "Polvo" aborda o conceito flutuante da identidade inter-racial brasileira, que, historicamente, assumiu funções sociais e culturais. No Brasil, o censo oficial classifica as pessoas em cinco grupos com base na cor da pele: branca, preta, vermelha, amarela e parda. Contudo, em 1976 o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) lançou a pergunta "Qual é a sua cor?", resultando em 136 termos com significados simbólicos e culturais.

Destaque

Varejão criou suas próprias tintas a óleo, batizadas com o nome de trinta e três definições de cor da pele do levantamento de 1976. A artista escolheu alguns dos termos mais exóticos e poéticos, como 'Fogoio', 'Enxofrada', 'Café com leite', 'Branquinha', 'Burro quando foga', 'Cor firme', 'Morenô', 'Encerada' e 'Queimada de sol', entre outras.

O título da obra, "Polvo", faz referência ao animal, cuja tinta que utiliza para se defender é composta de melanina, o mesmo composto que confere pigmentação à pele e cabelos em seres humanos. A palavra, no português, também é muito foneticamente similar a "povo", um conjunto dos habitantes de uma nação ou de uma localidade.

Inspirada em pinturas de sistemas de castas da Nova Espanha dos séculos XVII e XVIII, "Polvo" mostra a subjetividade da cor da pele e do conceito de raça, expondo o caráter social do racismo.

Big Polvo Color Wheel V, Adriana Varejão, 2018
Fonte: [Wikimedia Commons](#) - photo by Luis Alvar

IMAGEM ?? - AW??



Slide 18

Descrição

"Assentamento" surge a partir de uma interpretação de Rosana Paulino da força da cultura negra no Brasil, que conseguiu, apesar de sofrer com uma história violenta que a tentou apagar e suprimir, criar raízes na sociedade brasileira, afetando diversos aspectos desta, como a religião, a comida, a música e dança, entre outros.

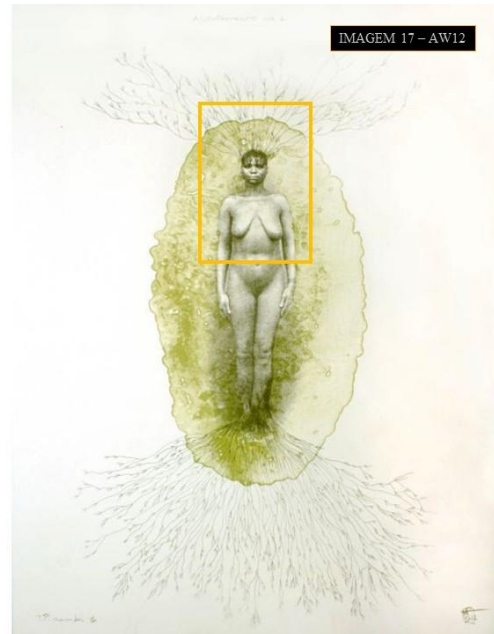
Destaque

O título da obra contém um significado duplo, surge tanto do sentido de base, estrutura; quanto do sentido oriundo da cultura afro-brasileira em relação a religião, onde se assenta a energia sagrada de uma entidade, sua força, seu axé.

A fotografia apropriada pela artista vem de estudos de classificação racial realizados no século XIX, tendo sido encomendada por Louis Agassiz para justificar suas teorias de poligenia, uma teoria popular no século XIX, em que cada raça teria uma origem distinta, justificando a exploração de indígenas e negros. Paulino subverte esta imagem, colocando-a numa situação oposta à que os cientistas oitocentistas tentavam provar. A imagem transforma-se numa alegoria à fundação e ao assentamento da cultura brasileira.

