

MELINA GARCIA GORJON

**OS VENTOS DO NORTE NÃO MOVEM MOINHOS:
arte contemporânea e feminismos
descoloniais/decoloniais**

ASSIS

2018

MELINA GARCIA GORJON

**OS VENTOS DO NORTE NÃO MOVEM MOINHOS:
arte contemporânea e feminismos
descoloniais/decoloniais**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Assis, para a obtenção do título de Mestra em Psicologia. (Área de conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Orientador(a): Dolores Cristina Gomes Galindo
Bolsita: CNPQ

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

G669v Gorjon, Melina Garcia
Os Ventos do norte não movem moinhos: arte contemporânea e feminismos descoloniais/decoloniais / Melina Garcia Gorjon. Assis, 2018.
148 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr^a Dolores Cristina Gomes Galindo

1. Feminismo. 2. Subjetividade. 3. Arte - séc. XXI. 4. Descolonização. 5. Feminismo e arte. I. Título.

CDD 301.412
709.04



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: OS VENTOS DO NORTE NÃO MOVEM MOINHOS: arte contemporânea e feminismos descoloniais/decoloniais

AUTORA: MELINA GARCIA GORJON

ORIENTADORA: DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em PSICOLOGIA, área: PSICOLOGIA E SOCIEDADE pela Comissão Examinadora:

x Dolores Galindo

Profa. Dra. DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO
UNESP / Assis

Fernando Silva Teixeira Filho
Prof. Dr. FERNANDO SILVA TEIXEIRA FILHO
Dépto. de Psicologia Clínica / UNESP/Assis

Angela M. Donini
Profa. Dra. ANGELA APARECIDA DONINI
UNIRIO / Rio de Janeiro

Assis, 11 de setembro de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq pelo financiamento, o qual foi imprescindível para a realização desta pesquisa. Em tempos de desmonte da universidade pública no Brasil é preciso afirmar a importância das agências de fomento que investem nas(os) futuras(os) pesquisadoras(os) do Brasil.

Agradeço ao curso de Psicologia da Unesp-Assis e todas e todos os professores. Aos colegas de pós-graduação. À Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade. Às funcionárias e funcionários da pós-graduação, em especial agradeço ao Marcos por ajudar a resolver as “burocracias”. À Biblioteca e todas(os) as(os) funcionárias(os). À minha orientadora por ter aceitado orientar meu projeto.

Aos amigos e amigas queridos que me inspiram a cada encontro, Carol, Dani e Clarck!

Ao “fio”, esse companheiro felino que sem querer me desperta o riso.

À Ângela Donini e Fernando Teixeira Filho, que fizeram parte da minha banca para exame de qualificação (e da defesa) dando sugestões e ideias preciosas, além do incentivo e força que me deram em produzir uma escrita com mais “corpo”. Ao Leonardo Lemos e Rafael Guimarães por aceitarem fazer parte da banca como suplentes.

À meu pai e irmãos.

Às pessoas que me ensinam sobre coragem, paciência e persistência. Vocês transformam a minha realidade crua e opaca em uma realidade vibrante. Relações que são raiz forte aferrolhada no solo, pois foram mutuamente nutridas com respeito e amor: Bruno Pereira, Gabriela Emery e Mariana Cataldi.

Ao meu companheiro Tomás, agradeço o seu cuidado e amor que me guiam todos os dias a ser uma pessoa melhor.

E por fim agradeço a pessoa mais importante, minha mãe, Maria José, por ter me remendado e costurado sempre que eu retornava estilhaçada. Aprendi com suas palavras e gestos múdos (e mudos) a ter calma! Guardo em meus átomos as palavras e gestos delicados e aconchegantes. Sou grata pela sua dedicação na fé em mim, o que me faz aos poucos crer e poder.

GORJON, Melina Garcia. **Os ventos do norte não movem moinhos: arte contemporânea e feminismos descoloniais/decoloniais**. 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

Junto às leituras do feminismo decolonial, incorporo uma parte do meu processo artístico ao texto, além das obras de algumas artistas intercessoras. Busco com a obra de arte evidenciar aspectos críticos às configurações de colonialidade. Para tanto, entendo que, como pontua Nochlin (2016, p.23), "a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades", a arte e o artista são construídos dentro de um contexto social e todos os elementos que os circundam passam e são mediados por estruturas sociais. A colonialidade são os ecos do poder instituído durante a colonização, se diferenciando de colonialismo que é o tempo histórico, político e econômico. A colonialidade atua nos processos de subjetivação, nas relações entre os sujeitos, na constituição e difusão do conhecimento e pensamento, isso quer dizer que essas estruturas são genericadas, racializadas e nortistas. O objetivo geral dessa pesquisa foi empreender a discussão dos efeitos da colonialidade de gênero por meio das autoras, Silvia Cusicanqui, Maria Lugones, Ochy Curiel, entre outras, conjugando tais produções à processos artísticos que também pensam as questões de opressão de gênero, raça e cultura ao mesmo tempo produzem resistência por meio da radicalidade própria da imagem, do próprio corpo como instrumento crítico de expressão de si e do mundo. Consoante com Yuderkys Spinosa, a qual traz uma definição que cabe aqui, o feminismo decolonial é antes de tudo uma aposta epistêmica pois, faz uma crítica ao feminismo que se pretende universal e uno, não levando em conta as assimetrias e diferenças marcadas pelas categorias de cultura, raça, classe, opção sexual e cisgeneridade. É importante ressaltar que o feminismo decolonial não é uno, existe uma pluralidade de autoras/ativistas com similaridades e distâncias. Eu, enquanto mulher branca, dentro do que elabora Maria Lugones (2008) a respeito da colonialidade de gênero, tenho tudo para ser instrumento de reprodução da dominação colonial elaborada pelo sujeito colonial, criando um feminismo universal e generalizante que não leva em conta as assimetrias de mulheres trans., negras e indígenas. Por ter a pretensão em atuar como psicóloga e seguir pesquisando em psicologia acredito que preciso produzir questionamentos no que tange a colonialidade, afinal a psicologia é uma ciência e enquanto tal está emaranhada nos jogos de opressão alimentados pela colonialidade de saber, poder e ser.

Palavras-chave: Feminismo. Subjetividade. Arte - séc. XXI. Des-colonização. Feminismo e arte.

