

Alessandra Simões Paiva, *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru, SP, Mireveja, 2022. 240 pp.

Por Luiz Armando Bagolin
Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade
de São Paulo, São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

Por Magali dos Reis
Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais, Belo Horizonte, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6741-1638>

O texto *A virada decolonial na arte brasileira* (Mireveja Editora, 2022), de Alessandra Simões Paiva, recém-publicado, é uma excelente oportunidade apresentada ao público brasileiro para se pensar pela primeira vez (que eu saiba), de um modo sistematizado e crítico, sobre a questão da possibilidade de

decolonização do pensamento sobre as artes produzidas em nosso país. O tema é novo e a autora reconhece que o uso do termo *virada* como sinônimo de uma revolução em curso no “sistema de arte, principalmente em seus espaços de poder e decisão” talvez seja muito otimista, uma vez que ainda são muito restritas as oportunidades em nível social, ideológico e econômico concedidas às minorias sociais interessadas, mulheres, indígenas, negros, LGBTQIA+ e outros.

Paiva reúne artigos e resenhas publicados nos últimos três anos, que, de uma forma abrangente, representam uma etapa importante na sua reflexão sociológica sobre a cultura brasileira. Segundo a autora:

No final dos anos 1990, quando comecei a comentar na imprensa as artes visuais, o Brasil vivia um momento econômico favorável para grandes exposições internacionais. O país abriu as portas para Picasso, Dalí, Rodin e outros tantos. Isso me colocou em contato direto com o modernismo e as leituras formalistas, mas o panorama mundial era de questionamento sobre o destino da arte: para onde vai, se tudo já foi feito? Qual é o poder de transformação social da arte? (pp. 16-17).

Naturalmente sua reflexão é o ponto de partida para se fazerem muitas perguntas, para se levantarem questões e dúvidas a respeito do debate decolonial, mais do que para afirmar assertivamente teses ou certezas, como aliás nos adverte a autora. Chama a atenção, no entanto, que ela se coloque no interior do processo que busca interpretar criticamente, explicitando a ausência do desejo de distanciamento de seu objeto de análise, critério visto como um alibi artificial montado pela estratégia epistemológica tradicional. Nesse sentido, a autora propõe: “Tenho consciência de que nunca

poderei acessar realmente o lugar daqueles que mais sofrem com as consequências das mazelas colonialistas, especialmente as perversões cotidianas advindas do racismo estrutural que penetra todos os recônditos de nossa sociedade” (Paiva, 2022, p. 19). Há, como de costume nos dias atuais, um posicionamento de refutação da história da arte ocidental, disciplina construída em meados do século XIX com vistas à valorização da arte produzida pelas potências colonizadoras europeias. A história da arte é tratada pela autora – a partir de leituras aligeiradas de autores como Winckelmann, Burckardt e outros – como uma *scientia princeps* totalitária, responsável pela construção e disseminação de um modo de interpretar a produção artística a partir de um processo evolutivo, positivista e universalista ao lado de uma outra disciplina, igualmente contaminada e reprodutora de preconceitos: a Estética.

Para Alessandra Paiva, seguindo opiniões e hipóteses de outros autores comprometidos com o debate decolonial, a principal missão da estética foi referendar o entendimento do que seria o belo ou a beleza, conforme cânones ocidentais, discriminando obviamente outras formas e modelos considerados exógenos ou inadequados a eles. No entanto, a autora faz uma apresentação muito apressada da evolução dessas disciplinas, desconsiderando as diferenças e descontinuidades dentro delas mesmas, e contraditoriamente assume, ao apresentá-las, a linha de exposição progressiva-positivista, que é um dos alvos mais cobiçados da crítica decolonial. Essa forma linear de apresentação dos eventos históricos, entendida também como forma epistemológica de argumentação histórica (partindo-se de um passado para um presente), estrutura, por exemplo, seu primeiro ensaio – “A virada decolonial na arte brasileira” –, o qual empresta seu título a todo

