



FERIDA COLONIAL: PULSÃO DE CURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

COLONIAL WOUND: HEALING PULSION IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART

Pritama Brussolo/Museu do Diamante (MG)

RESUMO

Qual é a tática necessária para reparar o território da arte brasileira germinando uma nova história da arte no Brasil, por meio de obras de artistas indígenas e afro-brasileiros contemporâneos, que trazem outras epistemes, e se tornam um espaço político e de cura? Nesse sentido, é importante questionar o conceito de arte já que ele não dá conta de respaldar toda a produção estética realizada no Brasil. Deste modo, os saberes dos povos originários e afro-brasileiros, por meio de uma práxis política, criam fissuras no sistema da arte, desta que se pauta em uma mono-episteme ocidental, de narrativa única e de perspectiva eurocêntrica, e confluem em direção a pulsão de cura. Portanto, neste artigo é suscitado sobre a possibilidade de caminhar em rumo a cura da ferida colonial por meio de obras específicas de Denilson Baniwa, André Vargas, Ayrson Heráclito e Castiel Vitorino.

PALAVRAS-CHAVE

Ferida colonial. Pulsão de Cura. História da arte Brasileira. Arte Indígena Contemporânea. Arte Afro-brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

What is the necessary tactic to repair the territory of Brazilian art by germinating a new history of art in Brazil, through works by contemporary indigenous and Afro-Brazilian artists, who bring other epistemes, and become a political and healing space? In this sense, it is important to question the concept of art since it cannot support all the aesthetic production carried out in Brazil. In this way, the knowledge of indigenous and Afro-Brazilian peoples, through political praxis, creates fissures in the art system, which is based on a Western mono-episteme, with a single narrative and a Eurocentric perspective, and converge towards the healing drive. Therefore, this article raises the possibility of moving towards healing the colonial wound through specific works by Denilson Baniwa, André Vargas, Ayrson Heráclito and Castiel Vitorino

KEYWORDS

Colonial wound. Healing Pulse. History of Brazilian art. Contemporary Indigenous Art. Contemporary Afro-Brazilian Art.



Atualização da ferida colonial e a opção pelo decolonial

Aquilo que muitos defendem como marcas de uma cicatriz,
na verdade, é uma ferida exposta na qual o sangue ainda esco.
(SOARES, 2019)

Esta escrita se inaugura na tentativa de elaborar sobre um tipo específico de ferida, apontando que ela não se origina a partir de uma marca ou cicatriz de uma infância vivida, experienciada e cheia de aprendizagens, mas, sim, resultante de um processo coletivo colonizatório e exploratório, característica dos povos que foram subjugados, no qual o sangue ainda esco, conforme a citação de Soares, no início deste texto. O Mito da democracia racial que legalizou a estrutura do funcionamento social no Brasil produziu o apartheid da sociedade, de modo que tal ferida nunca pode se cicatrizar. Assim, este artigo tenta explorar, por meio da arte contemporânea brasileira de alguns e algumas artistas indígenas e afro-brasileiras, como suas obras são elaborações desta ferida, engrenadas em um dispositivo de expurgo daquilo que ainda dói – como veremos na imagem 1 e 2. Além disso, se tornam travessia para uma possível cura, de uma história da arte que se apresenta apenas com uma narrativa únicaⁱ e que é repetida constantemente ao longo dos últimos séculos (como veremos nas demais imagens). Nesse sentido, os artistas e as obras que serão indicados neste artigo terão o sentido de mostrar como elas fazem parte de uma trajetória atual em que tais produções caminham em direção a uma pulsão de cura desta ferida colonial.

Isto posto, é importante apontar que a concepção do povo brasileiro em sociedade, conforme aponta Daniel Emiliano, aconteceu de forma traumática, e esse trauma deixado pelo colonialismo ainda se reflete até os dias atuais no Brasil. Conforme nos distanciamos das grandes metrópoles brasileiras e adentramos em cidades menores, principalmente aquelas fora do eixo hegemônico e, conseqüentemente, esquecidas pelo Estado, vemos ainda, com mais fervor, as conseqüências de como foi a formação desse povo, já que a globalização mascara tais marcas. Portanto, a violência sobre quem vive às margens e a universalização/hierarquização da epistemologia ocidental na construção do racismo são efeitos marcantes na produção da nossa história, e de outras histórias em que a humanidade “de todos os



que não pertencem ao mesmo lócus de enunciação e a mesma geopolítica do conhecimento” são postas em questão (MIGNOLO, 2003, p. 34). Por isso mesmo, é essencial “dar voz a tal silêncio, (re)pensando sobre o ‘não dito’ que assombrou e ainda assombra o povo brasileiro” (EMILIANO, 2021, p.4).

Portanto, é imprescindível levantarmosⁱⁱ a questão de como hoje a sociedade brasileira atualiza esta ferida colonial, resultado dos últimos 524 anos desenvolvidos das relações sociais pós colonização, que engendraram uma estrutura colonial que produz apagamentos e naturaliza desigualdades raciais/sociais/gênero. Assim sendo, o racismo, a misoginia, a xenofobia e a transfobia são formas, por exemplo, da atualização dessa ferida colonial que nunca cicatriza, pois a sociedade encontra sempre uma nova forma de reatualizá-la, impulsionada ao abrir essa ferida, exposta, reiterada e sentida nos corpos que ela marca como destinatários evidentes de sua violência habitual, segundo Rita Von Hunty (2022). Logo, as microagressões disfarçadas cotidianamente, camufladas para subjugar aquele que está à margem, lidando com o diferente em uma categoria de outro, que está fora, distante, desvalorizado, cria-se assim, a possibilidade de deslegitimar a identidade deste, não reconhecendo a sua existência e, conseqüentemente, sua produção. Deste modo, a ferida colonial é vista aqui como a forma com a qual a nossa sociedade foi e é organizada desde sua constituição.

No entanto, existe uma ambivalência na experiência com as distintas esferas da colonialidade do poderⁱⁱⁱ e, conseqüentemente, resultando em diferentes vivências com a ferida colonial, pois depende da posição que o sujeito se encontra. Segundo o pesquisador Alexandre Silva Jesus (2020), para uns, tal experiência é muito explícita, de modo a sofrer suas conseqüências, enquanto, para outros, ela parece não existir, já que estes, muitas vezes, não sofrem seus efeitos.

Portanto, trago algumas questões suscitadas por Rita Von Hunty, como quais grupos, corpos e etnias ocupam os estratos mais alto da sociedade brasileira, aquela que tem o acesso e o direito para tomar as decisões sobre o destino de nossa sociedade? Nesse sentido, quais deles estão na classe trabalhadora, e, conseqüentemente, moram às margens das cidades, nas periferias? Por último, que saberes são produzidos por essas pessoas - aquelas que estão apartadas - e como



a sociedade lida com este conhecimento? Assim, falar sobre a ferida colonial hoje é ter consciência de como a estrutura brasileira está fundada desde a invasão do território afropindorâmico^{iv}, e que, atualmente, opera em uma lógica colonial de periferia, de superexploração destes corpos, de epistemicídio^v e apagamento.

Nesse sentido, na obra de Jota Mombaça podemos ver o expurgo dessa ferida colonial que suscita sobre os corpos negros superexplorados até sua exaustão, como parte de seu projeto teórico e artístico. Na Bienal de Veneza de 2015, a artista delimitou as fronteiras no mapa-múndi com o próprio sangue escrevendo que *A Ferida Colonial Ainda Dói* (Imagem 1). Assim, ela inscreve sua marca por meio de seus fluidos corporais, em representações relacionadas à história e à geopolítica colonial, como mapas da União Europeia e do tráfico negreiro.



Imagem 1. Jota Mombaça, *A ferida colonial ainda dói*, 2015. Performance. Bienal de Veneza

Outra obra que podemos mostrar o expurgo da ferida colonial é a performance de Denilson Baniwa, *Pajé-Onça* (imagem 2), onde veremos que o modo dele trabalhar se torna uma forma de se posicionar no mundo, criando fendas para existir. Ao rasgar, picotar, pisotear, esfregar no chão o maldito livro eurocêntrico que perpetua o genocídio indígena por meio da negação de suas produções artísticas, o artista expurga tal ferida. Será que isso não seria uma forma dele se apaziguar, de modo a, quem sabe, ter condições de, em sua próxima obra – como veremos na imagem 3 -



plantar e abrir frestas em meio ao concreto para semear e trabalhar sobre uma possível germinação e cura do território da arte?



Imagem 2. Denilson Baniwa, Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, 2018.
Performance HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min.

Assim, por meio dessas obras, vemos que a cura de que se trata este texto, caminha no sentido de reconhecer e refletir sobre uma produção visual contemporânea brasileira, que busca reparação histórica e retomada identitária, por exemplo, além de diversos outros aspectos que iremos abordar durante a discussão sobre esse tipo de trabalho específico, que não se pauta naquela história da arte, que é repercutida na maior parte da literatura, com suas raízes, estruturas e modelo profundamente europeus, sendo “o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização. Uma construção brilhante realizada no decorrer de séculos” (PEDROSA, 2018, p.30), fundada por um sistema etnocêntrico, a partir de um grupo seleto de artistas europeus, do gênero masculino, educados formalmente e brancos, que estabeleceram a ideia do cânone, como resultante das sofisticadas manifestações da cultura ocidental. Portanto, é em direção contrária a esta história tão difundida que caminharemos neste artigo, pesquisando como as criações que



serão mostradas no tópico a seguir podem ser vistas como pulsão de cura para este território tão subalternizado e marginalizado.

Contudo, para dar os passos necessários nesta trajetória temos de repensar o conceito de arte, que não dá conta de respaldar este tipo de produção estética. Temos, desta forma, o desafio de “encontrar outras ferramentas, modelos e conceitos para avaliar outras narrativas além da crítica e da história eurocêntrica” (PEDROSA, 2018, p. 30), de modo que a própria história da arte possa se tornar mais diversa, múltipla e plural, e consiga incluir outros territórios, períodos e objetos por meio de epistemologias que garantam a diversidade, e não o epistemicídio.

Nesse sentido, se torna imprescindível questionar o que é arte; quem legitima o objeto artístico; e quem conceitua este objeto? E ainda, quem tem acesso à circulação de arte no Brasil; e, quanto custa entrar em um importante museu como o MASP ou Pinacoteca, lembrando, neste caso, que há muitos lugares no Brasil que não se tem museus ou galerias de arte? Sem a pretensão de responder todas essas questões, também, questiono sobre qual produção é privilegiada? Quem é este artista que consegue se adequar ao sistema da arte? Por último, este objeto intitulado como arte conta uma história e, se sim, qual é sua narrativa? Ele tem uma função? É apenas contemplativo ou tem utilidade? Sua função é apenas estética ou tem outra serventia para a sociedade?

Todas essas perguntas são levantadas para que seja possível abrir fissuras dentro deste campo, para respaldar que não podemos discutir sobre arte contemporânea brasileira partindo dos princípios pautados em cânones europeus, ou ainda, em conceitos que não dão conta da pluralidade e diversidade brasileira. Temos, sim, que esgarçar o conceito de arte, assim como foi feito em diversos momentos da história da arte para pensar a *Land art*, *Art Brut*, *Arte Naïf*, dentre outros, já que esta palavra muitas vezes não explica a heterogeneidade do que se está produzindo. Diante disso, vemos que, se os conceitos não dão conta de abarcar a produção de um certo período histórico, temos que esgarçá-los, abri-los, esticá-los, para que possamos incluir tais trabalhos dentro do campo das artes, sem uma hierarquização e classificação de quem estaria no centro e ou nas margens desse sistema.



Nesse sentido, trazendo alguns artistas/curadores indígenas, por exemplo, Jaider Esbell^{vi} cunhou o termo Arte Indígena Contemporânea (AIC), para que a arte indígena tivesse legitimação dentro do campo da Arte; enquanto que Naine Terena^{vii} prefere utilizar expressões ou manifestações estéticas ao invés do nome Arte. Já Daiara Tukano^{viii} traz a palavra Hori, como sendo a mais próxima para aquilo que poderia ser entendido como arte dentro da concepção indígena. Portanto, vemos como não há um conceito único que dê conta dessa discussão, pois cada um deles traz um pensamento sobre esta questão.

Assim, é neste sentido que encaminharei algumas obras em específico de Denilson Baniwa, André Vargas, Ayrson Heráclito e Castiel Vitorino, para que seja possível atingir o objetivo deste artigo: compreender como eles se encaminham como pulsão de cura dentro do território da arte contemporânea brasileira.

Pulsão de Cura na Arte Contemporânea Brasileira

Para iniciar este novo tópico, acredito ser importante explicitar de forma simplificada que o conceito de pulsão, na psicanálise, significa a energia vital do sujeito, e que podemos dissipá-la na direção da vida ou da morte. Assim, a pulsão de cura se conecta nesse sentido da vida, em que o movimento desta energia é engendrado em um trabalho rumo à cura dos nossos traumas.

Ainda, nesse sentido, é importante esclarecer que tais obras não exercem um papel curativo para a restauração efetiva da ferida colonial, tentando remendar um trauma, mas, é nesta trajetória, nesta aposta, que tais obras cindem com as produções normatizadas pelo sistema da arte. Logo, a ideia é mostrar uma produção específica, em outra base epistemológica, que é orientada por essa pulsão de cura, pois a partir do momento em que tomamos consciência da ferida colonial, esses artistas se impulsionam para reparar, visibilizar e, portanto, saírem do apagamento, por meio do resgate de histórias e legados silenciados.

A primeira obra que vamos trazer aqui é uma ação que Denilson Baniwa fez no início da pandemia, em 2020, em frente à Pinacoteca de São Paulo, para a exposição *Véxoa: Nós sabemos*, intitulada *Nada que é dourado permanece 1: Hilo*. Neste trabalho, o artista leva as cinzas do Museu Nacional do Rio de Janeiro, após 2



anos exatos de seu incêndio, para um plantio de flores, ervas medicinais e pimenteiras, como vemos na imagem 3, cujo crescimento foi transmitido por câmeras de segurança para o interior da exposição. Em meio às pedras do estacionamento da Pinacoteca, o artista abriga suas sementes, por meio de um paradoxo, entre germinar a vida com os restos de memórias museificadas, se utilizando como adubo as cinzas do Museu incendiado, como um modo também de se criar um “anti-monumento aos indígenas atingidos pela Covid-19”^{ix}.



Imagem 3. Denilson Baniwa, Nada que é dourado permanece 1: Hilo, 2020. Pinacoteca.

Assim, esta obra se torna um mecanismo para visibilizar histórias abafadas e silenciadas; lembrar das memórias e arquivos apagados; e, suscitar questões sobre a quem pertence os territórios e, como ocupá-los, além de tantos outros pontos que podemos depreender deste trabalho. Portanto, esta produção artística se transfigura em um dispositivo de criação de novas narrativas dentro da história da arte hegemônica, que, agregada a uma curadoria plural e diversa que Vêxo proporcionou, inferimos que esta ação poderia ser considerada uma experiência curativa da ferida colonial, que caminha em direção à superação do trauma, almejando a reparação. Se abre, então, a esperança de que novas histórias possam ser contadas, com outros pontos de vistas e princípios que se distanciem de questões vinculadas, por exemplo, ao progresso, desenvolvimento e refinamento, seja de uma técnica ou estilo. Logo, brota-se a possibilidade de que grandes instrumentos culturais ocidentais possam se tornar amparo para outras epistemologias e criações para novas tramas.



A segunda obra aqui selecionada é uma série de diversas pinturas sobre algodão cru intitulada de “Benzimentos”, de André Vargas, como podemos ver duas desta série na imagem 4. Por meio de uma investigação sobre as ervas utilizadas pelas benzedadeiras, como espada-de-são-jorge, arruda, alecrim, manjerição, guiné, aroeira, comigo-ninguém-pode, pinhão-roxo e pimenteira, e as rezas realizadas durante os rituais de benzimento, o artista articula imagem e texto criando um objeto que tenta trazer outra epistemologia, aquela vinculada às tradições populares e que fazem parte de nossa constituição, enquanto cultura brasileira. Trabalhar sua ancestralidade conecta-o a esta cultura tão complexa e múltipla que temos no Brasil, de modo a compreender as diferentes bases religiosas, estéticas e linguísticas do nosso país.



Imagem 4. André Vargas, Série “Benzimentos”. 2021. Bienal de São Paulo.

Segundo Vargas, ele evoca as “sabenças das benzedadeiras em suas rezas, para a cura dos males do corpo e do espírito, para curar o espaço ao meu redor” (BIENAL, 2022). Por meio dos poderes de proteção e revitalização, o artista traz a linguagem negra e popular para seu trabalho, um modo outro de abordar a língua portuguesa, aceitando alguns desvios, aqueles tipicamente falados durante as rezas, neste caso, em consonância com o conceito intitulado de Pretoguês^x.

Nessa perspectiva é importante pontuar que devemos criar estratégias que se configuram como dispositivos para lidar com a ferida colonial, e por isso, é imprescindível evidenciar outras epistemologias, aquelas que vêm da cultura



popular; e ainda, ressaltar outras linguagens, aquelas que vêm da religião afro-brasileira, por exemplo, para que seja possível caminhar em direção à reparação histórica.

Assim sendo, trago mais um artista que também acredita na experiência curativa da ferida colonial, Ayrson Heráclito, com o trabalho intitulado de *Sacudimentos: Reunião das margens atlânticas*, imagem 5. Nesta performance, o artista faz o sacudimento de dois grandes monumentos arquitetônicos ligado ao tráfico negreiro, pois os dois lugares escolhidos foram os pontos liminar de embarque e de desembarque dos escravos para o Novo Mundo: Maison des Esclaves, em Gorée, no Senegal, e Casa da Torre, na Bahia. Advindo das religiões afro-brasileiras, a prática do sacudimento, se trata de um ritual de limpeza espiritual feito por meio de ervas que visam afastar os “eguns” do ambiente, espíritos que permanecem ligados aos espaços que viviam enquanto estavam vivos e causam certos incômodos aos que ficaram.



Imagem 5. Ayrson Heráclito, *Sacudimentos: Reunião das margens atlânticas*. 2015.

Este projeto díptico em que ações performáticas praticam o exorcismo, como menciona o artista, em um ritual de expurgo do Eguns, mediante os sacudimentos, é realizado segundo a cosmovisão negra que ativa tais espaços, a partir de uma memória histórica e um agenciamento de cura da ferida colonial, transmutada pela arte. Em uma entrevista Heráclito diz que,



ao fazer esses rituais, eu me perguntava quais eram essas energias de mortos que eu precisava retirar dessas casas. A meu ver, essa morte que ronda os dois lugares foi causada pela própria história da colonização que tem consequências muito atuais tanto no Brasil quanto na África. Eu queria sacudir essa história, exorcizar esse fantasma do colonizador. (TESSITORE, 2018)

Nesse sentido, podemos conectar essas ações, como frutos das tradições políticas, religiosas e culturais afro-brasileiras, em que há um percurso para a elaboração da cura. Logo, há uma força criativa e curativa que vem por meio da criação artística e da prática religiosa. Portanto, este trabalho se torna um dispositivo para sacudir a história do Brasil, a história do tráfico negreiro e a história hegemônica da arte, refletindo sobre o ponto limítrofe de perda da humanidade nesta sangrenta travessia do atlântico e o legado histórico dessas violências que ainda existem. Seria uma nova forma de recontar essa história mal contada e acessar os sujeitos desconhecidos que por lá estiveram.

Por último, serão apresentados dois trabalhos de Castiel Vitorino Brasileiro em que ela assume a cura como um instrumento poético: a instalação, *Quarto de cura* (imagem 6) e a performance, *Plantas que curam* (imagem 7). A artista, psicóloga e macumbeira faz a manipulação de energias vitais e partilha saberes populares/tradicionais, produzindo dispositivos de luta e cura enquanto cria um território de cuidado no acolhimento dos corpos negros.

A cura é uma experiência produzida e compreendida por benzedeiras, curandeiras e rezadeiras: justamente pessoas que as indústrias neoliberais farmacêutica e médica criminalizam e o fundamentalismo cristão torna pecaminosas. Essas indústrias e filosofias não entendem nosso linguajar e, no fetiche colonial de tentar compreender, acontecem roubos. Então, me desoriento sempre que me curo. E a cura é uma experiência efêmera de saúde. E saúde são equilíbrios vitais. (BRASILEIRO, 2019, p.5)



Imagem 6. Castiel Vitorino, Quarto de cura. 2018. Museu Capixaba do Negro, Vitória.

Considero importante pontuar que Castiel Vitorino consegue, de uma forma espetacular, juntar os assuntos de seus interesses em seu trabalho artístico: a clínica, momento em que exerce o cuidado com o outro; a prática religiosa, que por meio da espiritualidade e ancestralidade se conecta com os saberes sagrados tradicionais, como a sabença das plantas medicinais; e a arte e suas possibilidades de uma estética anticolonial. Nesse sentido, por meio de um tratamento de efemeridades que se vincula às dores, a artista realiza

modos de subjetivação e descolonização do sujeito, no cultivo de memórias afro-diaspóricas. Empreendimento subversivo, criativo e clínico a um só tempo, produzir tais lembranças transatlânticas é não só tática de sobrevivência, mas intervenção frontal contra o genocídio da população brasileira racializada, empobrecida, desobediente de gênero e dissidente sexual, no pesadelo neocolonial cotidiano. (...) É principalmente na recriação das memórias, em sua força visionária e subversiva, que o trauma brasileiro é conjurado. (ZANDOMENICO, 2021, p. 320-321)



Imagem 7. Castiel Vitorino, Plantas que curam. 2018

Nessa perspectiva vemos o seu trabalho como um dispositivo político, poético e clínico, que por meio do acesso a outras epistemologias, partilha saberes como instrumento de luta e cura; acolhe sujeitos marginalizados e propõe uma experiência estética decolonial para ser vivenciada, para que seja possível caminhar em direção à transmutação dos “silenciamentos do trauma brasileiro”. O levante de Castiel em recriar memórias e se lembrar daquilo que deveria ter se esquecido, traz a força subversiva de sua obra e existência, modo como vive sua diáspora negra.

Conclusão

Neste artigo tentamos explorar, por meio de algumas obras de arte contemporânea brasileira, como elas são elaborações da ferida colonial, e como caminham em direção a uma pulsão de cura desta ferida, que de tanto ser invisibilizada socialmente, por não ter sido vista e tratada, continua a doer e, por isso, sangra, como citado no início deste texto. Assim, se torna estratégico lembrar daqueles que sofreram e ainda sofrem violências, secularmente esquecidos e silenciados. Por isso, é importante repensar o conceito de arte e encontrar outras ferramentas



possíveis, que possam resgatar e contar outras histórias e narrativas, por meio de epistemologias que garantam a diversidade e a pluralidade, mediante a reparação histórica e sua visibilização.

Nesse sentido, essa reparação é feita por meio da arte, quando temos a possibilidade de colocar as coisas no lugar certo, recompondo os destroços resultantes de uma má historiografia, segundo Grada Kilomba (2019): a história foi mal contada; narrada ao contrário; e os personagens não foram nomeados, nem pertencem a nenhum espaço ou lugar. Portanto, nomear os sujeitos desconhecidos na História, dando vida àquilo que foi apagado, saber quem fez e o porquê, colocando datas e locais de existências perdidas, geraria uma experiência curativa desta ferida.

Portanto, as obras aqui selecionadas podem ser consideradas como ações que privilegiam uma experiência curativa da ferida colonial, que caminham em direção à superação do trauma; se inscrevendo na história da arte brasileira; germinando novos territórios e lembrando das diversidades dos povos originários brasileiros e suas produções, histórias e modos distintos de preservar as memórias; respaldando em outros modos de curadorias e estratégias de ocupação dos territórios e dos espaços da arte. Assim, tais obras trilham em um percurso de conjurar o trauma brasileiro e transmutar o silenciamento; de expurgar os eguns dos colonizadores e reescrever histórias, por meio das epistemologias dos povos originários ou daqueles advindos do processo colonizatório do Brasil.

Referências

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. O trauma é brasileiro: Entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro por Diana Lima. **Revista C& América Latina**. Agosto 12, 2019. Disponível em <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/trauma-brasileiro-castiel-vitorino/> Acesso em 11 de jun de 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de Racialidade: A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.



CÊRA, Flávia. Sobre a atividade preparatória Escavar a terra, revirar a cinza: modos de existência do inimaginável com Marcelo Ribeiro. **Boletim Bricolagens**. Escola Brasileira de Psicanálise, 2021. Acesso em <<https://ebp.org.br/sul/ecos-do-inimaginavel-sobre-a-atividade-preparatoria-escavar-a-terra-revirar-a-cinza-modos-de-existencia-do-inimaginavel-com-marcelo-ribeiro/>> Disponível em 28 maio de 2023.

EMILIANO, Daniel Souza Silva. **O trauma colonial e os rumos da psicanálise (à brasileira)**. 2021. 29 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

HUNTY, Rita von. **Ferida Colonial**. Episódio do programa Tempero Drag. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EEd3sPhzm4>> mar. de 2022. Acesso em 10 de jun. de 2023.

Instagram oficial da Bienal São Paulo. A BIENAL INDICA. 14 de out. de 2022. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CjtLXD5rJi8/>> Acesso em 23 de abril de 2023.

JESUS, Alexandro Silva de. **Aula 12: A Atualidade da Ferida colonial**. Periféricas: Núcleo de estudos em teorias sociais, modernidades e colonialidades. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=y4A0f-5n5fl>> nov. de 2020. cesso em 08 de jun. de 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MEDEIROS, Jotabê. **Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena**. 2021. Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 1 maio. 2024.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PEDROSA, Adriano. HISTORY, HISTÓRIAS. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomas (orgs.), **Histórias afro-atlânticas (catálogo)**. 1ª ed, São Paulo: MASP, 2018. pp 30-31.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina". In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

Site Oficial da pinacoteca. **Programação da exposição Véxoa: Nós sabemos**. Disponível em <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>> Acesso em 15 de set. de 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombo: Modos e Significados**. Brasília: UnB, 2015.

SOARES, Victor Hugo Leite de Aquino. **Arte e Ação Antirracista: Diálogos entre Cinema e Teatro na Sala de Aula**. 2019. 42 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília. Brasília.



TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. **Revista ARTE!Brasileiros**, 27 de jun. de 2018. Disponível em <<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>> Acesso em 12 de jun. 2023

ZANDOMENICO, Yasmin. Modos de descolonizar: o trauma é brasileiro, de Castiel Vitorino Brasileiro. **Revista de Comunicação e Linguagens**, N. 54, p. 296- 323, 2021. Disponível em: <<https://rcl.fcsb.unl.pt/index.php/rcl/article/view/133>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

Notas

ⁱ Neste momento estou me referindo ao conceito de Chimamanda Ngozi Adichie sobre “O perigo de uma história única”.

ⁱⁱ Apesar deste artigo ser escrito por apenas uma autora, coloco no plural pois escrevo junto com todos os autores que li e que me impulsionaram a escrever este texto. Portanto, sou uma, mas levo comigo uma infinidade de pensamentos povoados em mim e por isso uma escrita plural.

ⁱⁱⁱ A colonialidade do poder trata-se da constituição de um poder mundial capitalista, moderno/ colonial e eurocentrado a partir da criação da ideia de raça, que foi biologicamente imaginada para naturalizar os colonizados como inferiores aos colonizadores, de acordo com Aníbal Quijano (2005)

^{iv} Aqui me utilizo do conceito do líder quilombola e escritor Antônio Bispo dos Santos (2015), conhecido como Nêgo Bispo, que descreve os povos afropindorâmicos se referindo aos povos quilombolas, negros e indígenas, que vivem no território brasileiro. Nesse sentido, ele substitui o termo empregado pelo colonizador (Brasil) pelo nome originário dado pelos Tupis, que o nomeavam como Pindorama, a terra das palmeiras. Portanto, ele funde o termo pindorama com o afro para designar o território brasileiro, em um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento.

^v Para Sueli Carneiro (2023), o *epistemicídio* — conceito emprestado de Boaventura de Sousa Santos (1997) — é um elemento constitutivo do dispositivo de racialidade, que nomeia o processo de destituição da racionalidade, da cultura e da civilidade do Outro ao longo da modernidade ocidental.

^{vi} Depois de ingressar na academia, Jaider Esbell percebeu que era necessário criar um termo para que a arte indígena tivesse legitimação dentro do campo da Arte. Se o funcionamento da academia era dominado por epistemologias e métodos ocidentais que determinavam quem eram os artistas que encabeçariam os movimentos artísticos e de que modo os objetos seriam encarados – armadilhas coloniais – ele então criaria uma outra armadilha contra colonial. Como um caçador, ele pensou em táticas para andar no território do outro, e com isso, intitulou o conceito de Arte indígena contemporânea (AIC). Ele decidiu nomear suas produções como Arte, como um mecanismo político e estratégico, para que fosse possível modificar algo dentro desse campo, pois entendeu que seria dentro dele, e não fora, o local onde seria possível criar outros mundos.

^{vii} Naine Terena acredita que tem muita dificuldade de se encontrar no conceito de Arte, por isso, prefere expressões/manifestações estéticas, porque entende que o contemporâneo faz parecer que tem uma arte Indígena que é para museu e outra que não é, quando toda a expressão estética Indígena pode ser vista como artística. Assim este outro conceito é mais fácil de englobar o que os indígenas fazem do que AIC (Arte Indígena Contemporânea, termo de Jaider Esbell)

^{viii} Daiara Tukano acredita que “não existe na nossa língua uma palavra para Arte, talvez a mais próxima seja Hori: a miração, a visão espiritual, da cerimônia, do sonho, e que está presente em todo o mundo à nossa volta”, conceitua Daiara Tukano (MEDEIROS, 2021). “Hori também são nossos grafismos, que são um elo com a própria natureza. Pintamos com Hori nossos rostos, nossos corpos, nossas casas, cerâmicas, cestarias: nosso mundo também é feito de Hori. Existe muito mais no Hori além daquilo que possa ser visto ou compreendido, ali se tece a grande linguagem da arquitetura do universo”.

^{ix} CÊRA, 2021 <<https://ebp.org.br/sul/ecos-do-inimaginavel-sobre-a-atividade-preparatoria-escavar-a-terra-revirar-a-cinza-modos-de-existencia-do-inimaginavel-com-marcelo-ribeiro/>>

^x Este termo foi cunhado pela intelectual Lélia Gonzalez para se referir à influência que os idiomas de origem africana têm no português falado no Brasil.