Assentamento, Rosana Paulino, 2012
Fonte: [National Hispanic Cultural Center - Google Arts and Culture](#)

IMAGEM 17 - AW12

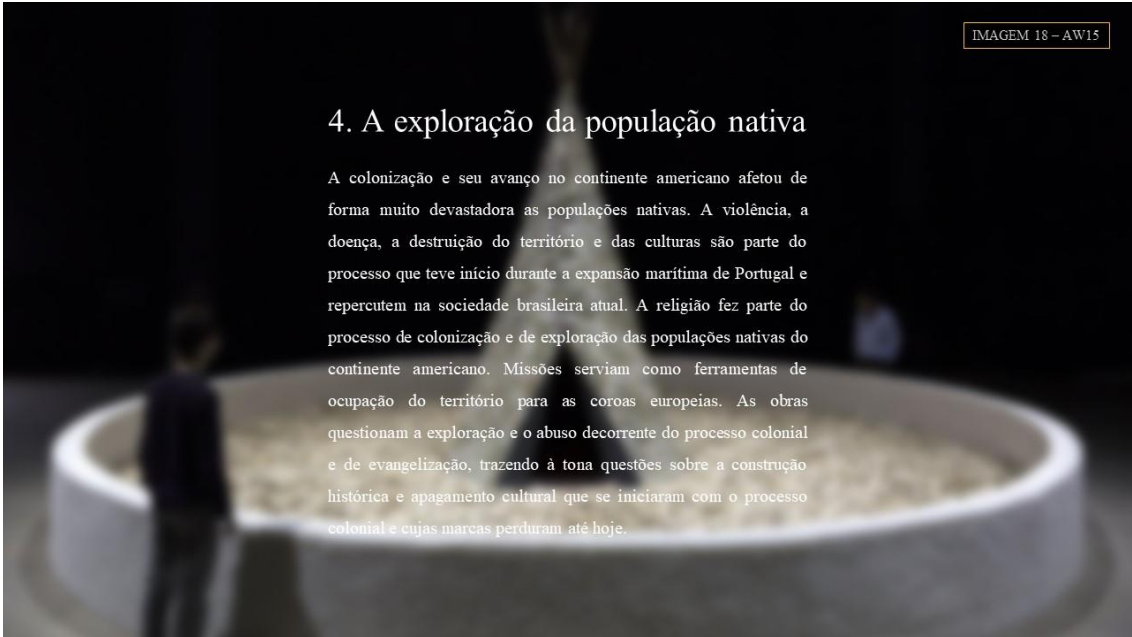


Slide 19

IMAGEM 18 – AW15

4. A exploração da população nativa

A colonização e seu avanço no continente americano afetou de forma muito devastadora as populações nativas. A violência, a doença, a destruição do território e das culturas são parte do processo que teve início durante a expansão marítima de Portugal e repercutem na sociedade brasileira atual. A religião fez parte do processo de colonização e de exploração das populações nativas do continente americano. Missões serviam como ferramentas de ocupação do território para as coroas europeias. As obras questionam a exploração e o abuso decorrente do processo colonial e de evangelização, trazendo à tona questões sobre a construção histórica e apagamento cultural que se iniciaram com o processo colonial e cujas marcas perduram até hoje.



Slide 20

Descrição

Esta obra faz uma referência às missões Jesuíticas na América do Sul, as quais tinham o objetivo de evangelização e catequização de populações indígenas locais e se desenvolveram durante o século XVII e XVIII.