o livro. A autora lança mão de um conceito – o “panorama geral” – muito apreciado pela mesma história da arte que critica, o que já revela uma contradição e, ao mesmo tempo, uma redundância. Segundo Paiva, exposições muito recentes, como *Vexoá: Nós Sabemos* (Pinacoteca de São Paulo, 2020) e *Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea* (MAM, São Paulo, 2021), a Bienal de São Paulo (2022), além do caso da demissão das curadoras do Masp Sandra Benites e Clarissa Diniz, ocorrida às vésperas da abertura da exposição *Histórias Brasileiras*, também em 2022, entre outros acontecimentos, são exemplos, enumerados cronologicamente, de casos nos quais o decolonial foi colocado como critério a mobilizar curadorias, produções artísticas, expografias etc. Tais eventos servem ainda como referências, conforme a autora, para aproximar o debate brasileiro sobre o tema dos conceitos trabalhados pelo MCD (Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade), grupo de pesquisa latino-americano criado no final da década de 1990.

Seguindo a justificativa de Catherine Walsh (2009), Paiva nos lembra que a queda do “s” na palavra *decolonialidade* implica uma diferença fundamental em relação “às matrizes teóricas surgidas no contexto da luta pela descolonização no período pós-Guerra Fria e relacionadas aos estudos asiáticos e africanos (de autores como Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall [1997] e Ranajit Guha)” (p. 27). Para o MCD, a colonialidade é um sistema supérstite ao colonialismo histórico, e, independentemente das condições políticas atuais (nas quais muitas nações conseguiram emancipar-se do colonialismo), ainda se comporta como a “matriz das relações assimétricas de poder”, assim referendando o conceito de “colonialidade do poder” de Aníbal Quijano. Paiva afirma ter

sido Walter Mignolo um dos autores do MCD que mais a estimularam a pensar sobre o debate colonial e suas relações com as artes brasileiras atuais. Ela reconhece que deve a esse autor – mais especificamente, a dois artigos seus originalmente publicados em inglês (observação da autora) em 2010 e em 2019, respectivamente – a principal orientação teórica de sua abordagem às questões apresentadas em seu livro. Mignolo afirma, por sua vez, que uma reflexão sobre a prática decolonial para as artes foi pela primeira vez introduzida no MCD por Aldo Albán Achinte em 2000. Para esse autor, “as artes também são práticas de resistência e re-existência”, na medida em que se inserem no contexto “de lutas por transformação social” de grupos minoritários, invisíveis, em geral, nas relações de poder.

De Mignolo, Paiva retém o conceito de *deslinking*, ou seja, desprendimento. Para o autor, “pensar decolonialmente é um constante desprender-se da epistemologia moderno/colonial e um constante fazer gnoseológico/estético”. Ao fazer essas oposições, Mignolo propõe uma revisão da história da estética que ele vê – erroneamente, diga-se de passagem – vinculada exclusivamente à palavra *aesthesis*, ou seja, sensação em si não apenas relacionada tão somente ao imperativo da beleza (segundo nos propõe como interpretação genérica para a disciplina que nasceu no século XVIII), mas biologicamente vinculada a todo tipo de organismo vivo. Lendo Mignolo, Paiva propõe que

[...] é preciso libertar a *aesthesis* da estética, des-cobrir a geopolítica daquilo que se sente, pensa, faz e em que se acredita por meio da *aesthesis* – essa sim, biologicamente universal em um sentido inverso ao que se estabeleceu como categoria universal pelo Iluminismo europeu, geradora de mitos como o da genialidade do artista, da sobressalência das artes

liberais em relação às artes mecânicas, da valorização da autoria individual (pp. 79-80).

No artigo “Reconstitución epistémica/estética: la *aesthesis* decolonial una década después” (2019), Mignolo reitera a oposição *aesthesis*/estética, acrescentando a oposição gnoseologia/epistemologia em termos semelhantes. Para o sociólogo, a palavra *gnoseologia*, que “desapareceu do vocabulário relacionado à teoria do conhecimento”, deveria ser resgatada em tempos atuais para dar conta da teoria do conhecimento e do saber em várias esferas, e não apenas nas instâncias científicas e filosóficas ocidentais.

Assim como é necessário libertar a *aesthesis* da estética, igualmente o é para a gnoseologia na relação gnoseologia/epistemologia. Parece-me que há dois problemas fundamentais em tudo isso: no escritor e em sua leitura. Em lógica, um argumento é apresentado através de enunciados nos quais estão contidas as premissas e a conclusão que é delas decorrente. Não basta que a conclusão seja verdadeira. É necessário que ela tenha uma relação causal com as premissas. Por exemplo, num silogismo lógico categórico (composto por três enunciados, sendo duas premissas e uma conclusão) temos a seguinte relação causal:

Todo animal é mortal;
O homem é um animal;
Logo, o homem é mortal.

