

# UMA CARTOGRAFIA DA DECOLONIALIDADE NAS ARTES VISUAIS DA AMÉRICA LATINA PARA PENSAR UMA ARTE/EDUCAÇÃO DECOLONIAL<sup>1</sup>

*UNA CARTOGRAFÍA DE LA DECOLONIALIDAD EN LAS ARTES VISUALES DE AMÉRICA LATINA PARA PENSAR UNA ARTE/EDUCACIÓN DECOLONIAL*

*A CARTOGRAPHY OF DECOLONIALITY IN THE VISUAL ARTS OF LATIN AMERICA TO THINK A DECOLONIAL ART/EDUCATION*

**Eduardo Junio Santos Moura  
UNIMONTES**

## Resumo

Apresentamos algumas inquietações sobre as (im)possibilidades de pensar a decolonialidade nas Artes Visuais e na Arte/Educação da América Latina. Construimos uma cartografia como narrativa a partir de expressões artístico-visuais latino-americanas, que consideramos se pautarem por discursos decoloniais. A narrativa corrobora a perspectiva de pensar outras epistemes, desde o sul/sur, na produção de conhecimentos e pensamentos que renunciem, de forma explícita e contundente, às generalizações uni-versalistas hegemônicas eurocêntricas/estadunidenses que ocultam o plural, no intuito de criar formas que visibilizem e legitimem pensamentos outros. Assim, importa provocar um exercício de (re) pensamento crítico sobre as epistemes que estão na base da produção em Artes Visuais e sobre as ausências, as invisibilizações, os apagamentos e os silenciamentos das vozes que gritam desde a América Latina e que não ecoam na Arte/Educação.

## Palavras-chave:

América Latina; Arte/Educação; Artes Visuais; Cartografia; Decolonialidade.

## Resumen

*Presentamos algunas inquietudes sobre las (im)posibilidades de pensar la decolonialidad en las Artes Visuales y en el Arte/Educación en América Latina. Construimos una cartografía como narrativa a partir de expresiones artístico-visuales latinoamericanas, que consideramos guiarse por discursos decoloniales. La narrativa apoya la perspectiva de pensar otras epistemes, desde el sur/sul, en la producción de saberes y pensamientos que renuncian explícita y contundentemente a las generalizaciones universalistas hegemónicas eurocéntricas/estadunidenses que esconden el plural, en orden para crear formas que visibilicen y legitimen pensamientos otros. Así, es importante provocar un ejercicio de (re) pensamiento crítico acerca de las epistemes que están en la base de la producción en Artes Visuales y acerca de las ausencias, la invisibilidad, los borrados y los silenciamientos de las voces que gritan desde América Latina y que no hacen eco en el Arte/Educación.*

## Palabras clave:

*América Latina; Arte/Educación; Artes Visuales; Cartografía; Decolonialidad.*

## Abstract

*We present some concerns about the (im) possibilities of thinking about decoloniality in Visual Arts and in Art/Education in Latin America. We built a cartography as a narrative from Latin American artistic-visual expressions which we consider to be guided by decolonial discourses. The narrative supports the perspective of thinking about other epistemes, from the south/sur, in the production of knowledge and thoughts that explicitly and forcefully renounce the hegemonic Eurocentric/United States universalist generalizations that hide the plural in order to create forms that make visible and legitimize other thoughts. Thus, it is important to provoke an exercise of critical (re)thinking about the epistemes that are at the base of production in Visual Arts and about the absences, invisibility, erasures and silencing of the voices that scream from Latin America and that do not echo in Art/ Education.*

## Keywords:

*Latin America; Art/Education; Visual Arts; Cartography; Decoloniality.*

## INTRODUÇÃO

Lançando o olhar sobre os ensinamentos/aprendizagens de Arte em contextos educativos no Brasil, desde a formação inicial acadêmica até a atuação docente em Arte na Educação Básica, inquietamos pensar na existência de uma hegemonia europeia/estadunidense nas formas de produzir o ensino/aprendizagem de Arte que, considerada a diversidade de contextos e realidades sociais, culturais, artísticas e educacionais, podem fazer pouco ou nenhum sentido/significado para o (re)conhecimento dessas realidades, as quais carregam marcas, feridas e heranças coloniais.

Face a tal suspeição, inquietamos, ainda, a existência de um predomínio nos espaços educativos brasileiros de um (único) ensino de Arte, alicerçado em uma matriz de conhecimentos eurocêntrica/estadunidense, operando de forma colonial e que pode refletir aspectos de uma formação docente, inicial e continuada, no mesmo sentido.

Interessa fazer coro às vozes que querem ecoar rumo à decolonialidade do poder, do saber e do ser na América Latina, pela possibilidade de (re) pensar criticamente, nesse contexto, a imagem de que trata Aníbal Quijano (2005), distorcida pelo espelho do colonizador. Da qual, desde o renascimento europeu, a imagem converteu-se em verdade uni-versal<sup>2</sup> e contribuiu com as abjeções, as negações, as violações, os encobrimentos e os apagamentos epistemicidas das artes e das culturas latino-americanas que hoje impossibilitam os reflexos de imagens que podem, por outros olhares e em contextos pluriversais, representar esse território.

Na contramão da hegemonia eurocêntrica / estadunidense dos conhecimentos em Arte, apresentamos uma cartografia<sup>3</sup> de expressões visuais latino-americanas, que consideramos se pautarem por discursos decoloniais na produção, especificamente, em Artes Visuais na contemporaneidade e que, de algum modo, estão relacionadas às feridas, marcas e heranças coloniais.

Aqui, construímos uma narrativa a partir de visualidades em que a decolonialidade não é vista como tema da Arte e nem esta é vista por um viés estético uni-versal eurocêntrico/estadunidense, mas apresentada como discurso (enquanto se expressa artisticamente) com consciência artística, histórica, cultural, social e política. Assim, nesta narrativa, há um destaque para artistas, coletivos sociais, processos, suportes, formatos, materiais, locais, culturas e histórias, com produções que, pelo (re)pensamento crítico, fazem emergir as realidades artísticas, históricas, sociais, culturais, políticas e estéticas da América Latina. Não cabe nesta cartografia a criação de uma nova categoria temática rotulando “artistas decoloniais” ou “obras de arte decoloniais”; a proposta é coerente com o campo da Arte ao pensar que as produções e os/as produtores/as ecoam, por meio de seus trabalhos, as inquietações de seu tempo pelas expressões visuais que não são categorizáveis ou rotuláveis. Não cabe nesta cartografia ainda a linearidade histórico-artística disseminada nos cursos acadêmicos de História da Arte nas universidades que formam professores/as de Arte. Não cabem nesta cartografia as análises semióticas ou formalistas das imagens. Assim, o interesse se fixa na desconstrução dos

modos de ver e pretende romper com a tradição eurocentrada do ver. As/Os artistas e suas produções pensadas para esta cartografia devem ser vistos/as desde as realidades da América Latina, pelo olhar da história colonial nesta região.

Nessa direção, lançamos olhares sobre as Artes Visuais da América Latina, conhecendo e mapeando produtores e produtoras de Arte que (ainda que não estejam imunes aos processos de colonialidade na Arte), por meio de suas expressões visuais, dão visibilidade aos problemas da América Latina e da Arte latino-americana, contribuem para reflexões denunciando os silenciamentos e os epistemicídios, questionando e reclamando um lugar para a Arte latino-americana nas universidades, nos cursos de formação docente, nos currículos de formação, nos repertórios docentes, nas escolas de Educação Básica e nas aulas de Arte.

### **A AMÉRICA LATINA EXISTE!**

O propósito de construir uma cartografia como uma narrativa a partir de expressões artístico-visuais latino-americanas, que consideramos se pautar por discursos decoloniais, está em realizar um exercício de (re)pensamento crítico sobre as ausências, as invisibilizações, os apagamentos e os silenciamentos das vozes que gritam desde a América Latina e que supomos não ecoar na Arte/Educação em alguns dos diversos contextos e realidades deste território. Tal escolha significa firmar os pés em um lugar de enunciação e reafirmar: “A América Latina existe!”. Tal como aponta Darcy Ribeiro em sua obra: “A América Latina Existe?” (2010), na qual coloca a questão e responde logo em seguida, afirmando que “Não há dúvida de que sim. Mas é sempre bom aprofundar o significado desta existência” (RIBEIRO, 2010, p. 23).

Para quebrar o silêncio com esta cartografia de imagens como vozes que gritam desde outra América Latina, uma *Abya Yala*<sup>4</sup> que não foi inventada pelo processo colonial, se faz necessário pensar: Quem realiza essas produções? Que produções são essas? De que tratam? De quais lugares emergem? A quem se dirigem? O que abordam? O que provocam?

Apresentamos trabalhos de alguns artistas da América Latina de diferentes épocas, em

variados suportes e meios que dialogam com/ desde os contextos latino-americanos, não apenas porque estamos considerando-os como latino-americanos, mas porque apontam para a direção do questionamento da visão eurocêntrica uni-versal, propondo a pluri-versalidade através de olhares multiculturais, interculturais, pluriculturais, transculturais. A narrativa corrobora a perspectiva de pensar outras epistemes, desde o *sul/sur*, na produção de conhecimentos e pensamentos artísticos que renunciem, de forma explícita e contundente, às generalizações uni-versalistas hegemônicas que ocultam o plural. Existe, portanto, a intenção de criar formas que visibilizem e legitimem a ideia, a imagem, a não-palavra e o contraditório, compreendendo que são necessários conhecimentos, pensamentos, discursos e percepções que transcendam a mera pretensão de construir teorias que se enquadram em concepções consolidadas e que recorram às potencialidades e aos desejos de (re)inventar outros mundos.

Um dos trabalhos mais emblemáticos para iniciar o debate e a provocação decolonial neste contexto é do artista uruguaio Joaquín Torres García, produzido no ano de 1943, intitulado “Nuestro norte es el sur. America invertida”<sup>5</sup>. A partir da imagem de um mapa da América Latina em posição invertida, o artista cria contornos para outra América Latina, de linhas imaginárias e questiona a estética europeia uni-versalizante, colocando em pauta a construção de pensamentos e estéticas desde o *sul/sur*, imbuído de argumentos de ordem político-ideológica anti-colonialista.

A geografia subvertida por Torres García representa mais do que a inversão de um mapa, é um desafio à cartografia colonial e, segundo Melendi (2017, p. 26), “é um poderoso símbolo de afirmação de nossa identidade cultural”; traz a representação da possibilidade de pensamentos outros e da visibilização de conhecimentos historicamente silenciados; permite pensar epistemologias em resistência. O desenho produzido por Torres García, para além da própria imagem, enquanto gesto do artista, é um giro em si, um giro do mundo, um giro do olhar e provoca o que Santiago Castro-Gómez (2005) chama de “giro decolonial”, no sentido de reconhecer a “violência epistêmica” provocada pelo projeto moderno/colonial, o

que Boaventura de Souza Santos (2009) chama de “epistemicídio”, desde a ideia de civilização/civilidade que imprimiu/imprime na América Latina a imagem de uma região sobreposta e distorcida pelo espelho eurocêntrico. Segundo Vicente Huidobro (1944, s. p.), a obra de Torres García “é uma célula viva no meio de tantas coisas mortas, que os necrófilos aplaudem, numa paixão de sangue e pedra”<sup>6</sup> (tradução nossa). Assim, a “América invertida” intenta recuperar a impressão artística disseminada no presente das epistemes inscritas no giro das práticas sociais e também diz, de outro modo, o que somos.

Um profícuo diálogo com o trabalho de Torres García é estabelecido pelo artista mexicano, Pedro Lasch, na série de trabalhos com técnicas e dimensões variáveis, de 2009, intitulado “La globalización de la indianización”<sup>7</sup>, em que o artista subverte o mapa mundi, fundindo os idiomas inglês, espanhol e francês para produzir uma nova cartografia ou uma descartografia, baseada nas palavras “índia” e “índigenas”, “apresentando os fundamentos de nossos processos contemporâneos de globalização, o mapa é um retorno à experiência europeia de ignorância e confusão ao chegar ao Continente Americano” (LASCH, 2014, p. 06). Lasch, além da subversão territorial, produzindo um mapa que não corresponde às convenções da geografia mundial, também confunde os olhares conformados, ao redefinir os espaços geográficos oriental e ocidental provocando um pouco mais ao inserir a palavra ‘merde’ no amplo espaço do hemisfério sul entre a Oceania e a América Latina.

O sociólogo colombiano Arturo Escobar nos aproxima da discussão trazida por Lasch em seus trabalhos ao abordar, em seus estudos, as relações entre o lugar e a cultura. Escobar (2005, p. 69) aponta que, no “frenesi da globalização, o lugar desaparece”. O mapa construído por Pedro Lasch evoca ainda um trânsito que também o faz testemunha desses não-lugares ou desses entrelugares e dos desenraizamentos promovidos pelos processos de globalização. O que Escobar denuncia nas teorias contemporâneas sobre a globalização é o não-pensar o lugar, que parece não existir e está em função do globalismo como evolução da modernidade, numa falsa visão de que todos/todas/todos são parte da modernidade prometida e estão vivendo tal como preconizara o projeto moderno/colonial. Só mesmo a alienação

provocada pelo sistema-mundo capitalista (WALLERSTEIN, 2005) é capaz de criar a imagem de um mundo que evoluiu e tirou todos/todas das condições de opressão que esse mesmo sistema cria. Essa é a ilusão da globalização. Para Escobar (2005, p. 63), “a ausência de lugar, uma condição generalizada de desenraizamento, como alguns a denominam, se transformou no fator essencial da condição moderna”. O mesmo autor vai destacar que essa é uma condição aguda e dolorosa em muitos casos, como no dos exilados e refugiados.

A performance apresentada por, também mexicana, Daniel Brittany Chavez, intitulada “Estados Unidos no existe”, trata-se de um trabalho em que o artista questiona a ideia do não-lugar, da desterritorialização promovida pelos Estados Unidos no impedimento de descendentes de indígenas “Cherokees” retornarem às suas terras. Com uma versão colonial de mapa tatuado nas costas, que vai da América do Sul à América do Norte, a performance de Chavez consiste em sentar-se em um banco, de olhos vendados, convidar pessoas a ouvirem seu coração e, em seguida, construir o desenho de uma espécie de eletrocardiograma que, num outro momento, é escarificado com um bisturi sobre uma tatuagem em suas costas separando os territórios da América Latina dos Estados Unidos. A imagem produzida é de uma América Latina que sangra sobre os Estados Unidos. Em depoimento sobre a performance, o artista expõe seu descontentamento com a desterritorialização estadunidense para com os descendentes de povos indígenas e dedica o trabalho aos seus ancestrais. Ao final da performance, o artista queima um passaporte estadunidense.

Uma visita ao site de Chavez mostra o engajamento do trabalho do artista inserido numa dimensão que, segundo a pesquisadora Catherine Walsh (2014), é vista como uma “pedagogia decolonial”<sup>8</sup> e refere-se “às pedagogias de resistência, insurgência, rebelião, ruptura, transgressão e reexistência que constroem e tornam possível esse outro caminho”<sup>9</sup> (WALSH, 2014, p. 24. Tradução nossa). A autora ainda destaca que essas são pedagogias que atravessam a memória coletiva, o corpo, os sentimentos e as formas de conhecer e de ser. Assim, viver, produzir arte, educar, investigar e militar em favor da decolonialidade

são dimensões inseparáveis e não hierarquizáveis. Nesse sentido, o pensamento decolonial não se trata de teorias encapsuladas em academias, trata-se de um viver decolonial!

Na mesma direção em que seguem os discursos de Daniel Brittany Chavez, na luta pelo território e pela memória das ancestralidades que o identificam, observaremos os trabalhos de uma artista e um artista indígenas contemporâneos brasileiros: Daiara Tukano e Jaider Esbell. Ambos apresentam discursos visuais que colocam em questionamento a própria ideia de Arte na visão ocidental e eurocêntrica/estadunidense, trazendo reflexões a partir de seus lugares de enunciação. Daiara Tukano, artista participante da 34ª Bienal de Arte de São Paulo<sup>10</sup>, produz uma série de pinturas representando aves sagradas, cujos aversos trazem mantos de penas, representando a tradição dos mantos plumários. A respeito desses mantos, a artista aponta que: “[...] deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas” (TUKANO, 2021, s. p.).

Nos trabalhos do artista Jaider Esbell estão expressos os discursos de manutenção da memória e da ancestralidade do Povo Makuxi. Como artista participante da 34ª Bienal, que chama de “Bienal dos Índios AIC<sup>11</sup>”, apresenta trabalhos que hibridizam desenho, pintura, vídeo, performance com críticas à hegemonia cultural e à degradação socioambiental a partir de seu a(r)tivismo político.

Na performance intitulada “*Morî’ erenkatu eseru* - cantos para uma vida<sup>12</sup>”, ativada por Daiara Tukano e Jaider Esbell para a exposição “*Véxoa: nós sabemos*<sup>13</sup>”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a artista veste um grande manto plumário vermelho, com uma mão carrega um instrumento que emite sons e com a outra mão, sobre a face, sustenta um espelho circular; o artista veste um manto de tecido com grafismos e simbolismos indígenas; ambos percorrem o pátio da Pinacoteca e o interior do prédio onde está instalada a exposição entoando cantos ancestrais.

O simbolismo do espelho sobre a face parece sugerir que nos vejamos naquele reflexo como o outro, colocando-nos no lugar do outro e, nessa direção, suscita o debate sobre o ego descobridor, conquistador, colonizador EU-ropeu que é

revelado quando do trato das questões do outro/*otredad* ou de como o invasor se posiciona frente ao invadido, dominado, violentado, colonizado; Aquele outro que, segundo Dussel (1993, p. 8), “não foi descoberto como Outro, mas foi encoberto como o si-mesmo que a Europa já era desde sempre”. Dussel está tratando de uma dimensão histórica do colonialismo convertido em colonialidade do ser.

Ao final da ativação a artista discursa para o público e, em um momento, diz:

Porque somos nós peças raras, exóticas, guardadas em caixinhas em museus depois de mortos? Nós somos povos vivos, livres, dignos, temos memória, somos e sempre fomos contemporâneos. Estamos aqui, compartilhando um momento muito especial da nossa geração, um momento de dar um passo a frente e reafirmar que a nossa história nós escrevemos com as nossas próprias mãos, pintamos sobre nossos próprios corpos. Que todos os territórios são indígenas, as terras, as ciências, a arte, o pensamento. Nossos mundos e nossa verdade é tão potente como qualquer verdade (TUKANO, 2020, s. p.).

A preocupação política e social, que é latente nos trabalhos contemporâneos de Daniel Brittany Chavez, Daiara Tukano e Jaider Esbell, aparece com força e sutileza, também, nos trabalhos de dois pintores latino-americanos: o equatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999) e o brasileiro Cândido Portinari (1903-1962). Ambos os artistas, cada qual a seu modo, seu tempo e em sua realidade, deixam emergir em seus trabalhos preocupações com a pobreza, a injustiça social, as desigualdades e a exclusão, que atingem distintos povos, etnias, raças, gêneros e classes por todo o território latino-americano.

Portinari, como filho de emigrantes italianos, traz em seus desenhos e pinturas a forte marca da desterritorialização. Na série de trabalhos mais conhecidos: “Os retirantes”<sup>14</sup> (1944), expressa sua visão sobre a sociedade excludente, opressora, injusta e desigual que não é exclusiva do contexto brasileiro de onde faz tais denúncias. As famílias de retirantes mostradas em seus trabalhos existem ainda hoje, em diferentes regiões do Brasil e da América Latina.

Os trabalhos de Oswaldo Guayasamín deixam entrever essa realidade excludente como herança colonial na região e, pela via pictórica, o artista traz, como Portinari, o grito dos excluídos. Na

série intitulada “El Grito”<sup>15</sup> (1983), apresenta influência do cubismo europeu, que também aparece na obra de Portinari, mas compõe em seu trabalho um panorama da realidade latino-americana. Cabe pensar a tensão/contradição que tanto Guayasamín quanto Portinari trarão em seus trabalhos no sentido de que, ainda que obedecem aos preceitos ditados pela hegemonia da arte europeia, nos modos de pintar, essa influência se converte em tecnicismo, na medida em que os artistas passam a pintar temas que refletem a realidade dos contextos em que vivem: Equador e Brasil.

O Cubismo, como movimento artístico europeu, tendo Pablo Picasso e Georges Braque como expoentes, influenciou muitos artistas latino-americanos e, não raro, se vê que essa estética dominou tanto os modos de pintar, como técnica, quanto o pensamento artístico. A diferença reside em que Guayasamín e Portinari, tal como Picasso quando pintou a “Guernica” desde sua realidade, souberam imprimir em seus trabalhos formas de pensar, como intelectuais, a América Latina como seu lugar de enunciação.

A emigração à qual se refere Portinari em sua obra, que é exposta por Daniel Brittany Chavez, também será objeto de discussão da artista cubana Sandra Ramos em sua instalação “Migraciones”<sup>16</sup> (1994) e da artista peruana Daniela Ortiz quando apresenta sua performance “Réplica”<sup>17</sup> (2014) na qual aparece,

Reproduciendo la posición de la persona indígena que aparece ante el español Bernardo Boyl en la base del monumento a Cristóbal Colón de Barcelona me arrodillo ante los españoles asistentes a la celebración de la Fiesta Nacional de España el 12 de Octubre de 2014<sup>18</sup> (ORTIZ, 2014, s. p.).

O registro em vídeo da performance realizada na Espanha, por Daniela Ortiz evoca a dimensão do quão vivo é o colonialismo, operante pela colonialidade na contemporaneidade e o quão aberta está a ferida colonial. No vídeo, quando a artista se ajoelha diante dos ‘festeiros’, envolvidos em seus mantos feitos da bandeira espanhola, estes evidenciam o rechaço, as feições de abjeção, os gestos de ‘vá para seu lugar’, de ‘o que você está procurando aqui’, de ‘aqui não é seu lugar’, de ‘se enxerga *sudaca*’<sup>19</sup>. São ações humilhantes que tocam em questões de pertencimento/identificação relacionadas tanto com a América

Latina quanto com a situação da artista. Em outra performance intitulada “Condecoracion” (2016), a artista ataca um busto representando o diretor da Agência de Controle Migratório da União Europeia (Frontex), como forma de denunciar as ações de detenção e de deportação de migrantes, visibilizando os responsáveis por tais ações.

A pulsão por visibilizar, pela Arte, os/as marginalizados/as, aqueles/as que são calados/as em nome da uni-versalização do ideal europeizador, aparece nos trabalhos da colombiana Lúbia Posada. Na série de fotografias “Signos Cardinales”<sup>20</sup> (2008-2010), que faz parte de uma instalação fotográfica na qual a artista mostra o trabalho realizado com mulheres das cidades de *Quibdó*, *Cartagena* e *Medellín*, vítimas de violência e que tiveram de mudar de seus lugares de origem em função dessa violência. Lúbia Posada traz, em sua obra, as inquietações de dois campos, o da saúde, pela medicina, e o da Arte. A partir de oficinas de convivência e criação com essas mulheres, a artista, num primeiro momento, mapeia os caminhos percorridos por elas como vítimas, desde o lugar de pertencimento inicial até o lugar onde foram viver após as situações de violência sofridas. Num segundo momento, desenha, com marcadores, esses mapas ou cartografias das violências nas pernas dessas mulheres e, em seguida, as fotografa.

Dessa forma, Posada traça cartografias do sentir, territórios imaginários, pessoais, emocionais, afetivos e devolve as memórias e as histórias dessas mulheres *desplazadas*. No trabalho de Lúbia Posada surge a discussão de uma das dimensões mais cruéis do sistema-mundo capitalista contemporâneo, que aparece com grande intensidade na América Latina e que é uma profunda marca colonial: o patriarcado.

O questionamento da marca patriarcal na América Latina, com postura radical e anarquista, é feito pela coletiva boliviana *Mujeres Creando*<sup>21</sup>. Criado em 1992, com trinta anos de luta, agregando mulheres de diferentes idades e setores sociais, diferentes culturas e diferentes orientações sexuais, se definem como:

Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, grafiteras, anarquistas, feministas. Lebianas y heterosexuales; casadas y solteras; estudiantes e oficinistas; indias, chotas, cholas, birlochas y señoritas; viejas e

jóvenes; blancas y morenas, somos un tejido de solidariedades; de identidades, de compromisos, somos mujeres, *Mujeres Creando* (MUJERES CREANDO, 2020, p. 57).

À frente, ao lado e junto a um crescente número de mulheres que lutam por igualdade de direitos e pelo fim da violência de gênero, está a ativista Maria Galindo que, em 2015, publicou o livro "Feminismo urgente ¡Despatriarcalizar!" no qual afirma que "não é possível descolonizar sem despatriarcalizar". Segundo a autora,

La despatriarcalización es la oportunidad de ser capaces de entendernos y comprendernos, no como sujetos aislados en conflicto solitario contra el mundo, sino como acompañantes y acompañadas en la tarea de liberación. No hay construcción de conocimiento posible, ni de lucha, tampoco, desde la individualidad aislada, sino sólo desde la complicidad complementaria. La creación de sí misma, que es la tarea que cada una tiene, es sólo posible en la creación colectiva donde una funciona como espejo de la otra. Donde una funciona como cómplice de la otra, como motor de la otra, como amplificación de la locura de la otra (GALINDO, 2015, p. 179).

A atuação da coletiva *Mujeres Creando* passa pela compreensão das formas de opressão a que foram e são submetidas as mulheres, especialmente as não-brancas, pela via patriarcal, que são os resultados da colonialidade do poder (LUGONES, 2014), mas que também se dá pela colonialidade do saber e do ser. Maria Lugones (2014) chama a atenção para a ação opressora de homens que são vítimas da dominação e expropriação violentas e não reconhecem a complexidade e a colaboração que prestam ao exercício de dominação violenta contra mulheres. Quijano (2005) considera a discriminação de gênero um dos instrumentos de dominação universal que, colado à de raça, se tornou uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista da América Latina. Importa acrescentar a categoria classe na análise das relações de gênero, compreendendo que esta análise só é possível pelo viés: gênero/raça/classe.

Como instrumento de dominação, os argumentos de distinção étnico/racial e de gênero converteram-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade (QUIJANO, 2005) e, colados à dimensão classe, são fonte de debate em

trabalhos da artista brasileira Rosana Paulino, que aponta seus interesses visuais, estéticos e, principalmente, sócio-políticos, para o questionamento acerca da posição ocupada pela mulher negra na sociedade brasileira. Na série intitulada "Bastidores"<sup>22</sup> (1997), a artista apresenta retratos de mulheres negras provenientes do seu álbum de família, que são impressos sobre tecido e emoldurados por bastidores, como os utilizados por bordadeiras.

A artista faz intervenções sobre as imagens, bordando, de forma intencionalmente rude, alinhavos e nós sobre partes dos retratos, como olhos, boca e garganta. A ação de Paulino chama a atenção para a condição a que foram submetidos/as seus/suas ancestrais negros e negras no Brasil: silenciados/as, invisibilizados/as, amordaçados/as. Essa é, de forma mais específica, a condição da mulher negra na sociedade brasileira, conforme argumenta a artista:

É sabido que, mesmo quando possuidora de elevado nível educacional, a mulher negra é quase sempre vista como não apta a executar trabalhos que requeiram elevada qualificação profissional. Esta visão, fruto de claro preconceito racial e de gênero, tem marcado nossa sociedade até os dias atuais. Dados provenientes de diferentes pesquisas mostram as dificuldades deste grupo em ascender profissional e socialmente (PAULINO, 2011, p. 21).

Assim, a artista põe em evidência mais uma herança/ferida colonial: o racismo. Mesmo sendo reconhecido por sua grande diversidade na composição de seus povos, o Brasil ainda é um dos países mais racistas da América Latina e do mundo, pois essa herança é um elemento gerador de violências em suas mais diferentes formas: física, simbólica, psicológica, moral, ética, estética, territorial.

A violência gerada pelos processos desenvolvimentistas, modernos e civilizatórios apregoados pela invenção colonial europeia, é denunciada na série de fotografias intitulada "Oleoductos"<sup>23</sup> (2007), da artista equatoriana Maria Teresa Ponce. A artista fotografa diferentes lugares por onde passa um oleoduto no Equador, mostrando, nessa rota, as transformações nas paisagens rurais e na vida da população campesina. O título de cada fotografia nessa série corresponde ao número de quilômetros na rota do oleoduto.

As questões identitárias estão entre as mais recorrentes nos trabalhos de artistas latino-americanos. Os trabalhos do artista paraguaio Joaquin Sanchez estão, em grande medida, impulsionados por essas questões. Na obra “Tejidos”<sup>24</sup> (2002), ele realiza uma performance que consiste na projeção de imagens de tecidos ancestrais de povos autóctones das Américas sobre o corpo nu do artista deitado em posição fetal, em um recipiente circular com água. No trabalho, Sanchez faz referência ao *awayo ou aguayo*, uma espécie de invólucro de tecido usado por mulheres de comunidades tradicionais, de diferentes etnias, para envolver os recém-nascidos. Após sair da bolsa de líquido amniótico, o *awayo* é a primeira roupa da criança, com escrituras, cores e símbolos que fazem parte da sua identidade. Sanchez provoca uma reflexão acerca dos impactos da globalização sobre as identidades culturais no trânsito entre local e global, e ressalta um costume local como citação às raízes, o nascer como indo-americano e reconhecer-se pertencente a essa cultura que, não sendo permanente nem estanque, preserva aspectos identitários.

Ainda no escopo das questões identitárias, os trabalhos do artista colombiano Nadin Ospina<sup>25</sup> trazem um tom bem humorado, mas sem perder a dimensão crítica. A apropriação e a arqueologia fazem parte dos trabalhos de Ospina, na perspectiva de um discurso de identidade, cuja mestiçagem está em suas origens, como neto de alemão com indígena, resultando em uma espécie de desencontro identitário no seio familiar, em meio a pessoas brancas, louras e de olhos azuis, de onde surgem perguntas como: Quem sou? De onde venho? Ospina busca e encontra na arte pré-colombiana uma ferramenta para ironizar essas questões de identidade, falseadas de orgulho nacional, em meio a uma avalanche de códigos contemporâneos apropriados pelo artista. Nadin Ospina mescla o passado, que seria um código de identidade pré-colombiana, a elementos de uma cultura globalizada contemporânea na qual é criada a ideia (falsa) de que ninguém e nada se identifica, pois, nessa visão, não há territórios, espaços ou com o que se identificar, já que tudo parece ser uno e uni-versal: europeu/estadunidense.

A partir das heranças, marcas e feridas coloniais, os/as artistas latino-americanos/as promovem um movimento de evidenciar algumas das questões que dizem respeito à colonialidade e em favor da construção de um (re)pensamento que busca (re)conhecer as origens e os diversos aspectos que fazem de nós latino-americanos e latino-americanas. É nesse sentido que trabalha o artista brasileiro Paulo Nazareth. Em uma de suas produções artísticas mais conhecidas, intitulada “Notícias de América (Viagem a pé da América do Sul à América do Norte”<sup>26</sup>, 2011-2012), o artista tem como proposta “caminhar pelos desertos, florestas e praias da América Latina, sem nunca lavar os pés, para depois fazê-lo nas águas do Rio Hudson”, nas palavras da professora e crítica de arte Maria Angélica Melendi (2012, s. p.).

Paulo Nazareth se aproxima de inquietações acerca de questões territoriais, da globalização, do capitalismo, de identidade, de raça e de violência apresentadas nos trabalhos de outros/outros/outros artistas que compõem esta cartografia. Tal e qual milhares de latino-americanos e latino-americanas “embalados pelo sonho de uma vida menos ordinária” (MELENDI, 2012), o artista vai do sul para o norte. A sedução do hemisfério norte está na base da crítica de Nazareth e levar a poeira da América Latina, acumulada em seus pés durante a viagem para os Estados Unidos, provoca um movimento de invasão inversa, em que o sul invade o norte. A ideia inicial do artista era ir de carro por toda a América Latina e bater esse carro contra o muro que separa o México dos EUA (Idem, 2012).

A globalização, ao mesmo tempo que tende a homogeneizar as culturas, cria alteridades e nichos de mercado a partir dessas culturas, explorando a diferenciação local. Segundo Stuart Hall (2015, p. 45), “parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais”.

A arte, neste debate, é objeto de análise no sentido em que as imagens produzidas nesses tempos globalizantes expõem, e com isso potencializam e denunciam uma espécie de desequilíbrio nas relações de poder entre o ocidente e aquilo que seria, na visão colonizadora, o resto do



mundo. Assim, a arte, a cultura, as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades ocidentais, dominam as redes globais (HALL, 2015). É preciso acrescentar ao pensamento de Hall que essas expressões artísticas dominam as redes globais e o domínio exercido por essas expressões ajuda a compreender mais uma herança colonial que se manifesta pela colonialidade do ser, corroborando a aceção de inferioridade da América Latina, que é refletida na Arte e nas imagens produzidas nesse contexto com o argumento de que a única opção é europeizar, modernizar, civilizar, evoluir, estar à frente, ocidentalizar em seu sentido mais vil.

A ilusão da modernidade relegou as histórias, as culturas e as artes latino-americanas ao plano do exótico: indo-americana e afro-americana. E as imagens produzidas nesse contexto são, na visão colonizadora, as imagens, os artefatos e as identidades dos atrasados, dos primitivos, dos bárbaros, que necessitam ser modernizados e civilizados. Para Ailton Krenak (2020), a ideia de civilização colonizadora era vista pelos povos originários das Américas e Caribe como “uma roubada”, em que diziam: “Toma a bíblia, toma a cruz, toma o colégio, toma a universidade, toma a estrada, toma a ferrovia, toma a mineradora, toma a porrada” (p. 29-30). Para o autor, “a ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda” (p. 22). Segundo Darcy Ribeiro (2010, p. 84), “ao nos civilizarmos ficamos parvos”.

Aqui, relembremos, tristemente, o que nos anuncia o discurso de Santiago Castro-Gómez (2005, p. 81-82): “não passamos no funil pelo qual só passarão aquelas pessoas cujo perfil se ajuste ao tipo de sujeito requerido pelo projeto da modernidade: homem, branco, pai de família, católico, proprietário, letrado e heterossexual”. Dessa forma, mesmo a partir de distintas categorias e condições, indivíduos que não cumpram com esses requisitos ficarão à margem e as imagens, artefatos e identidades advindas dos diferentes coletivos sociais, não-europeus e não-estadunidenses, serão relegadas à inferioridade, à negação, ao esquecimento e ao apagamento. São as vozes desses coletivos que gritam nas produções artístico-visuais aqui apresentadas e que precisam acoar na

Arte/Educação da América Latina. A narrativa cartográfica apresentada se configura como argumento para uma possível inflexão.

## INFLEXÃO

As/Os artistas e suas produções/expressões, que compõem a cartografia aqui apresentada, criam um mosaico de resistências e são argumentos, neste trabalho, para o que estamos chamando de inflexão como uma possibilidade de mudança de rumos, especialmente para pensar uma Arte/Educação decolonial na América Latina.

As produções apresentadas compõem algumas das muitas ausências nas aulas de Arte e nos ajudam a compreender o “funil” ao qual se refere Castro-Gómez (2005), pelo qual só passam as histórias, as culturas, as artes e, especialmente, as imagens propagadas por homem, branco, pai de família, católico, proprietário, letrado e heterossexual. São as imagens, eurocêntricas/estadunidenses, que ainda estão nas bases do, ainda restrito pensamento artístico da maioria das instituições, tanto as que difundem as Artes Visuais, quanto daquelas responsáveis por garantir a formação de Professores e de Professoras de Arte. Em muitos contextos há uma tendência hegemônica que leva as instituições - difusoras e formadoras - a apresentar as mesmas referências - eurocêntricas/estadunidenses - que, por consequência, constituirão a base do que se compreende como Arte, bem como dos currículos de formação docente e o repertório de Professores e de Professoras de Arte que atuam nos processos de ensino/aprendizagem deste componente curricular nas escolas de Educação Básica. Esta hegemonia leva a questionar o sentido de uma Arte/Educação de matriz eurocêntrica/estadunidense na América Latina.

Consideramos que o privilégio da arte europeia/estadunidense nos currículos de formação docente e da Educação Básica e a deslegitimação das artes, das histórias e das culturas latino-americanas permitem perceber o sucesso do projeto moderno/colonial a ponto não existir, sequer, por uma parte significativa dos/das docentes em Arte, o questionamento acerca dos apagamentos, dos silenciamentos, dos esquecimentos e das invisibilidades das artes, das histórias e das culturas latino-americanas na Arte/Educação hoje.

Compreendemos que é impossível descolonizar a universidade, os currículos de formação e os currículos de Educação Básica, mas é possível produzir estratégias de pedagogias decoloniais que podem minar fronteiras e, pela “desobediência docente” (MOURA, 2018), pensar possibilidades de inflexão na Arte e na Educação da América Latina.

## NOTAS

01. O texto é uma versão revista e ampliada de parte da Tese de Doutorado apresentada ao Doutorado Latino-americano em Educação da Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), intitulada “Des/obediência na de/colonialidade da formação docente em Arte na América Latina (Brasil/Colômbia)”, defendida no ano de 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-BBPHAY>.

02. Utilizamos o termo ‘uni-versal’, com hífen, para referirmo-nos à ideia de versão única.

03. A abordagem cartográfica aqui apresentada é compreendida no sentido de possibilidade de trânsito pelos territórios artísticos latino-americanos e não se limita a classificar ou categorizar, no sentido colonial, os/as produtores/as e as produções em Artes Visuais que aqui se destacam.

04. *Abya Yala* vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Waktseemüller, só se consagra a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus no bojo do processo de independência. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam - *Tawantinsuyu*, *Anauhuac*, *Pindorama* - a expressão *Abya Yala* vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento. Fonte: Portal Latinoamericana. Disponível em: [latinoamericana.wiki.br](http://latinoamericana.wiki.br) Acesso em: 12 nov 2021.

05. Joaquín Torres García, *Nuestro norte es el sur. América invertida*. Desenho, 1943. Museo Torres

García. Disponível em: [www.torresgarcia.org.uy](http://www.torresgarcia.org.uy). Acesso em: 10 dez. 2021.

06. “es una célula viva en medio de tantas cosas muertas, que aplauden los necrófilos, en una pasión de sangre y piedra” (HUIDOBRO, 1944, s/p).

07. Pedro Lasch. *La globalización de la indianización*. Imagem digital, 2009. Disponível em: <http://www.pedrolasch.com/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

08. *Revista Entramados - Educación Y Sociedad*. Disponível em: <https://goo.gl/g7bB7K>. Acesso em 12 dez. 2021.

09. “a las pedagogías de resistencia, insurgencia, rebelión, ruptura, transgresión y re-existencia que construyen y hacen posible este modo outro” (WALH, 2014, p. 24).

10. 34ª Bienal de Arte de São Paulo: Faz escuro, mas eu canto. Fonte: Bienal de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

11. AIC - Arte Indígena Contemporânea.

12. Daiara Tukano e Jaider Esbell, *Mori' erenkato eseru' - Cantos para a vida*. Performance, 2020. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

13. *Véxoa: nós sabemos* - Pinacoteca do Estado de São Paulo, Curadoria de Naine Terena, São Paulo, outubro de 2020 a março de 2021. Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

14. Cândido Portinari, *Os Retirantes*. Desenho, 1944. Projeto Portinari. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

15. Oswaldo Guayasamín, *El Grito*. Óleo s/ tela, 1983. *La Capilla del Hombre*. Disponível em: <https://bitly.com/zKxMBx>. Acesso em: 12 dez. 2021.

16. Sandra Ramos, *Migraciones*. Instalação, 1994. *Cuban Art News Archive*. Disponível em: <https://bitly.com/ZT6BFB>. Acesso em 18 nov. 2021.

17. Daniela Ortiz, *Réplica*. Performance, 2014. Daniela Ortiz. Disponível em: <https://www.daniela-ortiz.com/replica>. Acesso em: 20 nov. 2021.

18. Reproduzindo a posição do indígena que aparece perante o espanhol Bernardo Boyl na base do monumento a Cristóvão Colombo em Barcelona ajoelho-me diante dos espanhóis presentes na celebração do Feriado Nacional da Espanha em 12 de outubro de 2014 (ORTIZ, 2014, s.p.).

19. Sudaca - termo depreciativo/pejorativo utilizado para se referir às pessoas da América do Sul. In: *Dicionário da Real Academia Espanhola* (ERA), Disponível em: <<http://dle.rae.es/>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

20. Líbia Posada, *Signos Cardinales*. Instalação fotográfica, 2008-2010. *Red Cultural del Banco de La Republica en Colombia*. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/obra-viva/2006/libia-posada>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

21. *Mujeres Creando*. Disponível em: <<http://mujerescreando.org/>>. Acesso em 18 nov. 2021.

22. Rosana Paulino, Bastidores. Série de imagens transferidas sobre tecido, bastidores e linha de costura, 30 cm diâmetro, 1997. Rosana Paulino. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

23. Maria Teresa Ponce, *Oleoductos*. Série de fotografias. La Selecta. Disponível em: <<http://www.laselecta.org/2009/05/oleoducto-fotografias-de-maria-teresa-ponce/>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

24. Joaquín Sanchez, Tejidos. Performance. *Arte Sur*. Disponível em: <<http://www.arte-sur.org/es/artistas/joaquin-sanchez-2/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

25. Nadin Ospina. Disponível em: <[www.nadinospina.org](http://www.nadinospina.org)>. Acesso em: 25 nov. 2021.

26. Paulo Nazareth, Série *Notícias de América*. Fotografia, 2011-2012. Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA. Disponível em: <[www.latinoamericanoticias.blogspot.com](http://www.latinoamericanoticias.blogspot.com)>. Acesso em: 10 dez. 2021.

## REFERÊNCIAS

ABYA YALA. In: PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **Enciclopédia Latinoamericana**. Disponível em: <[latinoamericana.wiki.br](http://latinoamericana.wiki.br)>. Acesso em: 12 nov 2021.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La postcolonialidad explicada a los niños**. Popayán, Colômbia:

Editorial Universidad del Cauca. Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2005.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro** (A origem do “Mito da Modernidade”). Petrópolis: Vozes, 1993.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (Org.). **Colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005, p. 63-79.

GALINDO, María. **Feminismo urgente: a despatriarcar!** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Lavaca, 2021. Disponível em: <<http://mujerescreando.org/wp-content/uploads/2021/04/000-208-Despatriarcalizacion-Lavaca-INTERIOR.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUIDOBRO, Vicente. Salutación a Joaquín Torres García. **Marcha**, Montevideo, 6 de outubro de 1944. Disponível em: <<https://goo.gl/d2xZKf>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

LASCH, Pedro. La globalización de la indianización / The globalization of globalization. In: MIGNOLO (compilador). **Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación em el debate intelectual contemporáneo**. 2.ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Del Signo, 2014. (Colección El desprendimiento)

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter (Compilador). **Género y descolonialidad**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 13-42.

MELENDI, Maria Angélica. Aquí é arte: Paulo Nazareth. In: MELO, Janaina et al. **Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. (s.p).

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MOURA, Eduardo Junio Santos. Des/obediência docente na de/colonialidade da arte/educação na América Latina. 313 **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 313-325, maio/ago. 2019. <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.92905>

MOURA, Eduardo Junio Santos. **Des/obediência na de/colonialidade da formação docente em Arte na América Latina (Brasil/Colômbia)**. 2018. 249f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MUJERES CREANDO. Mujeres Creando. In: ALONSO, Rodrigo *et al.* **Mujeres en Acción**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación PROA, 2020. Disponível em: <[https://issuu.com/proafundacion/docs/mujeresenaccion\\_23junio](https://issuu.com/proafundacion/docs/mujeresenaccion_23junio)>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ORTIZ, Daniela. **Réplica**. Disponível em: <<https://www.daniela-ortiz.com/replica>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. 2011. 98f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Véxoá: Nós sabemos**. Curadoria de Naine Terena. Textos: Daniel Munduruku *et al.* São Paulo: Pinacoteca Do Estado de São Paulo, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.107-129.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010. (Coleção Darcy no bolso, v.1).

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. (Série Conhecimento e Instituições).

SUDACA. In: **Dicionário da Real Academia Espanhola**. Disponível em: <<http://dle.rae.es/>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

TUKANO, Daiara; ESBELL, Jaider. **Registro em vídeo da ativação Morí' erenkato eseru - Cantos para a vida**. Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2020. Vídeo 54min. Disponível em: <<https://bityli.com/ixMjiN>>. Acesso em: 23 nov 2021.

TUKANO, Daiara. **Artista: Daiara Tukano**. 34ª Bienal de Arte de São Paulo, 2021. Disponível em: <[34.bienal.org.br/artistas/8862](http://34.bienal.org.br/artistas/8862)>. Acesso em: 22 set. 2021.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Análisis de sistemas-mundo: una introducción**. México: Siglo XXI, 2005.

WALSH, Catherine. Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde *Abya Yala*. **Revista Entramados Educación Y Sociedad**, Año 1, nº 1, p. 17-31, 2014.

#### SOBRE O AUTOR

Doutor em Educação. Professor da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), no Departamento de Artes, Curso de Licenciatura em Artes Visuais.

E-mail: [eduardo.moura@unimontes.br](mailto:eduardo.moura@unimontes.br)