Destaque 1

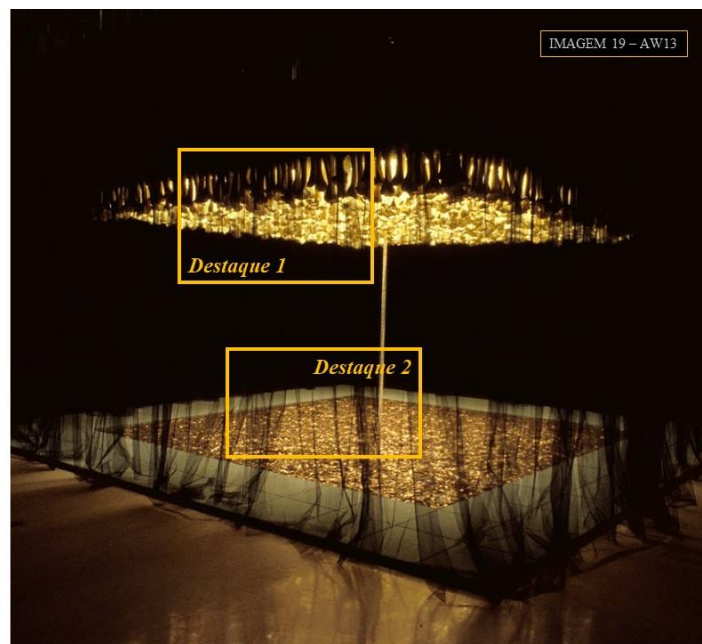
“Missão/Missões (como construir catedrais)” utiliza materiais simples, mas com grande impacto. Ossos, moedas e hóstias, rodadas por um véu negro e iluminadas por uma luz dourada dão um aspecto de templo sombrio à obra.

Destaque 2

Os ossos e as hóstias servem como alegorias à exploração que ocorreu nas Missões, conectando as referências ao poder material, religioso e à violência gerada nesta relação.

O título da obra evoca questões de como exatamente a religião foi disseminada no “Novo Mundo”, patrocinada pelas coroas europeias, levando ao desaparecimento de culturas e populações nativas.

Mission/Missions (How to Build Cathedrals), Cildo Meireles, 1987
Fonte: Blanton Museum of Art – Google Arts and Culture



Slide 21

Descrição

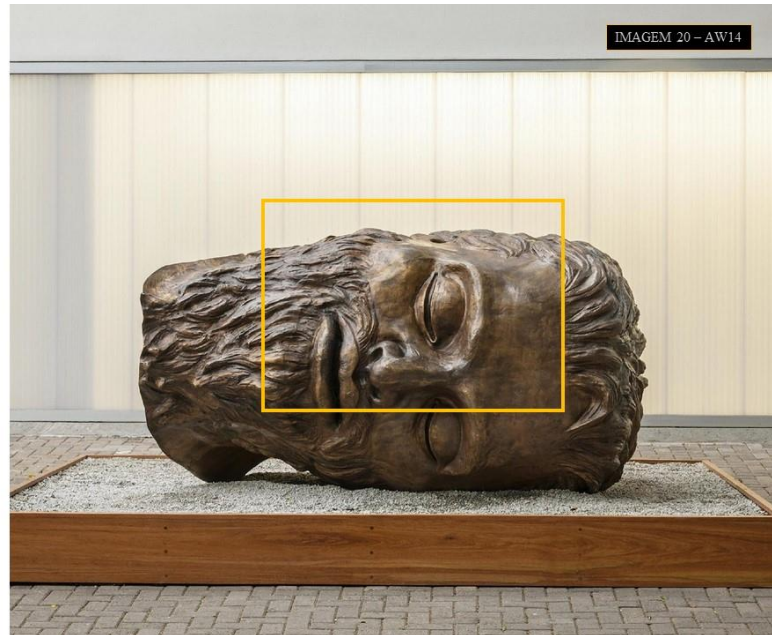
Flávio Cerqueira procura dar um fim à figura do Bandeirante como herói, apresentando sua cabeça de tamanho monumental, tendo cerca de 2 metros e meio, tombada no chão em espaço público, questionando a presença de diversos monumentos que exaltam esta figura histórica na cidade de São Paulo.

Destaque

O artista recorre ao bronze, material nobre utilizado para a criação de monumentos de figuras importantes, para fazer esta crítica aos bandeirantes, frequentemente considerados heróis aos olhos da história.

O título da obra, “Tinha que acontecer”, sugere que eram necessárias consequências face às ações violentas dessa controversa figura durante a história formativa do país.

Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante), Flávio Cerqueira, 2016
Fonte: Site do Artista – Fotografia Romulo Fialdini



Slide 22

Descrição

Em “Zero Cruzeiro” a imagem de um indígena e a de um interno de um hospital psiquiátrico ocupam o lugar dos heróis nacionais que os bancos costumam utilizar como símbolos de riqueza e poder nas cédulas.