Mignolo parte de afirmações conclusivas a partir de inferências ou juízos categóricos sobre o uso histórico de determinadas nomenclaturas para a assunção de que foram utilizadas com critérios político-ideológicos direcionados ou interessados, em geral, pelos grupos sociais que historicamente se valeram

de sua posição dominante para manter-se no poder. A palavra *aesthesis*, no campo estético, tem uma diversidade de aplicações, mas comumente (e por mais contraditório que isso possa parecer) não representa acontecimento algum dotado de materialidade histórica. Por exemplo, quando em sua *Terceira crítica* Kant fala da arte e do gênio, separando as belas artes, ou artes livres, desinteressadas, do artesanato ou arte remunerada, ou interessada, o autor tem o cuidado de afirmar que está tratando da “arte em geral”, não da arte em particular, de alguma época, ou proveniente de algum grupo social específico. Se as teorias estéticas de Kant, de Hegel ou de outros foram aplicadas em algum momento para analisar casos particulares no campo executivo das artes, isso não tem necessariamente a ver com uma ciência denominada Estética, nem com os seus autores. Assim, se se parte da premissa de que, em certo sentido, a estética é uma ciência que usurpou o conceito de *aesthesis* para a afirmação de um cânone universal do que seja bom e belo em arte em todos os tempos, ou mesmo do que seja *obra de arte* de um modo universal, o enunciado ficou corrompido (a premissa era falsa), induzindo a uma conclusão inadequada. E isso se mantém por mais que a projetemos como verdadeira para nós em um determinado contexto – por exemplo, por ocasião do debate sobre colonialidade/decolonialidade.

Certamente, como infere a autora num outro momento, de acordo com a leitura de Bourdieu (2017), pode-se refletir o sistema das artes “por meio da chave teórica do *habitus*”. Contudo, sua aplicação sempre deverá ser acompanhada da admoestação de que se trata de uma hipótese teórica, e só. Isso é basilar, qualquer que seja a epistemologia ou sistema conceitual empregado para se fazer a interpretação de um determinado contexto

histórico, social, político e cultural (Coelho, 2008). O outro problema me parece a leitura que a autora faz especialmente da obra de Mignolo. Paiva apenas comenta e reitera os seus argumentos sem conduzir uma reflexão crítica sobre eles. Ora, se ao debate decolonial importa o *deslinking* (o desprender-se) como propõe o professor da Duke University (EUA), seria interessante estar em constante estado de vigília ou atenção, um desprender-se incessante inclusive das teorias do MCD, de Mignolo e de outras. E por mais interessantes que sejam essas teorias, também elas devem ser debatidas e refletidas à luz das epistemologias que as geraram. A troca de uma nomenclatura por outra não é suficiente, por exemplo, para fazer desaparecer o *locus* de origem do pensamento sobre colonialidade/decolonialidade, que é a sociologia. É dentro dela – e, portanto, de seus limites teóricos – que se dá esse debate. A autora, contudo, deixa-se muitas vezes enredar por uma paixão ao escrever, mais propensa ao ativismo do que à pesquisa teórica. E isso torna o seu texto muitas vezes repetitivo, com as mesmas palavras de ordem invocadas muitas vezes ao longo do livro. Ela se coloca então numa situação ambígua, de possibilidade de debate ao nível epistemológico, e, ao mesmo tempo, de declaração ou decretação de práticas que assumiriam imediatamente na realidade brasileira circunstante a adjetivação decolonial.

O capítulo intitulado “Artistas brancos e decoloniais: Lugar de fala nas obras de Adriana Varejão e Luiz Zerbini” merece especial atenção. O motivo principal da análise desses dois artistas contemporâneos é responder a duas perguntas interligadas: “O que é lugar de fala? Como defender um lugar de fala nas artes, sendo que a imaginação, muitas vezes, depende da capacidade do artista de se colocar no lugar do outro?”. Novamente, Paiva parte

de duas exposições realizadas recentemente em São Paulo: *Adriana Varejão, Suturas, Fissuras, Ruínas* (Pinacoteca de São Paulo, 2022); e *Luiz Zerbini: a Mesma História Nunca é a Mesma* (Masp, 2022). Segundo Paiva:

As exposições confirmam a busca de Varejão e Zerbini pela construção de poéticas que têm como princípio a crítica ao colonialismo por meio da apropriação de recursos estéticos provenientes da iconografia eurocêntrica, como o gênero da pintura histórica e as imagens produzidas por viajantes, para a sua posterior reconfiguração interpretativa.

O problema maior não estaria na utilização e ressignificação desses códigos estéticos com vistas obviamente a contrariá-los. O problema central aqui é o *lugar de fala*. Zerbini não pode ocupar o lugar de um Yanomami ao pintar o *Massacre de Haximu* (2020), por exemplo. No catálogo da mostra, uma líder indígena, que, ao contrário do artista, detém o lugar de fala sobre as causas indígenas, salva o artista de maiores justificativas. Naime Terena diz: “Zerbini não é Yanomami. Não esteve em Haximu e em nenhuma outra terra Yanomami. Seu território é a arte” (p. 143).

De modo semelhante, Varejão produz as suas invectivas contra o colonialismo centrando a sua arte a partir da leitura histórica sobre o *barroco*, entendendo-o como um período histórico existente e não como uma categoria crítica e estética hipotética. Seja como for, a partir dessas leituras ficcionais (em que reforça a naturalização do termo *barroco*), a artista intervém sobre mapas, pinturas e gravuras antigas representando as violências e atrocidades cometidas pela colonização, assim como seus desdobramentos até os dias atuais. De modo alegórico, as ruínas desse processo são comentários expostos como vísceras escarnecidas

com as quais se constroem paredes e muros revestidos dos mais finos azulejos portugueses. Ao escapar pelas fimbrias e bordas, a pintura visceral de Varejão declara que a violência no Novo Mundo continua se perpetuando no mundo capitalista. Paiva recorre a Jota Mombaça (2017; 2021) para defender que, em se tratando especialmente de artistas brancos e de classes sociais privilegiadas, que estão empenhados com a “crítica aos sistemas hegemônicos e o respeito aos povos minorizados por meio da complexa e eficiente transubstanciação da linguagem artística”, a discussão sobre o lugar de fala poderia passar do *quem fala* para o *como se fala*.

A solução pretendida pela autora, no entanto, não é suficiente para dar conta do problema. A escusa estaria na própria interioridade da arte – segundo ela, no plano do desejo mais do que da necessidade ou da capacidade. Paiva a propõe como dúvida, mais do que como certeza:

Poderíamos até chegar a dizer que Varejão e Zerbini transcendem qualquer relação com a ideia de lugar de fala debatido nas ciências sociais. Se toda fala é socialmente situada, a fala artística também seria? Mesmo que a resposta seja sim, Varejão e Zerbini exercem com sua fala poética a revolução libertária da ontologia artística (p. 150).

Ao deslocar o problema para a ontologia, Paiva devolve inadvertidamente as práticas de ambos os artistas ao campo estético, que anteriormente havia posto em descrédito. O decolonial, neste caso, ausenta-se, ou se coloca apenas como uma miragem.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. (2017), *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.
- COELHO, Teixeira. (2008), *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural.
- HALL, Stuart. (1997), “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, 22 (2): 15-46, fev.
- MIGNOLO, Walter. (2010), “Aisthesis decolonial”. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, Bogotá, 4 (4): 10-25, jan.-jun.
- MIGNOLO, Walter. (2019), “Reconstitución epistémica/estética; la aesthesis decolonial una década después”. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, Bogotá, 14 (25): 14-33, jan.
- MOMBAÇA, Jota. (2017), “Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala”. *Buala*. Disponível em <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicasquanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>., consultado em 13/03/2023.
- MOMBAÇA, Jota. (2021), *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro, Cobogó.
- WALSH, Catherine. (2009), *Interculturalidad, estado, sociedad: luchas (de) coloniales de nuestra época*. Sucre, Bolívia, Universidad Andina Simón Bolívar.

Texto recebido em 17/03/2023 e aprovado em 11/04/2023.

DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2023.209451.