GORJON, Melina Garcia. **The northern winds don't move mills: contemporary art and decolonial / descolonial feminisms**. 2018. 148 f. Dissertation (Academic Master in Psychology) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis

ABSTRACT

Along with the readings of decolonial feminism, I incorporate a part of my artistic process into the text, in addition to the works of some intercessory artists. I seek with the artwork to evidence critical aspects to the configurations of coloniality. For that end, I understand that, as Nochlin (2016, p.23) points out, "art is not the free and autonomous activity of an individual endowed with qualities", art and the artist are built within a social context and all elements that surround them pass and are mediated by social structures. Coloniality is the echoes of power instituted during colonization, differing from colonialism, which is historical time, political, and economic. Coloniality acts in the processes of subjectivation, in the relations between the subjects, in the constitution and diffusion of knowledge and thought; this means that these structures are generalized, racialized and northerly. The general objective of this research was to discuss the effects of the coloniality of gender through the authors, Silvia Cusicanqui, Maria Lugones, Ochy Curiel, among others, combining such productions with artistic processes that also think about the oppression of gender, race and culture at the same time produce resistance through the radicalness of the image itself, of the body itself as a critical instrument of expression of self and of the world. According to Yuderkys Spinosa, which brings a definition that fits here, decolonial feminism is above all an epistemic bet because it makes a critique of feminism that is universal and one, not taking into account the asymmetries and differences marked by the categories of culture, race, class, sexual choice and cisgenerity. It is important to note that decolonial feminism is not one, there are a plurality of authors / activists with similarities and distances. I, as a white woman, in what Maria Lugones (2008) elaborates on the coloniality of gender, I have everything to be an instrument of reproduction of colonial domination elaborated by the colonial subject, creating a universal and generalizing feminism that does not take into account asymmetries of trans, black and indigenous women. Because I have the pretension to act as a psychologist and continue researching in psychology, I believe that I need to raise questions about coloniality, after all, psychology is a science and as such is entangled in the games of oppression fueled by the coloniality of knowledge, power and being

Keywords: Feminism. Subjectivity. Art – century XXI. De-colonization. Feminism and art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia “Coluna Estilhaçada”, por Melina Gorjon, 2018	16
Figura 2 - Fotografia “Sem título”, por Melina Gorjon, Brodowski-SP, 2015	20
Figura 3 - Fotografia “Pregadores, substantivo masculino”, por Melina Gorjon, 2017	22
Figura 4 - Fotografia “Natureza da vida”, por Fernanda Magalhães, Londrina-PR, 2011	22
Figura 5 - Fotografia “Am I cured doctor?”, por Cindy Sherman, 2017.....	23
Figura 6 - Fotografia “E se a arte fosse travesti?”, autorretrato por Rosa Luz, 2016	29
Figura 7 - “corpo-colônia”, performance de Jota Mombaça e Patrícia Tobias, 2013	31
Figura 8 - Impressão sob tecido e costura, “Amor pela ciência”, por Rosana Paulino, 2016	35
Figura 9 - Técnica mista sobre papel, “Pagina do livro história natural?”, por Rosana Paulino, 2016	37
Figura 10 - Imagem transferida sobre papel e colagem, “Classificar é saber?”, por Rosana Paulino, 2016	42
Figura 11 - Registro da proposição “Caminhando”, por Lygia Clarck, 1963	45
Figura 12 - Fotografia “Figo pregado na árvore”, por Melina Gorjon, 2018	49
Figura 13 - Fotografia, impressão de alvejante de tintura de prata (Cibachrome). “Tree of Life”, por Ana Mendieta, 1976	51
Figura 14 - Fotografia “E se meu corpo fosse folha?”, por Melina Gorjon, 2018	55
Figura 15 - Fotografia “ A ceia”, por Melina Gorjon, dezembro de 2017	57
Figura 16 - Performance “Ñañaigo Burrial”, por Ana Mendieta, 1976	59
Figura 17 - Facial Hair Transplants, por Ana Mendieta, 1972.....	60
Figura 18 - Guacar (<i>nuestra menstruación</i>), por Ana Mendieta, 1983	62
Figura 19 - Fotografia “Sangue-seiva”, por Melina Gorjon, 2018.....	64
Figura 20 - Fotografia “Terra, folha e sangue”, por Melina Gorjon, 2018	64
Figura 21 - Fotografia “A prece”, Série Queimadas, por Melina Gorjon, 2010	66

Figura 22 - Registro de performance, “ <i>La intención</i> ”, por Regina J. Galindo, Itália, 2016.....	69
Figura 23 - Fotografia, Série “Queimadas”, por Melina Gorjon, 2017.....	70
Figura 24 - Fotografia, Série “Queimadas”, por Melina Gorjon, 2017.....	70
Figura 25 - Fotografia “Pintura de guerra”, por Melina Gorjon, 2017.....	73
Figura 26 - Fotografia “(de)composição com vegetal”, por Melina Gorjon, 2017.....	73
Figura 27 - Fotografia “(a)colhida”, por Melina Gorjon, 2018.....	77
Figura 28 - Fotografia “devorar pra ser o novo”, por Melina Gorjon, 2018.....	80
Figura 29 - Registro de performance, “ <i>Raíces</i> ”, por Regina José Galindo, Itália, 2015.....	83
Figura 30 - Registro de performance, “ <i>La Devolución del Penacho de Vucub Caquix</i> ”, por Sandra Monterroso, 2014.....	86
Figura 31 - Fotografia “Meu sangue corre para o sul”, por Melina Gorjon, 2018.....	87
Figura 32 - Fotografia “Sangue e figos”, por Melina Gorjon, 2018.....	89
Figura 33 - Fotografia “Figo em sangue e cinzas”, por Melina Gorjon, 2018.....	90
Figura 34 - Registro de performance, “Frio”, por Berna Reale, 2018.....	94
Figura 35 - Fotografia “América do Sul em cinza e sangue”, por Melina Gorjon, 2018.....	96
Figura 36 - Registro de performance, “A Ferida colonial ainda dói”, por Jota Mombaça, Veneza-Itália, 2015.....	100
Figura 37 - Registro de performance, “A Ferida colonial ainda dói”, por Jota Mombaça, Veneza-Itália, 2015.....	100
Figura 38 - Registro de performance, “ <i>La sangre del cedro</i> ”, por Regina, EUA, 2017.....	102
Figura 39 - Registro de grafiti, <i>Mujeres Creando</i> , data desconhecida.....	104
Figura 40 - Registro de bordado 50x60 cm, “Por Participação”, por Oficina nacional de Arpilleras, 2014.....	106
Figura 41 - Performance “ <i>Merci Beaucoup, Blanco</i> ”, por Michele Matiuzzi, Suécia, 2013.....	107
Figura 42 - Registro de performance, “Dibujo Intercontinental”, por Susana Pilar Delahante, Veneza- Itália, 2017.....	111
Figura 43 - Performance “ <i>Illusions</i> ”, por Grada Kilomba, 2016.....	112
Figura 44 - Registro da escultura, “ <i>Mikay</i> ”, por Arissana Pataxó, 2009.....	115
Figura 45 - Registro de instalação, “Coluna Vertebral Roja”, por Sandra Monterroso, 2016.....	118

Figura 46 - Registro de grafiti, <i>Mujeres Creando</i> , autora(autor) desconhecida(o), data desconhecida	119
Figura 47 - Registro de performance, “ <i>Piedra</i> ”, por Regina José Galindo, Brasil, 2013	121
Figura 48 - Registro da exposição do <i>Mujeres Creando</i> , no “ <i>Museo Reina Sofia</i> ”, Madrid, 2010.....	125
Figura 49 - Autorretrato, por Sandra Monterroso, 2014	127
Figura 50 - Registro de grafiti, <i>Mujeres Creando</i> , autora(autor) desconhecida(o), data desconhecida	129
Figura 51 - Registro de grafiti, <i>Mujeres Creando</i> , autora(autor) desconhecida(o), data desconhecida	132