Meireles também joga com o processo de mercantilização da arte e do valor colocado nela, ao distribuir notas sem valor, apesar da obra em si ter valor associado.

Destaque

As pessoas representadas no trabalho fazem parte da ironia do autor, pois pertencem às camadas sociais que habitualmente são desvalorizadas pela sociedade, contudo têm sua existência exaltada ao serem protagonistas de uma obra de arte.

Meireles aponta questões de luta presentes entre a população e as amplifica em sua obra. Conforme o artista, a violência colonial histórica se repete, causando sofrimento e mortes da população afetada até hoje, sendo importante chamar atenção a estes problemas para que uma solução seja alcançada.

Zero cruzeiro, Cildo Meireles, 1974 - 1978
Fonte: Instituto Inhotim - Google Arts and Culture



Slide 23

Descrição

Esta instalação de Cildo Meireles é composta por um muro feito de cerca de 70 mil velas, que cercam inúmeros ossos de bois, e uma tenda típica de alguns povos indígenas. Esta estrutura está forrada por cédulas na parte de fora, e de sua abertura é projetado um som de serra elétrica.

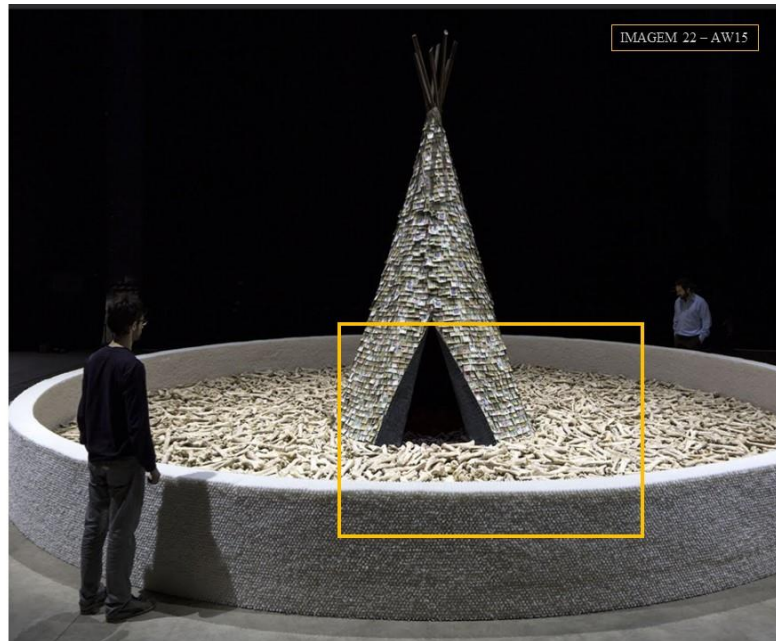
Destaque

Estes elementos têm significados facilmente compreensíveis, carregam em si referências claras à religião, a morte, ao capitalismo, a exploração, a violência, ao desmatamento e ao apagamento da cultura indígena no Brasil.

Além disso, relacionado a este último ponto, o título da obra se refere a pouca usada palavra “olvido” que significa esquecimento.

O artista chama atenção à questões que, mesmo com movimentos de preservação da cultura indígena, ainda hoje afetam esta parcela da população.

Olvido, Cildo Meireles, 1987 - 1989
Fonte: [Predili Hangar Bicocca – Google Arts and Culture](#)



Slide 24

| Créditos

FICHA TÉCNICA | ABOUT THE EXHIBITION

COORDENAÇÃO | COORDINATION :

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMISSION :

CURADORIA | CURATORS :

PRODUÇÃO | PRODUCTION UNIT :

EQUIPA TÉCNICA | TECHNICAL TEAM :

AUTORES | AUTHORS :

TRADUÇÃO | TRANSLATION :

APOIOS | SUPPORTED BY : UNIVERSIDADE DO PORTO | FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO | DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO/ FLUP

CRÉDITOS DAS IMAGENS :

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL :