A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?

Alessandra Mello Simões Paiva[1]

Resumo : Uma transformação singular está em curso no sistema da arte contemporânea no Brasil que, nos recentes anos, vem apresentando crescimento exponencial de poéticas relacionadas às questões de raça, etnia, classe, gênero e geopolítica. As obras de arte relacionadas a este novo momento sinalizam para uma mudança radical na ordem estrutural deste sistema, que definimos aqui como a emergente “virada decolonial” na arte brasileira. Este artigo pretende contribuir para o entendimento deste fenômeno, a partir de abordagem teórica multidisciplinar e atento à seguinte pergunta: aumento expressivo na quantidade de poéticas decoloniais poderá pressionar o sistema artístico brasileiro, provocando uma mudança realmente efetiva nos modos de operação de suas instituições, tornando-as mais inclusivas e democráticas?

Palavras-chave: arte contemporânea; decolonialismo; arte decolonial; teoria da arte; sociologia da arte

Resumen: El sistema del arte contemporáneo en Brasil, en los últimos años, ha mostrado un crecimiento exponencial de poéticas relacionadas con cuestiones de raza, etnia, clase, género y geopolítica. Estas obras señalan un cambio radical en el orden estructural de este sistema, que definimos aquí como el emergente “giro decolonial” en el arte brasileño. Este artículo pretende contribuir a la comprensión de este fenómeno desde un enfoque teórico multidisciplinario para tratar de responder a la siguiente hipótesis: El aumento expresivo de la cantidad de poéticas decoloniales podría ejercer presión sobre el sistema artístico brasileño, provocando un cambio realmente efectivo en los modos. de funcionamiento de sus instituciones, haciéndolas más inclusivas y democráticas?

Palabras claves: arte contemporáneo; decolonialismo; arte decolonial; teoría del arte; sociología del arte

[1] Professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Cursos: Licenciatura e Bacharelado Interdisciplinares em Artes e suas Tecnologias; e Mestrado Profissional, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER). Integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). alesimoespaiva@gmail.com. Gostaria de registrar meu agradecimento à Association of Hispanists of Great Britain and Ireland (www.hispanists.org.uk) pela concessão de uma bolsa de visita internacional às Universidades de Leeds e Essex, na Inglaterra, em outubro de 2022, onde apresentei palestras sobre o tema que constitui a base deste artigo.

Introdução: o problema

Nos últimos anos, diversos acontecimentos corroboram o fenômeno da "virada decolonial" na arte brasileira: exposições curadas por indígenas, como "Véxoa: Nós sabemos", na Pinacoteca de São Paulo (2020), e "Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea", no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021); o prêmio Pipa, principal prêmio da arte contemporânea que, em 2021, agraciou majoritariamente artistas decoloniais; grandes projetos de intervenção urbana, como Vozes Contra o Racismo, em São Paulo, em 2020, e CURA, em Belo Horizonte, com a presença de muitos/as artistas negros/as e indígenas; representação de artistas decoloniais por parte de grandes galerias; inúmeras publicações na imprensa especializada e livros; eventos em instituições de arte diversas, como museus e bienais. Em 2022, a Bienal de São Paulo também já apresentou time curatorial de ponta no quesito decolonial: Grada Kilomba, Manuel Borja-Villel, Diane Lima e Hélio Menezes. Como argumenta Pedro Paulo Gómez (2015), essas ações abrem espaços para a arte feita nas "margens", por artistas historicamente excluídos dos lugares culturais hegemônicos. Na vanguarda desse movimento estão artistas como: a) os indígenas Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Daiara Tukano, cujas poéticas unem cosmo-percepções indígenas a estratégias artísticas contemporâneas; b) afrodescendentes, como Ayrson Heráclito, Aline Motta e Paulo Nazareth, cujos trabalhos expressam as temáticas afro-diaspóricas e denunciam o racismo estrutural; c) e transgêneros, como Ventura Profana, Jota Mombaça e Castiel Vitorino Brasileiro, que trabalham na intersecção entre raça, classe e gênero.

Apesar de haver ainda exígua presença de pessoas pobres, negras, indígenas, periféricas, não binárias, entre outras representações minorizadas, nos lugares centrais que regem o sistema da arte, artistas e pesquisadores(as), a partir destes locais de fala, vêm produzindo significativa massa poética e teórica, revelando a urgente necessidade de reparação frente ao sistemático apagamento de suas experiências e memórias pelo campo da arte de matriz eurocêntrica e colonialista. Este fenômeno é recente no Brasil, onde o número de pessoas afrodescendentes e indígenas em cargos de curadoria sempre foi ínfimo em relação ao número de homens brancos, como apontou Luciara Ribeiro (2020), ao notar que o Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand

(MASP), fundado em 1947, contratou suas primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, apenas em 2018; e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019. Entretanto, em maio de 2022, Sandra e Clarissa Diniz (curadora contratada temporariamente) publicaram uma carta na imprensa comunicando seu desligamento do projeto Histórias Brasileiras, no MASP, explicitando a violência institucional do museu ao recusar incluir (com a justificativa de problemas técnicos), na mostra Retomadas, a inclusão das seguintes obras propostas pelas curadoras: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ com imagens do MST. [2] Na carta, as curadoras explicam que trabalharam durante meses na instituição, atuando de forma proativa e dedicada, atendendo todas as demandas que lhes foram informadas, a despeito da inexistência de um cronograma indicado para guiar suas atividades. Apesar do cuidadoso trabalho realizado, para a surpresa das curadoras, o MASP não concordou com a integral inclusão das obras selecionadas pelo suposto descumprimento de um prazo que não havia sido informado pelo Museu anteriormente. Se, especialmente nos últimos dois anos de pandemia, essas estruturas começaram a mudar com mais intensidade no Brasil, com a participação ativa e ocupação de cargos decisórios por afro-brasileiros, indígenas e pessoas LGBTQIA+, o caso do MASP mostra que há ainda muito o que se fazer para a decolonização das instituições. O fenômeno da "virada decolonial" é uma realidade no Brasil, mas ainda imperam nas instituições culturais os reflexos históricos da desigualdade e segregação social e racial no país. Um levantamento realizado por Alan Ariê (2019) mostrou que, dos mais de 600 artistas representados por galerias em São Paulo, só 5% eram pretos ou pardos. A Pinacoteca de São Paulo incorporou ao seu acervo obras de arte produzidas por indígenas apenas em 2019 (SIMÕES, 2019).

O problema esquadrinhado por este artigo versa sobre esta dupla face da "virada decolonial" na arte brasileira: se por um lado, há uma comprovada insurgência de artistas e teóricos(as) explicitamente envolvidos com estéticas e temáticas que versam prioritariamente sobre as questões decoloniais na arte e na

[2] A carta foi publicada na revista Select sob o título "Basta Masp!", que se tornou hashtag nas redes sociais (https://www.select.art.br/basta-masp/). O MASP se retratou publicamente depois: https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/masp-recua/

sociedade; por outro lado, ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais ainda permanecem modos de operação segregadores e racistas, que se explicitam de diversas maneiras, especialmente, na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca, e pertencentes a classes sociais abastadas. Assim, a pergunta que se pretende aventar é: té que ponto o aumento expressivo de artistas e pesquisadores(as) comprometidos(as) com as práticas e saberes decoloniais pode realmente exercer pressão de efeitos pragmáticos sobre o sistema artístico, transformando suas estruturas?

Reflexões teóricas: o exercício do pensar decolonial nas artes

Utilizamos aqui uma base teórica multidisciplinar para abarcar o fenômeno do decolonialismo no Brasil, considerando que gerar conhecimento sistemático sobre este tema é uma forma de contribuir para o campo das artes, tendo como fim último o combate às desigualdades e o fortalecimento da governabilidade democrática no campo da cultura. Optamos aqui por utilizar os termos “decolonial”, “decolonialidade” e “decolonialismo” em referência à nomenclatura adotada pelo Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD), que compreende que a colonialidade sobreviveu ao colonialismo histórico, mantendo-se na contemporaneidade como matriz das relações assimétricas de poder. Segundo Catherine Walsh (2009), a supressão do “s” da palavra “descolonialismo” não significa a adoção de um anglicismo, mas a introdução de uma diferença no “des” castelhano, pois não se pretende apenas desarmar ou desfazer o colonial. Na visão da autora, enquanto os termos “pós-colonial” e “descolonial” denunciam as assimetrias de poder resultantes do projeto de domínio e opressão colonialista, especialmente, a partir de matrizes teóricas surgidas no contexto da luta pela descolonização no período pós-Guerra Fria e em relação com os estudos pós-coloniais asiáticos, o decolonial analisa a colonização como evento permanente, mesmo que com determinadas rupturas. Neste sentido, articulamos as teorias do decolonialismo a outros campos do saber, em uma perspectiva interdisciplinar, que lance mão das teorias da “decolonialidade” e outras epistemologias contra-hegemônicas. Propomos, a partir deste panorama, um diálogo entre a sociologia da arte e a visão

decolonialista, enfatizando também a continuidade dos fundamentos metodológicos provenientes dos Estudos Culturais, que buscam compreender em que medida a arte é capaz de criar e instituir valores sociais. Antonio da Silva Câmara, Glaucia Villas Bôas, Bruno Vilas Boas Bispo (2019) mostram que os anos 2000 apontam para a crescente presença do debate decolonial na sociologia da arte; segundo os autores, entre os 84 grupos em Sociologia da Arte, cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa (DGP) da Plataforma Lattes, a maioria realiza pesquisas que integram áreas como gênero, educação, juventude, questões raciais e violência.

Apesar da publicação de inúmeros textos sobre o decolonialismo em diversas áreas no Brasil, há ainda significativa carência de abordagens que articulem de forma profunda a ótica do grupo MCD e o panorama artístico brasileiro. A "decolonialidade" no Brasil ainda é ponto problemático, já que a colonização portuguesa trouxe especificidades ao caso brasileiro em relação ao resto da América Latina, como aponta Luciana Ballestrin (2013, p. 111): "[...] o Brasil aparece quase como uma realidade apartada da realidade latino-americana". A autora mostra ainda como é significativo o fato de não haver um(a) pesquisador(a) brasileiro(a) associado(a) ao MCD, grupo que naturalmente privilegiou a análise da América hispânica. No tocante às diferenças relacionadas às questões de etnia e raça nas artes brasileiras, por exemplo, há peculiaridades historiográficas e territoriais importantíssimas a serem comparadas entre as regiões. No Brasil, por exemplo, tem sido utilizado o termo "contracolonial", atribuído a Antônio Bispo dos Santos (2015), o Nêgo Bispo, que pode ser somado ao cabedal das "contra-epistemologias" que contribuem para a superação do culturalismo exacerbado e relativista do chamado "multiculturalismo comercial" (HALL, 2013, p. 58), incapaz de problematizar o sistema material e econômico do capitalismo e seu reflexo no campo cultural. Portanto, se faz imperativo pensar sociologicamente as relações de produção, circulação e recepção das artes (WOLFF, 1993), que no mundo ocidental ainda se regulam pelos grandes interesses financeiros, pelas formas de opressão do norte para o sul global e pela reprodução de desigualdades raciais, de classe e de gênero. Como afirma Raymond Williams (1992, p.12), a arte enquanto sistema de significações se mostra essencialmente envolvida "[...] em todas as

formas de atividade social". O autor ainda aponta para a necessidade da incorporação ao debate sociológico sobre arte questões diversas, como ideologia, instituições e linguagens estéticas. Vera Zolberg (1990), por exemplo, propõe uma articulação entre as abordagens internalista (aquela feita por críticos e historiadores da arte, chamados por ela de humanistas) e externalista (com enfoque sociológico). Assim, perguntamos: quais seriam os passos para a construção de uma possível nova sociologia da arte de cunho decolonialista, que leve em consideração as questões de raça, etnia, gênero e classe, muitas vezes de forma interseccional? Esta pergunta é basilar para que possamos compreender a "virada decolonial" na arte brasileira a partir da apreensão das formas de operação deste sistema, envolvendo museus, espaços de exposições, mercado da arte globalizado, assim como o público, a formação e a trajetória de artistas; problemas que para a Sociologia da Arte podem ser investigados a partir da abordagem da dimensão decolonial.

Lembremos que os campos da Sociologia da Arte e dos Estudos Culturais podem potencializar a ideia de que a arte desempenha papel fundamental nas negociações simbólicas e na manutenção dos regimes discursivos hegemônicos, em sintonia com o conceito de "colonialidade do poder" (QUIJANO, 1992), sistema que se mantém pelo controle da economia, autoridade, natureza e recursos naturais, gênero e sexualidade, subjetividade e conhecimento, e que se desdobra até a contemporaneidade com a roupagem do "imperialismo". Assim, arte e estética devem ser entendidas como partes constitutivas de uma das hierarquias da modernidade, que (em correlação com outras hierarquias, como a divisão internacional do trabalho, as questões de classe, a ordem epistêmica global) opera mediante regimes discursivos que classificam a arte ocidental como superior a outras formas de arte. O decolonialismo tem aberto caminhos para o entendimento dos impactos do colonialismo nos âmbitos do político, cultural e intelectual. Compreender o sistema da arte e seus modos de operação é fundamental para o entendimento do exercício do poder colonial e imperial, que reproduz e reforça as desigualdades relacionadas a classe, gênero e raça.

Como alerta Ballestrin (2017), apesar da motivação econômica primeira por trás do colonialismo/imperialismo, estes são processos que invadem "[...] diferentes

aspectos da vida pessoal e coletiva nos âmbitos internos – em termos subjetivos, intelectuais, epistemológicos, culturais e políticos" (p. 515). Podemos olhar o sistema das artes por meio da chave teórica do "*habitus*" (BOURDIEU, 2007, p. 191), adquirido mediante a interação social e, ao mesmo tempo, classificador e organizador desta interação, condicionante e condicionador das ações sociais. Há um "*habitus*" presente nas ações e nas reflexões automatizadas pela coletividade no campo das artes. Dentro da liberdade conferida pelas regras dominantes, a arte brasileira rege-se por um "*habitus*" de ordem colonialista-imperialista, a partir de agentes que reproduzem preferências, classificações e percepções historicamente condicionadas pela matriz artística eurocêntrica, formando-se uma grande ilusão coletiva que naturaliza as injustiças. É interessante notar a semelhança entre a ideia de ilusão provocada pelo "*habitus*" bordieuziano e a ideia de ilusão recorrente no trabalho da artista e pensadora Grada Kilomba, como ela mostra na obra "While I Walk" (Bienal de São Paulo, 2016): "Eu penso que isto é uma ilusão. Uma tragédia colonial, que quer fazer-me acreditar que eu sou discriminada porque sou diferente" (KILOMBA, 2017-2018, p. 71).

Um dos princípios elementares problematizados pela corrente decolonialista está relacionado ao marco deflagrador da modernidade, cuja origem estaria localizada na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século 15 e o início do 16, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial, "[...] como é comumente aceito" (ELIZALDE et al, 2019, p. 5). Como afirma Aníbal Quijano (2005, p.117), a América se constitui "[...] como a primeira identidade da modernidade". Os conceitos de modernidade/moderno/modernismo que nas artes se delimitam na virada do século XIX para o XX, de certa forma, não deveriam acompanhar esta perspectiva cronológica, especialmente, em uma reflexão sobre a história da arte latino-americana? Não se trata aqui de propor a revisão ontológica do estatuto da arte ocidental sob a ótica destes termos, mas de problematizar o desenvolvimento artístico nas Américas e sua relação com os países colonizadores, como mostram especialistas ao repensarem as condições para o reconhecimento de uma estética própria no barroco, por exemplo. Seriam estas expressões uma resposta aos modos como "[...] a Europa também concentrou

sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento"? (QUIJANO, 2005, p. 121).

Portanto, podemos pensar no barroco como categoria moderna para a arte colonial latino-americana, como sinaliza Irlemar Chiampi (1998), ao enfatizar que o debate sobre a modernidade na América Latina seria falho sem a inclusão desta corrente estética, afinal seria este o momento inaugurador de uma estética nacional, com expressivos vínculos identitários a partir de autorias afrodescendentes e indígenas. Os próprios pesquisadores brasileiros têm apontado para uma ampla revisão historiográfica do período colonial, com a redefinição das periodizações e das categorias estilísticas tradicionais para a arte colonial da América portuguesa, levando-se em conta uma história social da arte. Longe de ser apenas um reflexo desbotado de eventos ocorridos nos centros dominantes, a estética barroca "[...] se desenvolve por rupturas dramáticas, acompanhando e reagindo de forma autônoma às transformações históricas e às contradições da cultura e da sociedade na Europa, e particularmente nos países ibéricos", afirmam Renata Martins e Luciano Migliaccio (2025, p. 10-11). Assim, a estética barroca latino-americana não seria a deflagradora de um movimento de resistência "contra colonial" nas artes? Mesmo tendo acesso mínimo aos meios de produção no período colonial, como os folhetins com imagens sacras da Europa, os artistas nas colônias latino-americanas tinham que seguir as regras e padrões eurocêntricos. Porém, em um amálgama inédito entre talento e identidade cultural eminentes, estes artistas produziram obras de excelente qualidade confirmando que a revisão historiográfica deve levar em conta a discussão sobre os fenômenos e os processos de transculturação e de recepção ocorridos na cultura artística colonial latino-americana, numa ótica global e local simultaneamente. Seriam estes artistas contra colonizadores? Afinal, Bispo dos Santos (2015) afirma que se deve compreender por "contra colonização" todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, a partir de diversas formas de resistência e de auto-organização comunitária que reafirmam os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios:

> [...] vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 48).

Quijano (2005) explica que, no novo universo de relações intersubjetivas de dominação entre a Europa, as demais regiões e suas novas identidades geoculturais, serviram de base a expropriação e a repressão das formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, de expressão e de objetivação da subjetividade, enfim, o que chamou de “colonização das perspectivas cognitivas” (QUIJANO, 2005, p. 121). A soma entre o etnocentrismo colonial e a classificação racial supostamente cientificada garantiu a naturalização destas relações de poder no projeto colonial. “E então, eu pergunto: que outra coisa fez a Europa burguesa? Minou civilizações, destruiu párias, arruinou nacionalidades, erradicou ‘a raiz da diversidade’” (QUIJANO, 2005, p.75). E, desta forma, a Europa destruiu as potencialidades criativas artísticas, rotulando-as em museus etnográficos e folclóricos, onde foram acomodados os bronzes de Benin e as esculturas em madeira da Costa do Marfim. “Mais frequentemente, os críticos classificam a nós e às nossas criações como primitivos, e não concedem à arte africana nem mesmo aquela função hipoteticamente religiosa” (NASCIMENTO, 2022, p.287).

Assim, propomos um esforço para transpor alguns postulados do decolonialismo para o campo das artes, e proclamar a ideia de uma “virada decolonial” na arte brasileira, uma vez que têm sido detectáveis mudanças nas formas de operar de diversas instituições dedicadas às artes visuais no Brasil, como a ocupação de espaços de decisão (curadorias e cargos decisórios, por exemplo) por pessoas negras e indígenas, e espaços legitimadores (prêmios, galerias, editais, entre outros), que vêm reconhecendo as poéticas decoloniais. O decolonial reforça a ideia de que as artes se situam no contexto da mudança social; são ferramentas imprescindíveis contra a opressão social promovida pelo paradigma capitalista, como observa Palermo (2009). Segundo Achinte (2017), as artes também são práticas de resistência e “re-existência”. Segundo Abdias Nascimento (2022, p. 291), a arte negra “[...] preenche uma necessidade de total relevância: a de

criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista".

Entretanto, entendemos o sistema da arte como mais uma peça na engrenagem colonialista-imperialista, e que o debate que aborda as questões identitárias e de representatividade deve acercar-se também de problemáticas fundamentais que impactam o sistema da arte, como o desmantelamento das instituições brasileiras (lembremos dos incêndios recentes que acometeram importantes acervos museológicos), das políticas públicas para a cultura, do investimento em educação etc. Afinal, a justa pauta da ocupação de espaços pelas classes minorizadas (seja em lugares de representação e de poder) sempre corre o risco de ser "docemente acolhida" por um sistema artístico com forte vínculo com o mercado financeiro da arte em nível global, e que, portanto, promove uma associação estrutural entre cultura e capitalismo, por meio de "[...] rituais e práticas de ação ou o comportamento social, nos quais as ideologias se imprimem ou se inscrevem" (HALL, 2013, p. 191).

A "virada decolonial" na arte brasileira

A "virada decolonial" pode ser atestada através de dois fatores bastante explícitos e inter-relacionados no sistema da arte brasileira contemporânea: 1 - O surgimento expressivo de artistas afro-descendentes, indígenas e LGBTQIA+ que explicitam em suas poéticas as temáticas decoloniais; 2 - O aumento significativo de ações com recorte decolonial em "espaços de representatividade", como exposições, premiações, debates, livros e residências artísticas. Não se trata de fenômeno isolado do contexto brasileiro, e sim de uma mudança estrutural e global, que aponta para o avanço do decolonialismo em escala paradigmática, em diversos campos do conhecimento. A "virada decolonial" na arte brasileira pode ser atestada por meio de inúmeras ações recentes. O ano de 2022 foi especialmente importante para a "virada decolonial" devido às comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Algumas discussões em torno do centenário abordaram a noção de "re-antropofagia" para problematizar o forjamento pelas vanguardas históricas da identidade nacional com base na noção de classe social/geopolítica e nas apropriações das culturas originárias, sem o debate da segregação racial e de gênero. A cultura brasileira, que teria nascido sob o signo da devoração crítica,

voltou a ser questionada a partir de sua dobra antropofágica. Suely Rolnik (2021), por exemplo, pergunta como a retomada das discussões do ideário modernista, incluindo seus pontos cegos, poderia contribuir para problematizar os modos de subjetivação próprios do capitalismo, o lugar do outro, suas formas de expressão e afetos. A autora explica que, enquanto o movimento antropofágico contribuiu para a desfetichização da cultura europeia, por outro lado, contribuiu para a fetichização da identidade brasileira, sendo este um lugar também marcado pela colonialidade. “Mais do que isso, tal fetichização contribui para manter obstruído o acesso ao outro em sua presença viva em nossos corpos, de que depende o potencial transfigurador de uma relação efetiva com a alteridade” (ROLNIK, 2021, p. 44). A autora defende que o “know-how antropofágico”, nas versões modernista ou neoliberal dos anos 60-70, deve ser reaproveitado na contemporaneidade somente se de fato contribuir para uma transformação (o deixar-se afetar pelo outro), “[...] que dê corpo à dissonância, aumentando nossa potência de participar do trabalho coletivo de regeneração do ecossistema ambiental, social e mental” (ROLNIK, 2021, p. 88).

No contexto brasileiro, podemos dizer que o legado colonial passou a ocupar definitivamente o centro do debate nas práticas curatoriais, na produção artística e intelectual e na pesquisa e crítica da arte nos últimos anos, tendo como um de seus principais marcos a mostra “A mão afro-brasileira”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (com curadoria de Emanoel Araújo, tendo Carlos Eugênio Marcondes de Moura como curador assistente), em 1998 (OLIVEIRA, 2018, p. 1). Outro marco definitivo foi a criação do Museu Afro Brasil, inaugurado em 2004. Se trata de uma instituição pública, subordinada à Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, com acervo de aproximadamente 6 mil obras. O museu, inclusive, produziu, em 2013, a mostra “A nova mão afro-brasileira” (curadoria Emanoel Araújo), título em alusão à mostra anterior para definir uma nova geração de artistas negros(as). Alexandre Bispo (2020) estabelece um importante marco cronológico, entre 2016 e 2019, quando uma extensa sequência de exposições com obras de artistas negros(as) parece indicar um momento inédito na cena cultural brasileira. O autor afirma que esta mudança decorreu, sobretudo, da pressão crítica do meio artístico negro organizado, principalmente no teatro. A partir da década de 2010 realmente pode-se

constatar uma mudança paradigmática na agenda cultural brasileira, tendo entre seus mais importantes exemplares as mostras “Histórias Mestiças” (curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz), em 2014, no Instituto Tomie Ohtake; “Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca [de São Paulo]” (curadoria de Tadeu Chiarelli), em 2015; “Diálogos Ausentes” (curadoria Rosana Paulino e Diane Lima), no Itaú Cultural, em 2016; e “Histórias Afro-Atlânticas” (curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo), no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2018, como desdobramento de seminários internacionais e publicações sobre o tema organizados pela instituição em 2016 e 2017.

Nestes últimos anos, praticamente todas as principais instituições da área de artes visuais no Brasil realizaram mostras individuais, exposições coletivas, debates, entre outras ações, com o recorte decolonial. É o caso de: Instituto Itaú Cultural, SESC, SESI, MASP, Pinacoteca, Instituto Moreira Salles, Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Bienal Internacional de São Paulo, Bienal do Mercosul, etc. Grande parte das exposições nestas instituições deu vazão à representação da nova geração de artistas decoloniais, como Yacunã Tuxá, Zéh Palito, Criola, Daiara Tukano, Arissana Pataxó, Gustavo Caboco, Vulcanica Pokaropa, Maxwell Alexandre; ou ajudou a expandir a presença de artistas mais maduros(as), mas que ainda não tinham projeção muito ampla, como Sonia Gomes, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Coletivo Mahku, Ayrson Heráclito. Há ainda exposições que fizeram resgates imprescindíveis para o campo das visualidades, como a mostra “Abdias Nascimento: um artista panamefricano” (curadoria de Amanda Carneiro e Tomás Toledo), no MASP, em 2022. Trata-se aqui de apenas citar alguns exemplos, pois a lista é gigantesca. Há ainda uma novíssima geração de artistas negros(as), indígenas e LGBTQIA+, que começa a despontar no circuito de arte com trabalhos de excelente qualidade. Também destacamos o fato de grandes galerias de arte contemporânea passarem a incorporar em suas representações artistas decolonais, como André Vargas (Galeria Vermelho), Arjan Martins (A Gentil Carioca) e Jaime Lauriano ((Nara Roesler). É possível notar, ainda, aumento paulatino da presença de

curadores(as) negros(as) e indígenas nas exposições decoloniais ao longo deste período.

Também devemos considerar a leva de artistas que tem despontado no circuito cultural com propostas nas quais a prática poética se realiza por meio de estratégias “desnormatizadoras” do sistema. São propostas mais afetivas e ativistas, que lidam diretamente com as lutas sociais e a política, como as criações coletivas e colaborativas. O coletivo Kókir, que reúne Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, transita entre as estratégias da arte contemporânea e as cosmo-percepções das comunidades originárias. São ações compartilhadas, que articulam artistas, não artistas, indígenas de diversas etnias, não indígenas; estratégias de ocupação de territórios urbanos e indígenas para debater o direito, a etnografia e a política dos espaços. Outro exemplo desta vertente é o artista Xadalu Tupã Jekupé, que se autodenomina artista mestiço e usa elementos da serigrafia, pintura, fotografia, objetos e arte urbana, e trabalha entre a comunidade Guarani Mbyá e a cidade de Porto Alegre, em profunda relação com os indígenas.

Além da própria produção artística, as curadorias organizadas por pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+, que estão ganhando mais espaço no circuito cultural, procuram lidar diretamente com o reavivamento das culturas nativas silenciadas pelos processos colonizadores. Estas novas curadorias subvertem a normatização dos registros históricos, das delimitações teóricas e da constituição museológica, que se desdobraram ao longo dos séculos em um sistema de legitimação unidirecional, que moldou a história, a teoria e a crítica da arte a partir dos parâmetros eurocêntricos. Também entram nestes novos modos de operar a representatividade nas artes visuais projetos bastante inovadores, como a exposição MUTHA (2021), que resultou no livro Transespécie/Transjardinagem, com quase cem artistas trans; ou a mostra Enciclopédia Negra, na Pinacoteca, que apresentou 103 obras realizadas por artistas contemporâneos para o livro homônimo, organizado pelos pesquisadores Flávio Gomes e Lilia M. Schwarcz e pelo artista Jaime Lauriano, publicado em 2021 pela Companhia das Letras.

É importante enfatizar que as linguagens decoloniais podem se mostrar presentes nestes lugares com suas particularidades, propondo diálogos inter e

trans estéticos, articulados a projetos que busquem a superação da colonialidade global, indo ao encontro da ideia de “transmodernidade” (DUSSEL, 2003). Assim, entendemos que é fundamental constituir a diferenciação entre estéticas decoloniais e ocidentais, porém deixando claro que o princípio de distinção opera para a valorização e o reconhecimento mútuo das diferenças culturais e artísticas, e não para a classificação, hierarquização e fronteirização das mesmas: “A descolonialidade estética, em sua tarefa analítica, ocupa-se de entender como a estética opera como um poderoso regime que, na distinção entre arte e não arte, esconde a classificação ontológica e a desumanização de outros seres humanos” (GÓMEZ, 2017, p.46). Gómez (2017) afirma que é preciso reescrever a história da arte, passar da história da “arte universal” (isto é, a história da arte eurocêntrica) para uma história mundial das artes, na qual é possível atestar como em todas as culturas há perspectivas diferentes do mundo do sensível. Nesta história, a arte ocidental seria mais um capítulo, mas não o centro do relato. Como explica o autor:

> Podemos imaginar exposições que, descolonizando a curadoria, podem mostrar as artes, as memórias e as visões de mundo, capitalistas e não capitalistas, ocidentais e não ocidentais. Exposições que, em vez de exibir o poder de captura da visão moderna, tornem visível a imagem de um mundo multipolar e intercultural, que se desprende do horizonte restrito pela visão capitalista moderna/colonial de mundo” (GÓMEZ, 2017, p. 49).

Conclusão: até onde mudamos?

Entretanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido para que as instituições se tornem espaços efetivamente decolonizados; e isto significa implementar a abertura de espaços de decisão e poder para que pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+ possam efetivamente não apenas obter os ganhos financeiros condizentes com o trabalho técnico exigido na área de artes, mas participar de forma autônoma das transformações necessárias no circuito cultural. Políticas mais incisivas para a incorporação de obras decoloniais aos acervos e para a formação de público (especialmente das camadas sociais desfavorecidas) também se fazem necessárias. Como mostra o caso recente no MASP,

envolvendo as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, as instituições ainda ditam o sistema de produção e circulação da arte, legitimando linguagens e sujeitos envolvidos de acordo com seus interesses, decidindo o quê e quem está dentro ou fora desse sistema. Gómez (2017) aponta que decolonizar não seria exatamente buscar a ampliação do campo da estética para convocar manifestações artísticas excluídas. Afinal, esta seria justamente uma das estratégias da colonialidade, que consiste em mostrar uma abertura, uma rota de acesso do colonizado ao espaço privilegiado do colonizador.

> Trata-se de uma estratégia menos violenta, na qual o poder colonial se mostra sedutor, mas se deve levar em consideração que as manifestações excluídas, como vocês dizem, sempre devem aceitar os termos da estética para serem incluídas, em outras palavras, obedecer suas regras (GÓMEZ, 2017, p.47).

Este é um ponto nevrálgico em nossa reflexão: O sistema da arte no Brasil tem sinalizado de forma bastante significativa para o fato de que a arte hegemônica ocidental não deve ser considerada mais a narrativa central. Entretanto, perguntamos: estas mudanças apontam realmente para uma transformação efetiva no sistema ou são apenas mais uma rota altamente atraente, como sinaliza Gómez (2017)? Afinal, cooptar o que pulsa é uma lei básica do capitalismo; as fronteiras entre hibridização e aliciamento no campo cultural são sempre muito tênues. Isto se torna ainda mais expressivo no contexto das grandes cidades, onde reinam os palcos da encenação artística midiática, como se pode ver nas relações entre o grafite e a cultura hip hop, em associação com grandes conglomerados do consumo. Como lidar com a sedução perversa no ciclo de instrumentalização das potências criativas pelo capital? (ROLNIK, 2021). Como incorporar mudanças realmente efetivas nas relações de produção e circulação das artes e, assim, reverberar transformações sociais mais pungentes?

No “sistema-mundo-colonial”, obras de arte se tornaram “commodities”, objetos altamente rentáveis, negociadas por meio de relações de consumo ideais para que os mais ricos possam investir seu excedente em ativos simbólicos. Na indústria cultural, assistimos à transformação de identidades em mercadorias o que, em uma perspectiva mercadológica, se dá pelo investimento em “nichos de mercado” (ANDERSON, 2006), que geram as bolhas nas redes sociais e perfis

nos canais de TV por *streaming*, por exemplo, que reforçam um identitarismo solipsista. A SP-Arte, a maior feira de arte brasileira, e um dos maiores espaços de privatização da arte, em 2022, contou com uma seção dedicada a movimentos artísticos sociais de cunho identitário. Na disputa do mercado das epistemes, museus e demais entidades do campo das artes visuais cumprem sua função ao reforçar o nicho-identidade-arte em suas exposições, que podem se tornar apenas compensações simbólicas às causas identitárias (especialmente, quando patrocinadas por gigantes transnacionais). E lembremos que os conselhos destas instituições são ocupados majoritariamente por pessoas da mais alta elite brasileira, especialmente, famílias banqueiras. Quando um museu se recusa a mostrar imagens de um movimento que realmente mexe nas estruturas primordiais do capital, a terra (polêmica MST-MASP), vemos que compensações simbólicas são meras compensações que não alteram em nada a precariedade da vida. Assim, assistimos à perigosa fronteira entre a espetacularização das identidades e a manutenção do status e prestígio relacionados ao acúmulo de bens simbólicos. E, por fim, ao mascaramento das reais dificuldades enfrentadas pelas classes mais pobres que, além da falta de acesso a direitos básicos, como educação, saúde e segurança, sucumbem à fome e à miséria extrema.

Para além de debates dualistas no campo do identitarismo e das contendas em torno da centralidade histórica das narrativas, seria necessário pensar em um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. Se o olhar se tornou valor máximo do capital, não podemos menosprezar as problemáticas relacionadas às complexas políticas da imagem e às relações de poder em torno dos regimes de visibilidade. Se a arte pode contribuir para a luta a favor da superação efetiva da injustiça social, é preciso muito cuidado para que os debates de cunho ideológico não deslizem para um ciclo interminável de disputas de representatividade, lembrando aqui as complexas camadas que se articulam na montagem dos sistemas ideológicos, que englobam “[...] cadeias discursivas, agrupamentos, campos semânticos e formações discursivas” (HALL, 2013, p. 199). Entretanto, é preciso atentar para o jogo político permanente no campo da arte; o conservadorismo avança sistematicamente, como se pode ver nas tentativas no atual governo federal de passar a gestão de

importantes museus históricos públicos e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para pessoas ligadas à família monarquista brasileira e seus simpatizantes. “Descolonizar a arte e a estética, além da resistência, consiste em desmantelar a matriz colonial do poder que opera através dos dois”, afinal a resistência também sempre existiu na modernidade, como nos alerta Gómez (2017, p. 48). É urgente que o sistema da arte contemporânea problematize os cânones históricos e epistemológicos que sustentam o “sistema-mundo-moderno-colonial” (Mignolo, 2003) para possibilitar a abertura de espaços a outros saberes e, por fim, a cura das “feridas” coloniais que se inscrevem nos corpos, experiências, memórias, trajetórias e subjetividades dos povos subalternizados. Como afirmou Jota Mombaça (2021), a arte é um caminho contra a morte e a desumanização, “[...] a possibilidade de viver outramente” (MOMBAÇA, 2021, p. 18). Achille Mbembe (2014, p. 291) afirmou: a arte consiste na crítica à vida e na “[...] mediação das funções de resistência à morte”.

Assim, as poéticas decoloniais não se prestam apenas à representação do mundo (RANCIÈRE, 2015); são, acima de tudo, uma reconfiguração do mundo sensível. O sistema da arte precisa entender que a “aesthesis” e a “gnosis” são modos legítimos de experimentação da vida. Neste sentido, outro ponto de apoio conceitual basilar são dois textos antológicos de Walter Mignolo (publicados em 2010 e 2019), que não estão disponíveis em português. Publicados com quase dez anos de diferença, os textos têm relação entre si e revelam uma articulação inédita entre o campo das visualidades e o decolonialismo. No primeiro texto, intitulado “Aiesthesis Decolonial”, Mignolo (2010) explora os significados da palavra “aiesthesis” (ligada à ideia de sinestesia presente nas poéticas originárias) como ponto de partida para repensar os caminhos do decolonialismo a partir da análise de obras de alguns artistas (em linhas gerais, o autor mostra como ocorre a operação da colonização cognitiva da “aesthesis” pela estética). Quase dez anos depois, em seu segundo texto, “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, Mignolo retoma suas reflexões sobre a “aesthesis”, adicionando ao debate o conceito de “gnosis”, sobre o qual reflete extensamente a partir da obra do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay (neste texto, o autor centra-se no conceito

de gnosis, afirmando que a gnoseologia estaria para a epistemologia, assim como a “aesthesis” está para a estética). Assim, propomos que é preciso inverter a ideia de que “[s]omente o ocidente sabe pensar; que nos limites do mundo ocidental começa o tenebroso reino do pensamento primitivo, que, dominado pela noção de participação, incapaz de lógica, é o próprio retrato do pensamento falso” (CÉSAIRE, 2020, p. 67). Gregory Sholette (2015) defende, assim, uma teoria de arte radical, que deve necessariamente revisar a própria noção de valor artístico conforme definido pela ideologia dominante, “[...] iluminando-se a massa de contra-narrativas criativas que estão à sombra da indústria” (SHOLETTE, 2015, p.5).

Se, ao longo dos tempos, tantos autores e autoras apontaram para a necessidade de se lançar mão dos afetos nas artes, as contingências passaram a ser condições elementares a respeito do que entendemos como verdade estética; e isto requer a escuta dos(as) próprios(as) artistas. O debate decolonial incide diretamente na construção de bases sólidas e sustentáveis para o desenvolvimento de políticas públicas que podem impactar fortemente na inovação da indústria criativa por meio do fortalecimento de seus agentes (instituições, equipamentos, curadores, gestores, artistas) e de tecnologias sociais que promovam o desenvolvimento baseado efetivamente na inclusão social e na igualdade de acesso. A “virada decolonial” na arte brasileira aponta para a urgência na construção de um novo paradigma na arte contemporânea, que abarque experiências e epistemologias historicamente excluídas dos códigos dominantes, ajudando a configurar uma geopolítica do sensível socialmente justa e igualitária. Entretanto, ainda há muito o que se fazer para que esta condição provoque realmente uma insurgência pragmática, geradora de pressão suficiente para a transformação efetiva nos modos de produção e circulação das artes, com impactos positivos na construção de políticas públicas e gestões museológicas e curatoriais compartilhadas, comunitárias, horizontais e democráticas. Os artistas brasileiros já mostraram que a virada decolonial veio para ficar. As instituições ainda estão engatinhando.

Referências

ACHINTE, Adolfo Albán. **Prácticas creativas de re-existência basadas en lugar: más allá del arte… el mundo de lo sensible.** Buenos Aires: Del Signo, 2017.

ARIÊ, Alan. **Negrestudo: Mapeamento de artistas representades pelas galerias de arte de São Paulo".** São Paulo: Projeto Afro, 2020. Disponível em https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representades-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/, consultado em 01/06/2022.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 11, p. 89-117, 2013.

_____. Modernidade/Colonialidade sem Imperialidade? O Elo Perdido do Giro Decolonial. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 505-540, 2017. Disponível em https://www.scielo.br/j/dados/a/QmHJT46MsdGhdVDdYPtGrWN/abstract/?lang=pt, consultado em 20/06/2022

BISPO, Alexandre Araújo. Abundância e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019. **O Menelick 2° Ato**, São Caetano do Sul, 2020. Disponível em http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019, consultado em 01/06/2022.

DOS SANTOS, Antônio Bispo **Colonização, quilombos: modos e significações.** Brasília: Universidade de Brasília – UnB, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DA SILVA, Câmara A.; Villas Bôas, G.; Vilas Boas Bispo, B. A sociologia da arte e suas controvérsias. **Caderno CRH**, Salvador, Universidade Federal da Bahia – UFBA, v. 32, n. 87, p. 469–473, 2019.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidad e interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. **Erasmus: Revista para el diálogo intercultural**, Mendoza, Fundación ICALA, v. 5, n. 1-2, 2003.

ELIZALDE, Paz Concha; FIGUEIRA, Patrícia; QUINTERO, Pablo. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP Afterall**, São Paulo, 2019. Disponível em https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao, consultado em 01/01/2022.

GÓMEZ, Pedro Paulo. **Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial.** Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

_____**.** Estética(s) Descolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez. Angélica González Vásquez / Gabriel Ferreira Zacarias. **Vazantes.** Fortaleza, Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará, v. 1, n. 2, p. 43-52, 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KILOMBA, Grada. **Secrets to tell**. Lisboa: Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, MAAT, (org. Nuno Ferreira de Carvalho), Project Room, 2017-2018.

MARTINS, Renata Maria De Almeida; MIGLIACCIO, Luciano. Apresentação. *In:* MARTINS, Renata Maria De Almeida; MIGLIACCIO, Luciano (org.). **No embalo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa**. E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, Universidad Pablo de Olavide; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020, p. 8-12.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Portugal: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

_____. Aiesthesis decolonial. **Calle 14: revista de investigación en el campo del arte.** Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010. Disponível em https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224

_____. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle 14: revista de investigación en el campo del arte**. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 14, n. 25, p. 14-32, 2019. Disponível em https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132

MOMBAÇA, Jota***. Não vão nos matar agora***. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. *In:* CARNEIRO, Amanda; PEDROSA, Adriano (org.). **Abdias Nascimento: um artista panamefricano.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. **A 'Onda Negra': arte visual afro-brasileira, legitimação e circulação.** São Paulo: *Jornal da USP*, 2018. Disponível em https://jornal.usp.br/artigos/a-onda-negra-arte-visual-afro-brasileira-legitimacao-e-circulacao/, consultado em 26/05/2022.

PALERMO, Zulma. **Arte e estética en la encrucijada descolonial.** Buenos Aires: Del Signo, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad**.** *In:* HERÁCLIO, Bonilla (org.). **Losconquistados.** Bogotá, Tercer Mundo Ediciones, FLACSO, 1992.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. *In:* EDGARDO, Lander (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política.** São Paulo: Editora 34, 2015.

RIBEIRO, Luciara. **Curadorias em disputa.** São Paulo: Projeto Afro, 2020. Disponível em https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-

quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/, consultado em 01/06/2022.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi.** São Paulo, N-1 Edições; Hedra, 2021.

SHOLETTE, Gregory. **Materia oscura Arte activista y la esfera pública de oposición.** Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice, 2015.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 24, n. 42, 2019. Disponível em https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/98263

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar – Abya-Yala, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLFF, Janet. **The social production of art**. 2a ed., Nova York: New York University Press, 1993.

ZOLBERG, Vera. **Constructing a sociology of the arts.** Nova York: Cambridge University Press, 1990.