SUMÁRIO

PERTURBAÇÕES ou apresentação	12
1 “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos”	17
1.1 Caminhos Labirínticos: objetivos e modos de pesquisa.....	17
1.2 Invocar a arte, encarnar feminismos.....	24
1.3 Latifúndios científicos e as ocupações artísticas	34
1.4 As conexões entre psicologia, arte e feminismo decolonial.....	43
2 “Rompi tratados, trai os ritos”	49
2.1 A terra seca a ferida	50
2.2 Queimadas	65
2.3 Monoculturas identitárias	72
3 “Meu sangue latino, minha alma cativa”	87
3.1 Os Feminismos Descoloniais/Decoloniais	92
3.2 Sempre no plural.....	96
3.3 Gênero e Raça: Inclusão, não! Intersecção.....	106
3.4 A colonialidade dentro da decolonialidade.	121
Costuras (ou uma possível “conclusão”)	134
REFERÊNCIAS	141

PERTURBAÇÕES ou apresentação

Peço licença para que minha escrita seja poesia fluindo, música, metáfora, imagens vivas e memórias afetivas. Aos que me perguntam/perguntarem pelo inteligível das palavras, eu respondo: experimente degustar as palavras em seus sons, potências e multidões de sentidos. Não lhes darei respostas, mas suas perguntas podem achar um aconchego nos capítulos que seguem e, se elas persistirem, peço que deixem que as perguntas ressoem em suas vértebras, pulso e coração, lhes impelindo a criar novos sentidos.

Respeito a tradição, não a tradição fantasiada pelo homem que preserva efeitos tristes e morais em nossos corpos. Respeitar a tradição enquanto um ato de transferência, um ato de comunhão cósmica. É a tradição do meu coração pulsando na imensidão do mar, é a tradição de força das gigantes raízes acinzentadas que saltam do mangue. É rolar na terra, pra curar as feridas, é entrar no mar pra purificar o corpo, é abrir o peito feito uma folha que acolhe o orvalho delicado. É manter o pé no chão, mas saber conversar com as estrelas.

Tal experiência estética viva nos conecta com o mundo e é desse estado que falo neste texto, um texto-manifesto. Vou parindo a proposta que vai além do que se ajustou entre os homens, do que é arte e quem pode fazê-la. Ser artista é um processo vital, é como o ato de respirar, nos sustenta, nos desloca, nos revigora, nos faz caminhar, pulsar o sangue e nos acopla à vida.

Chamei de perturbações minha apresentação, pois falo do que aconteceu durante o meu processo de escrita, constantemente interferida e perturbada pela vida. Segui fluxos e contrafluxos na minha vida-pesquisa. Despi-me, vim descalça, experimentei o peso dos meus pés na terra, aprendi a caminhar nos terrenos mais difíceis, uns machucaram, outros acariciaram. Fui seduzida pela terra que seca feridas. Percebi que a psicologia, a arte, o feminismo, as culturas e a experiência colonial são peças coladas, as quais formam um vitral que me faz olhar o mundo de outro modo.

Por quais motivos escrevo? Esse foi o assombro na minha pesquisa. A assombração perturbava, exigia um rearranjo constante na minha resposta. Cheguei a tantas respostas, algumas foram enterradas no meu peito, outras voaram e repousaram em climas novos. Acredito que os motivos são células mutantes, sempre variam conforme o nível de amplitude com o qual meu corpo se abre para o mundo.

Resisto a forças de separação e isolamento que a pesquisa, às vezes, exige. Insisto que essa escrita é o meu próprio corpo, é feita de sangue, asfalto, seiva e terra, a partir das imagens que me perturbam. Escrevo fazendo mergulhos, buscando sempre o que e quem me interceda,

me agarre, roube e destrua esse espírito fraco em mim que quer descolar da realidade. Esse processo de escrita veio roer minhas certezas, conectou-me com o aqui e o agora povoado por passados. É preciso assombrar a academia, obrigando-a a ser cautelosa e desver seus alicerces. Não escrevo sobre a racionalidade, no sentido da “consciência”, ou faço análise do que está oculto em teóricas e artistas que trago comigo. Escrevo sobre as costuras na superfície da minha pele, pois essas teóricas e artistas são como uma agulha, que fura a minha carne, costura algo ali, fecha algum machucado aqui e deixa-me imune a certas doenças identitárias.

Eu sabia que estava construindo uma costura perigosa, colagens e mais colagens. Eu sabia que a minha escrita era disparada não pela certeza do que querem escutar ou ler, minha escrita vinha de um enjoo, provocado pelo parir da criação. Queria um texto que escorresse das páginas, inundando o corpo do meu(minha) leitor(a). Preocupava-me a densidade do meu texto, se ele teria peso suficiente para se ligar com a realidade, tinha medo de que as flutuações dessem um ar superficial, banal ou aparentasse falta de rigor com a minha produção. Aprendi que, muitas vezes, os textos e livros caíam no meu colo, assim, de repente, alguma leitura de uma disciplina, ou uma recomendação de amigos, uma poesia, uma imagem, um cheiro disparava a escrita. Outras vezes, sentia calafrios e buscava incessantemente textos e mais textos até entrar em ressonância com as minhas células. Meu caminho sempre foi esse, costurar na superfície, com rigor e força, com consistência, esse foi o meu caminho para criar um texto que ousasse e criasse vida, tocando quem o lesse.

Escolhi falar da arte enquanto campo epistemológico em diálogo com a psicologia e a teoria decolonial/descolonial; são três campos que se misturam ao longo do meu texto. Trouxe uma música que faz parte dessa pesquisa, Sangue Latino, com cada frase da música dizendo respeito a um capítulo.

O primeiro capítulo, “Minha vida, meu mortos, meus caminhos tortos”, apresenta esta pesquisa, meus objetivos e desejos com essa escrita; ele dá o tom de como esta pesquisa será regida. Nele, trago como aliei psicologia, arte e colonialidade, como conectei arte, feminismo e decolonialidade e por que pesquisar isso é importante a essas questões. No segundo capítulo, “Rompi tratados traí os ritos”, trago a questão da cultura como estruturante nas questões feministas e coloniais e, para isso, entro em uma discussão da caça às bruxas nas Américas e, por fim, chego até o que vou chamar de “monoculturas identitárias”, metáfora com a qual desenho o caminho dos machismos e racismos, como uma arquitetura complexa que envolve não só a sociedade, a cultura, economia, mas a terra e o modo como nos relacionamos com a natureza. No terceiro capítulo, “Meu sangue latino minha alma cativa”, chego à ruptura empreendida pela teoria decolonial/descolonial e convido autoras que traçam a questão de

gênero dentro desse processo. E, no último capítulo, chamado “Costuras ou uma possível conclusão”, conto sobre os efeitos desta pesquisa em mim e no meu redor.

A maioria das(os) minhas(meus) interlocutoras(es) são mulheres, latino-americanas. Foi uma escolha política, pois conheço e reconheço o trabalho de muito autores da arte contemporânea, em específico da performance, mas optei por dialogar junto à Diana Taylor, Jota Mombaça, Grada Kilomba, Madina Tlostanova e Linda Nochlin. Leio e estudo os autores decoloniais, como Grosfoguel, Boa Ventura, Quijano, reconhecendo suas contribuições para um pensamento descolonial, mas reconheço os limites e elegi as minhas interlocutoras principais Lugones, Cusicanqui e Curiel, por fazerem belíssimas inflexões de gênero nas discussões decoloniais. Também trago Stengers, filósofa da ciência, por ter um estudo rico sobre paradigma científico com o seu “*slow Science*”, um novo modo de produzir ciência, trazendo o conhecimento “não científico” como um saber válido, o que vem a somar com a noção de descolonização do saber. Glória Anzaldúa toma de assalto o que tenho pensado a respeito da cultura, da escrita e das identidades, criando um terreno forte e rigoroso para que eu possa pisar. Além disso, Glória é uma inspiração no modo como cria sua escrita. Trago também Silvia Federici, em específico quando essa fala da caça às bruxas na época colonial, mostrando como o mito da “bruxa” nas colônias serviu para marginalizar saberes e modos de existência. Outra autora que aparece é Anna Tsing, por toda a genialidade em analisar a opressão das mulheres a partir de como plantamos, nos alimentamos e estabelecemos nossa relação com a terra e a natureza. O título da dissertação trata-se de um verso da música “Sangue Latino”, escrita por João Ricardo e Paulinho Mendonça. A música foi lançada no álbum de 1973, do Secos e Molhados, interpretada por Ney Matogrosso.

As artistas presentes nesta dissertação são aquelas que, por algum motivo ou outro, me inspiram e atuam como intercessoras na minha pesquisa em psicologia. Elas também atuam como uma espécie de educadoras decoloniais das artes visuais, me ensinando a descolonizar meu olhar e minhas preferências estéticas, afinal, minha linguagem nas artes visuais ainda está em construção. Dentre as artistas estão: Ana Mendieta, Arissana Pataxó, Berna Reale, Cindy Sherman, Fernanda Magalhães, Grada Kilomba, Jota Mombaça, Lygia Clarck, Michele Matiuzzi, Regina José Galindo, Rosa Luz, Rosana Paulino, Sandra Monterosso e Susana Pilar Delahante Matienzo.

É importante pontuar a política de escrita que adoto neste texto: 1) optei por uma escrita na qual as imagens cortem o texto e sejam, elas mesmas, produtoras do sentido, produtoras de memórias, sensações, sentimentos, incômodos. O texto não é feito para elas, elas não são feitas para o texto, nessa política de escrita que concebo, texto e imagem coabitam, criando um novo

tipo de forma de se comunicar; 2) a escolha de mulheres, artistas e teóricas, como intercessoras desta pesquisa, não é por acaso, faço isso como uma provocação a mim mesma, a quem lê e a quem pesquisa de que faça o exercício de buscar outras referências que não só as do sujeito universal homem; 3) sempre poderia caber mais uma autora aqui, uma artista ali, a leitura de um livro lá, tal conceito, mas acredito que nada é total, nada pode contemplar tudo, nada é universal. Narro, nesta pesquisa, uma pequena parte de um mundo possível, dentre tantos outros possíveis, o qual não pude trazer aqui, mas que com certeza busco conectar em minhas leituras e em minha vontade de sempre estar em movimento.

Quem escreve esse texto? O que sustenta esta escrita?

Eu escrevo de mãos dadas com a dor¹, pois não quero esquecê-la, enganá-la ou diluí-la. Pois a dor encrustou nos meus ossos. A dor é o sinal, meu corpo gritando limites. Movimentos repetidos. Histórias ressentidas. Assuntos mal resolvidos. Elípticos problemas. A dor vem, puxa minha espinha brutalmente, eu volto atrás e me reorganizo, tento de outro modo, busco outra postura, outro jeito. E, assim, eu aprendo e me comunico pelos poros, com os cheiros, com os toques, e não apenas com a fala. Escrevo colada à dor pra não me ressentir e criar nós e cascas duras e impenetráveis. A dor não me alicerça, me baliza. Ela não me define, apenas sugere. A dor física da coluna torta que cresce feito tronco de árvore que se retorce em busca do sol. Nervos comprimidos, contidos, sonham em se expandir, soltar, proliferar. A dor, muitas vezes, me amedronta e me enfraquece, sinto-me frágil. Aos poucos, perco a autonomia. Sinto raiva do mundo. Sinto raiva de mim. Essa dor não é a causa, mas ela aciona todos as inseguranças, da falta de sentido aos medos. Por isso eu escrevo: para emaranhar-me no mundo a tal ponto que as vozes múltiplas incensem minhas veias, ruborizando minha pele, inundando meu ser de vida e faça da dor apenas um pedaço minúsculo do meu ser.

Escrevo junto com a dor, mas escrevo rasgando a minha pele, tatuo o meu corpo em busca de criar a mim mesma, em um processo no qual me elevo a um grau de êxtase e euforia. Desenho, escrevo e pinto meu corpo com tinta, memórias e futuros possíveis, como quem

¹ Relutei em colocar essa pequena apresentação contando sobre quem escreve esta pesquisa e como escreve, pois foi uma escrita de dor, e não é uma metáfora, a dor é física e mental. Contudo, julgo importante colocar as condições nas quais pesquisamos. “Esteonose do canal vertebral no nível L4/L5 às custas de protusão discal posterior central do mesmo”, me disse o médico com muita surpresa. Aos 27 anos vivo a experiência de um corpo doente e com dor. Como disse o médico, era para o meu corpo estar no auge de sua potência e ele apresenta sinais de desgaste. São por esses limites que meu corpo me impõe que criar se torna algo involuntário e VITAL.

produz uma obra de arte com o próprio corpo. As agulhas furam a minha pele deixando os rastros do tornar-se regente de minha própria vida. Ao som da máquina que vibra, do cheiro de álcool, plástico, sangue e tinta, eu me refaço e renasço, sou outra versão de mim mesma, sempre mais forte e mais viva. Tatuo a criação e invenção de outras imagens e significados possíveis que eu mesma dou para mim.

Figura 1 - Fotografia, “Coluna estilhaçada”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

1 “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos”

Despir-me de mim
 Vaidosa, Carente
 Prepotente, orgulhosa
 Invejosa
 Preconceituosa
 Sou feita dos avessos
 Minha pele-espelho
 Reflete meu maior inimigo:
 O olhar fixo pro meu próprio umbigo
 Escrevo, escorre o sangue, gozo.
 Choro, tempestade dança, demando.
 Esvazio-me de mim,
 Necessito recomeços!²

Neste capítulo, pretendo mostrar um pouco sobre os meus percursos de pesquisa, rastros da minha vida. É este capítulo que dará o tom da minha dissertação, responsável por apresentar meus interesses e as questões que me atravessaram; nele, também pretendo mostrar os pontos de ebulição do tensionamento entre psicologia, arte e feminismo decolonial. Evoco a respeito de como construí, destruí, reconstruí minha pesquisa, como meus objetivos foram ganhando seus contornos e pude, enfim, nomeá-los. Acredito que este capítulo, como o trecho da música que escolhi, diz respeito a algo mais pessoal, ligado a minha vida emaranhada na arte e na pesquisa.

1.1 Caminhos Labirínticos: objetivos e modos de pesquisa.

O labirinto da pesquisa, um emaranhado de caminhos no qual o maior desafio é achar uma saída. Mas e se a finalidade desse labirinto não fosse achar uma saída, e sim explorar todos os caminhos possíveis? E se a saída só se abrisse quando expurgássemos a angústia de ter um fim e deixássemos nos inundar pelas riquezas dos entrecruzamentos dos caminhos? Por que esta pesquisa? Qual é meu objetivo? Esta pesquisa existe porque meu corpo pulsa e grita. O labirinto em que estou inserida é feito das minhas intensões, como a de mostrar como um processo criativo decolonial pode ser uma experiência “clínica” no sentido analisador, crítico, de crise e de criação. Sendo assim, interseccionar a arte, a psicologia e a colonialidade faz

² Poesia de autoria minha.

sentido e se afirma - quando pensamos que a colonialidade de ser e de conhecimento -, de acordo com Madina Tlostanova³ (2011), que definiu uma única forma de conhecimento e de humanidade. E, segundo a autora, para dominar e subalternizar, foi necessário formatar subjetividades e conhecimentos, sendo a arte o próprio ponto de expressão da intersecção de ser (subjetividade) e conhecer (epistemologia).

Apresentarei algumas artistas ao longo deste trabalho, sendo que elas entram para compor meu texto assim como qualquer outra referência. As obras das artistas não serão profundamente analisadas e nem dissecadas, muitos menos fazem parte do meu “objeto” de pesquisa. As artistas, aqui, são parte da minha leitura, assim como leio um livro eu leio uma obra de arte e essa, por si só, já diz quando aparece aqui, como um texto é capaz de dizer pelas suas palavras e uma imagem, por si só, também já diz. Busco sempre trazê-las nos momentos oportunos do texto, interpelando a descolonizar a pesquisa incorporando a leitura de imagens como parte do exercício decolonial que proponho.

Neste texto, coloco em pauta o meu processo criativo buscando um movimento descolonizador, que me desafia a pensar questões de recolonização que atuam sobre mim e que reproduzo ao mesmo tempo. Ao longo deste trabalho, irei descrever como foi meu processo de criação-clínico⁴ de produção de sentido. Não é um manual, nem é regra, é uma narrativa possível, dentre tantas, isso não quer dizer que, por ser minha experiência, ela não diz respeito a um coletivo, afinal, se meu corpo é singular, meu sangue é coletivo. Temas como machismo e violência, os quais são presentes em minha obra, dizem respeito a estruturas sociais. Espero que este trabalho não dite, no sentido mais endurecido da palavra, um modo de fazer arte ou tentar fazer clínica, mas nos inspire a trilharmos nossos próprios caminhos, sempre confrontando verdades naturalizantes. É um movimento eterno, sem fim, de aceitarmos nossos limites e permanecermos sempre atentas(os).

Falo do meu processo criativo como descolonizador pois penso desde a própria colonialidade da pesquisa. Sem ser formada em Artes Visuais, sem possuir reconhecimento artístico, fiz pouquíssimas exposições locais, sequer tenho divulgação do meu trabalho. Na maior parte do tempo, tenho dificuldade em ver meu trabalho artístico como bom e original,

³ Madina Tlostanova é uma pensadora e escritora decolonial. É professora de pós-colonial feminismo na Unidade de Estudos de Gênero, do Departamento de Estudos Temáticos (TEMA), da Universidade de Linköping. Madina estuda a opção decolonial nos feminismos não ocidentais, na subjetividade pós-socialista e na arte. No texto que me baseio, ela cita artistas da euroasia.

⁴ Falo de um processo de criação-clínico, pois foi por meio do meu processo de criação que pude elaborar questões que me entristeciam, trabalhar os diversos problemas psíquicos, como a depressão, a bulimia (que me deixou marcas profundas), crises de ansiedade, persecutoriedade e a falta de autonomia por conta da minha doença na coluna. Fui impelida a criar arte para criar sentido.

além de, muitas vezes, duvidar se sou artista. Colocar meu trabalho, aqui, me expõe de forma visceral, pois são trabalhos com autorretratos, para os quais nunca visei uma participação de um público ou audiência.

Conjugar um trabalho autobiográfico e não reconhecido, com temas de ordem política e social, não é uma tarefa fácil. É doloroso o tensionamento de um trabalho tão íntimo e, ao longo do processo, me via constantemente posta à prova, à análise e a críticas. Descolonizar passa a ser a palavra que ecoa, é dar voz a expressões esmagadas pela lógica dominante, é desviar das noções capitalísticas do “melhor”, “gênio”, do “clássico” e do “original”, as quais estão encrustadas em nós mesmos.

Trago, aqui, meu trabalho e o trabalho de diversas artistas. Artistas mulheres cis e/ou trans povoam este texto de modo interlocutor, ou seja, o trabalho não é feito sobre elas, mas com elas, afinal, meu processo criativo é feito de referências, inspirações e interferências dessas artistas e de tudo que me rodeia. Escolho uma bibliografia majoritariamente de mulheres e mulheres latinas, assim como as artistas, em sua maioria brasileiras e latina⁵-americanas. Faço isso com o intuito de trazer à tona essas mulheres, que foram negadas de ser, de saber e de ensinar sobre si e sobre o mundo.

Duas questões são muito recorrentes no meu trabalho artístico, a figura feminina e a natureza, que sempre aparecem embaralhadas na minha obra. Cada uma tem uma importância particular no modo como busquei lidar com minhas adversidades, solidão e desesperança. Busquei na natureza meu alento, não de uma forma transcendental ou de busca por uma entidade “mãe natureza”, mas via na terra, nas flores, nas plantas, nas cinzas a partilha do que nos é comum; o que nos aproxima, o que nos une nesse lugar que habitamos: a Terra. Todo mundo pode experimentar a terra, a água ou planta. Com o olhar, com o toque ou com o nosso poder de imaginação. Lembro-me de uma das lições para ser um artista, da pintora norte-americana Geórgia O’keeffe, “observe o mundo ao seu redor - de perto, com fome” (GOTTHARDT, 2018, on-line). Essa frase foi muito importante para mim, nessa solidão total, minha fome crescia e busquei olhar o que acontecia ao meu redor com essa “fome” de mundo. Além disso, aposto muito na questão da natureza, pois acredito que nós, seres humanos, em relação à Terra, nos elevamos a um grau de superioridade e arrogância, quando a Terra, em relação a nós, nos vê como mais um organismo. Nós agimos de um modo e a Terra apenas nos responde. Nesse sentido, minha questão artística, ao fazer uma fotografia, seria de formular perguntas para terra, cinzas, sangue, folhas e água ao meu redor. Como na Figura 2, eu estava tentando experimentar

⁵ A mudança de gênero da palavra “latino” para “latina” é proposital.

uma conexão com a terra de um modo que ela pudesse produzir uma imagem nova de mim mesma, assim, comecei usar espelhos e trabalhar a fotografia desses reflexos e das composições possíveis.

Ser um corpoespelho... para DESespelhar-se, retirando os reflexos dos contornos ensimesmados. Ser um manifesto, partindo das instabilidades das imagens e figuras cotidianas inventadas, arranjando, em decomposição, uma nova criatura: criatura da multiplicação dos eus a qual, em forma de verbo, alastrar-se em uma intensa conjugação no mundo.⁶

Figura 2 - Fotografia “Sem título”, por Melina Gorjon, Brodowski-SP, 2015



Fonte: A autora (2015).

A ideia de desespelhar-se nasceu do “desesperar-se”; era uma forma de dar vazão pra um incômodo e desespero com a minha própria imagem. Com o meu eu, que queria se sobrar em si mesmo. Desespelhar-se era um momento de respiro lento e profundo, no qual eu podia me concentrar em criar algo além desse “eu” que só olha pra si. Até hoje recorro a esse movimento, é uma estratégia de sobrevivência. Sou fascinada por reflexos, o modo como podemos distorcer e retorcer a realidade a partir de um reflexo, como os reflexos do céu nas poças d’água, o contraste da amplitude e leveza do céu com a aspereza do asfalto. Sendo assim, por vezes, saio sem rumo, ou não, e me pego parada caçando reflexos na rua, muitas vezes busco minha imagem neles, tentando reconstruir a mim mesma.

A maioria das minhas fotografias e desenhos são relacionados à figura da mulher, as fotografias são autorretratos de processos performáticos - normalmente associados a situações

⁶ Esse texto foi escrito por mim durante minha ressignificação da minha relação com espelhos ou seja o de encarar a minha própria imagem refletida e assim nasceram alguns trabalhos como o da Figura 2.

de violência -, problemas com autoimagem, não aceitação do próprio corpo e da própria vida. Eu me sinto completamente dentro da lógica trágica capitalística machista e colonial, que me conduz a viver entristecida e com ódio de mim mesma, buscando consumir produtos e estilos de vida que milagrosamente poderão dar sentido e me deixar feliz e “empoderada”. Entrar em contato com o trabalho de outras artistas é o que nos faz não cair nessa cilada, nos faz sair das crises e se ver parte de um coletivo complexo e cheio de possibilidades. E, nesse processo, percebi que os trabalhos que me marcavam eram mais os ligados, de alguma forma, com temas como o corpo da mulher, natureza, sangue e violência.

Foi assim que, aos poucos, meu interesse de pesquisa foi ganhando nome e corpo e ele se tornou um registro de como a colonialidade, o machismo e as conexões com outras artistas produziam efeitos em mim. Aos poucos, percebi que eu não precisava de um acontecimento grandioso para falar de questões que me sufocavam, metáforas eram possíveis com coisas cotidianas⁷, como o ato de cozinhar, de comer, de se vestir, de caminhar e se relacionar. O ato de comer, por exemplo, como poderia ser um ato também difícil e doloroso, cheio de entraves? Lembro-me de um dia em que eu queria expressar, de um algum modo, tudo que o que eu sentia em relação ao controle da minha alimentação, da minha barriga, do meu estômago. O ato de comer sempre foi algo podado e vigiado. Sofri de transtornos alimentares da adolescência até a faculdade e, até hoje, tenho marcas disso e, um dia, logo após mais uma crise com o meu corpo, tentei extirpar toda aquela raiva que sentia dele.

⁷ *Women & Performance: a journal of feminist theory* (1983) foi uma importante revista de performance e feminismo. Consoante com Jill Dolan (fundadora), a revista tinha o papel de trabalhar na reformulação da performance por um olhar feminista, posto que tal olhar nunca fora considerado (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 1). As primeiras performances feministas dos anos 60 e 70 discutiam a esfera privada, em forma de denúncia, trazendo a público as violências sofridas no âmbito privado (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 60); e o movimento feminista dos anos 70 forneceu um "clima favorável para o florescimento do trabalho performativo feminista" (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 62). Ou seja, é uma tradição feminista trabalhar questões autobiográficas e cotidianas na arte.

Figura 3 - Fotografia “Pregadores, substantivo masculino”, por Melina Gorjon, 2017



Fonte: A autora (2017).

Olhei para o espelho e toquei minha barriga, com as mãos eu deformava-a, apertava-a. Em cima da mesa tinham pregadores, um a um comecei a colocá-los na minha barriga. Experimentando as formas e as marcas, a dor e o alívio. PREGADOR, substantivo masculino (Figura 3), aquele que doutrina e faz pregações. Essa força age sobre mim e me adoce, tenho um corpo branco e magro e sou aceita nos espaços, às vezes, com um ou outro olhar curioso/de condenação, por conta das tatuagens, que são muitas e aparentes. Mas, mesmo assim, eu sou um corpo visível. E os corpos “monstruosos”, como bem diz Jota Mombaça (2016, p. 344), ou o corpo gordo? Pergunto-me os efeitos dessa opressão nesses corpos marginais, temos lugares diferentes, mas é o mesmo poder que está sobre nós, um poder que quer nossas vidas entristecidas e medíocres, contudo, afirmamos a vida por meio da arte (não só pela arte) e não nos deixamos vencer por esse poder.

Logo vem à tona o trabalho magnífico de Fernanda Magalhães, fotógrafa e performer paranaense. Quando eu vejo uma fotografia da Fernanda, sou tomada por uma força que me empurra para fora de mim e me faz olhar para mim mesma de outro ângulo. É uma sensação difícil de descrever, é como se eu estivesse dormindo e sonhando e, quando me deparo com uma fotografia, é como se meu espírito fosse empurrado para fora do corpo e eu pudesse olhá-lo lá, estático, apático, dormindo, e assim consigo, com essa força que me empurrou para fora do corpo, acordá-lo e movimentá-lo. Eu sinto isso com a Fernanda Magalhães, mas com várias outras artistas também, que é quando eu encontro obras que me tocam de verdade.

Figura 4 - Fotografia “Natureza da vida”, por Fernanda Magalhães, Londrina-PR, 2011



Fonte: Magalhães (2017).

Na série, *Natureza da Vida* (Figura 4), Fernanda Magalhães (2017) ocupa espaços públicos ao redor do mundo e tira suas roupas, sendo que as fotografias são ações performáticas de um corpo que quer se fazer visível. Com ela, a gente aprende que ter outro corpo é possível, que amar esse corpo é possível, que ele vai ser desejável e feliz e potente e criador, basta não se desvencilhar desse fantasma capitalístico colonial que nos persegue.

Outro lugar que povoava meu cotidiano eram as redes sociais, principalmente as que se baseiam em fotos. Para mim, era um catálogo da “colonialidade da vida”, corpos perfeitos, vidas plásticas; todos os dias, quando entrava no *Instagram*, inconscientemente parecia que a minha vida era menor, vazia, pobre. Mas foi fundamental ver artistas nas redes, como Cindy Sherman e seu *Instagram* (Figura 5) com as *selfies* que questionam esse universo. Cindy Sherman, fotógrafa norte-americana, ficou conhecida por seus autorretratos, que faziam referência a como as mulheres eram representadas na mídia e no cinema, e ela criticava essas imagens da mulher e os papéis que lhes eram atribuídos socialmente. Sem entrar no mérito se essas fotografias no *Instagram* são arte ou não, quero falar dos efeitos dela em mim. Seguir Cindy Sherman é um exemplo de uma artista que acaba por irromper nosso olhar, imagem passando as imagens do “catálogo” de pessoas normativas, e se deparar com esse tipo de *selfie*, autorretrato.

Figura 5 - Fotografia “Am I cured doctor?”, por Cindy Sherman, 2017



Fonte: Sherman (2017).

Assim, ao invés de recusar tais mídias sociais da internet, comecei procurar artistas que ali provocavam rupturas. Passei a me atentar mais para as publicações e perfis de artistas, assim a internet se tornou uma aliada no meu processo criativo. Comecei a me cercar por arte, em todos os cantos possíveis, em todas as fendas e vincos, fazia jorrar arte, assim minha vida começava a arquejar de novo e a minha pesquisa começava a se desenhar. Foi desse modo que tracei meus objetivos e interesse de pesquisa, comecei a trazer essas experiências de encontro com a arte e de fazer artísticos para dentro da minha pesquisa e, assim, as conexões começaram a ser feitas.

Acredito que o que une o meu trabalho artístico com o feminismo decolonial é a minha tentativa de lutar contra os papéis de gênero impostos a mim mesma, que advêm de um conceito de gênero que se ativa e realiza nas relações coloniais, ou seja, um gênero que ignora a questão cultural, de raça e classe. Enquanto mulher branca, dentro do que elabora Maria Lugones⁸ (2008) a respeito da colonialidade de gênero, eu tenho tudo para ser aquela que reproduz a dominação colonial elaborada pelo homem branco, criando um feminismo universal e generalizante que não leva em conta as assimetrias de mulheres negras e indígenas.

1.2 Invocar a arte, encarnar feminismos

⁸ Maria Lugones é uma filósofa e feminista decolonial argentina.

Acostumamos com a dor de olhar no olho, às vezes inflama tanto que começamos a ver só os contornos. Esgotamos olhares. Nesse ponto, só sobra uma vontade incontrolável de chegar na carne, de apreciar os sentimentos que nutrem as vísceras. Todo olhar pode ser sanguíneo, pulsante e vivo, se ele experimenta passear entre vazio-imensidão,imensidão-vazio... perdido em um zigue-zague eterno, que nos obriga a querer uma dose mais forte da imprevisível violência da criação: a fotografia. Para além de qualquer definição que se convencionou dizer que era a fotografia, essa é a minha, fruto da minha relação com ela; falo em arte, mas qual arte quero invocar? A arte contemporânea, que vai no título do trabalho. Mas, ao invés de trazer uma definição pronta, pois temos muitas definições sobre o que vem a ser arte contemporânea, faço um convite para que pensemos uma arte contemporânea decolonial; para tanto, começo por fazer alguns questionamentos no que tange à construção do que entendemos por arte. Afirimo que a arte é uma formulação ocidental, permeada pela colonialidade, machismos, racismos e elitismo.

Para corroborar minha afirmação, vamos pensar: “Por que não houve grandes mulheres artistas?” é a provocação de Nochlin (2016)⁹ em seu artigo. Para responder tal pergunta, somos levados à questão que muitas feministas colocam, na qual mulheres não tiveram visibilidade ao longo da história, pois a arte sempre privilegiou o homem, negligenciando grandes artistas mulheres. As feministas "mordem a isca" (NOCHLIN, 2016, p. 4), passam a conduzir uma busca por artistas desconhecidas na história. Tal ato é desejável para a construção de uma história das mulheres, contudo, não ajuda a problematizar a pergunta em si, posto que esses atos, os quais as feministas são conduzidas a ter, Nochlin (2016, p. 4) chama de engajar-se na “importância do negligenciado ou do gênio menor”. Portanto, esquece-se de questionar a hipótese por trás da pergunta e acaba por reforçar as implicações negativas que advêm dela.

A hipótese que deve ser questionada nessa pergunta é a do que seria arte. E somos levados a crer que arte seria a “expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais” (NOCHLIN, 2016, p. 7). Para mim e para Nochlin (2016), arte não é nada disso, ela não é confiança, ela foge das convenções, das regras de saber/fazer. Assim, podemos responder que nunca houve grandes mulheres artistas na história da arte, assim como não tivemos um grande pianista de “jazz lituano ou um grande tenista esquimó” (NOCHLIN, 2016, p. 8). Não tivemos análogas mulheres como Picasso e Cézanne, assim como não tivemos equivalentes afrodescendentes. A autora defende que a arte foi criada por homens

⁹Linda Nochlin morreu em 2017 e foi uma historiadora da arte norte-americana (EUA), trabalhava com as questões de gênero dentro da história da arte.

brancos, é um meio machista que privilegia homens e não dá oportunidades, estímulo e educação para mulheres. De acordo com Tlostanova (2011) o ocidente colonizou a própria maneira de sentir, perceber e produzir signos, os quais seriam a “arte”, a expressão, e o problema não foi ter criado o conceito de arte em si, mas de ter colonizado por meio desse conceito, por meio de preceitos do que é belo, criando dicotomias, criando estruturas “canônicas”, “genealogias artísticas”, determinando, de acordo com os parâmetros do ocidente, o que convém ser artista e sua função. O questionamento de Nochlin (2016) também diz a respeito a como respondemos as perguntas, problematiza que devemos questionar as próprias perguntas, quem as faz e por quais motivos as faz, qual o verdadeiro propósito dessas perguntas¹⁰. De acordo com Nochlin (2016), os privilégios para os homens acabam por minar qualquer tentativa de abalar as estruturas machistas da arte, com vantagens e mais vantagens, é extremamente difícil alcançar um espaço igualitário, pois, presas a tais perguntas e respostas, não percebemos a real necessidade de questionar a instituição da arte que gera essa desigualdade. Nesse sentido, também trago Madina Tlostanova (2011), que faz uma importante crítica aos modelos ocidentais da arte e comenta sobre uma produção artística decolonial produzida por aqueles que foram marcados por uma ferida colonial. Acredito que ela oferece uma discussão valiosa no que tange à constituição da arte e da disciplina da estética.

Existe uma ideia muito importante trazida por Tlostanova (2011), a qual transmite que a arte por si mesma é um produto do ocidente e, enquanto tal, nela podemos analisar a crise da modernidade, a fim de buscar “formas transmodernas” de arte contemporânea. A autora fala em transmoderna no sentido de se desvincular da modernidade e de todos os conjuntos de signos dela. Tlostanova (2011, p.14, tradução nossa) produz uma definição muito pertinente do que seria descolonizar a arte, consistindo em um “Impulso central para libertar-se das restrições da modernidade / colonialidade”. Ou seja, o que está propondo a autora é que uma arte que atua de forma decolonial não está só preocupada com uma arte politicamente engajada, com visibilidade melhor, ou que se tenha mais acesso a recursos financeiros e mercadológicos, ela quer também, e principalmente, agir nas estruturas, conceitos e constructos da arte ocidental.

Mombaça (2017, on-line) também fala que, na arte, essa lógica colonial de silenciamentos também aparece, por exemplo, quando temos espaços financiados “pelas alianças brancas, mas com ênfase na produção negra”. Mombaça (2017) fala que temos um movimento ambíguo, no qual temos a visibilidade que é dada, mas também existe uma

¹⁰ Para Nochlin (2016), ao formular questões de um grupo, temos uma dupla questão que nasce: quando falamos da "questão da pobreza", falamos da "questão da riqueza" ao mesmo tempo. Isso varia de acordo com a perspectiva na qual o enunciador da pergunta se coloca e, na questão das mulheres, não seria diferente.

apropriação desse trabalho para “atualização do sistema de arte”, o qual, em sua estrutura, ainda se mantém hierarquicamente desigual para muitas pessoas.

Jota Mombaça (2017) afirma que essa “política de alianças brancas” na arte tem resultado na continuidade da distribuição desigual de recursos, já que pessoas brancas são aquelas que escolhem quando e onde se falará sobre o debate racial. Por exemplo, Mombaça fala da curadoria, que é responsável por fazer toda a agenda da exposição, negociar com artistas, enfim, um lugar de gestão na arte que raramente é ocupado por uma pessoa negra, mesmo quando a exposição tem por tema a questão racial.

Nochlin (2016), a partir de outro lugar, tenta questionar as opressões estruturais na arte, pois, por trás da pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, temos a ideia da essência da arte e das habilidades humanas, do que é excelência humana, do que é aceito ou não nessa instituição da arte; e esse é o maior problema, que é não dar mais visibilidade para. Artistas renomados ganham destaque de “grandes artistas” pelo “elevado número de monografias devotadas” a ele (NOCHLIN, 2016, p. 14); ao passo que a ideia de genialidade é conferida a esse artista, tal conceito é pensado como algo atemporal e transcendente. Investigações que levam em conta toda a conjuntura social, racial e de gênero, que daria condições a essa suposta “genialidade”, não são muito exploradas no campo da arte, sendo legadas a outras disciplinas, como a Sociologia, como se para a arte tais discussões não fossem pertinentes.

O mito da genialidade e do talento leva a essa ideia infrutífera sobre arte. Os historiadores de arte acabam focando no indivíduo, como em Picasso, que foi tido como gênio desde cedo. Percebemos o mito da genialidade como se a produção artística fosse algo inerente a Picasso, um dom, um atributo “natural”. Contudo, Nochlin (2016) pergunta: e o papel dos professores? E a família de Picasso? Essa história não é contada, porém é a história que interessa para se montar o mapa da construção de um “Picasso”.

A autora (NOCHLIN, 2016) diz que esse modo de conceber o artista como gênio vem da mitologia do séc. XIX, que associava o artista a feitos transcendentais da religião, artista esse que abandona sua vida e bens materiais para realizar sua arte, sendo que tais concepções obedecem a lógica do catolicismo (NOCHLIN, 2016), pautadas pelo sacrifício e meritocracia.

A questão principal que Nochlin (2016) aponta é a falta de uma análise na arte sobre as estruturas sociais e as condições que cercam o artista, análise essa que não é colocada em primeiro plano em detrimento de análises de talento e genialidade. Assim, as perguntas deveriam ser: a qual classe social pertenciam os “grandes” artistas? Nas famílias havia estímulo para ser artista? Havia artistas na família? Nesse sentido, trago um importante questionamento

da artista visual e rapper Rosa Luz¹¹, na Figura 6. A artista faz um autorretrato em que aparece com os dizeres “E se a arte fosse travesti?”, em letras de pixo. Com isso, fica evidente o quanto a arte é parcial e fala de um lugar, que não é o lugar de protagonismo da mulher, das pessoas negras, das travestis, das pessoas trans, dos gays e das lésbicas. Mais do que isso, existe um modelo de arte, uma ideia de arte que permanece incrustada na nossa carne.

¹¹ Conheci Rosa Luz por meio da música, o rap, e logo depois descobri seu canal no *Youtube* e seus trabalhos como artista visual. Rosa Luz é uma mulher, trans, negra e periférica do Distrito Federal, é rapper e artista visual. Para mais informações, acesse o canal de Rosa Luz no *Youtube*, chamado “Barraco da rosa”.

Figura 6 - Fotografia “E se a arte fosse travesti?”, autorretrato por Rosa Luz, 2016



Fonte: Revista Select (2018), n.38.

Esse modelo de arte nada múltiplo paira até sobre os mais críticos, afinal a arte não foi desmistificada, pairando como algo transcendente, de ordem “divina”, do talento e do dom. Nochlin (2016) pontua que, seguindo a ideia de genialidade, a condução seria responder a pergunta dizendo que nenhuma mulher alcançou a genialidade. A autora usa um recurso para exemplificar, recorrendo à aristocracia, classe social que não produziu arte, tendo pouquíssimos nomes da aristocracia que se tornaram artistas. A aristocracia colecionava e estimulava a arte, mas nela não existiram grandes artistas. Seguindo toda a lógica do talento e genialidade, os aristocratas também não alcançaram a genialidade artística, lhes faltava algo em sua “natureza” para tal. A questão pertinente e válida, segundo Nochlin (2016), para tal fato, é que existiam demandas e expectativas em relação à aristocracia que não a de ser artista, o mesmo com as mulheres. Tais imposições, demandas e expectativas dificultam o caminho de mulheres artistas e isso está muito além de qualquer problema de genialidade ou talento.

Essa pergunta, do motivo pelo qual não há grandes mulheres nas artes, leva Nochlin (2016, p. 23) a concluir que “a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades”, ou seja, a arte e o artista são construídos dentro de um contexto social e todos os elementos que os circundam passam e são mediados por estruturas sociais.

Para Tlostanova (2011), vivemos uma revitalização de diversas correntes artísticas, desde aquela que se preocupa com a beleza, aquela voltada à questão existencial e individual e aquela política e comunitária. De acordo com ela, a corrente mais influente na última década é a da “estética relacional” de Bourriaud, que diz que as expressões artísticas na estética relacional seriam intrinsecamente democráticas (BOURRIAUD, 2002, apud TLOSTANOVA,

2011). Madina Tlostanova critica a estética relacional, que é uma atividade de produzir relações com o mundo por meio dos objetos, signos e ações. Os significados são elaborados coletivamente, contudo, tal teoria ocidental não leva em conta que existem muitas diferenças sociais e políticas que fazem com que esses “espectadores” da arte não sejam, de forma alguma, homogêneos, o que faz com que seja impossível criar um significado coletivo ou uma vontade de criação coletiva. A estética relacional quer trazer a arte para o mundano, misturar arte e vida, e assim gerar um espaço social de ação coletiva. Para a autora, o que falta nessa concepção, é “a complexidade conflituosa e a contextualização dinâmica da vida e da arte contemporânea” (TLOSTANOVA, 2011, on-line, tradução nossa). Tal concepção ainda não leva em conta a multiplicidade dos sujeitos. Tlostanova (2011) fala que tais suposições sobre a arte falam do sujeito ocidental e dos sujeitos ocidentalizados, ela diz que muito da estética decolonial foi também apropriada pelo ocidente de uma forma exótica e como algo que está na “moda”.

Por exemplo, Pedro Gómez e Walter D. Mignolo (2012) acreditam que a estética e a arte fazem parte da estrutura colonial. Isso porque, para os autores, a colonialidade se manifesta na suposição de uma definição universal de arte e de estética, definindo o que é arte e desclassificando o que não é; a colonialidade na estética é legitimada.

Tlostanova (2011) comenta que, em contextos decoloniais, a arte surge como uma forma de criação que está diretamente ligada a uma forma de pensar e de conhecer o mundo, a natureza e a própria arte, citando algumas autoras que tratam a arte de forma decolonial, como Maria Lugones (2003), que vai falar da criatividade como forma de “Viagem através de mundos estranhos com amor”; e Anzaldúa (1999), que fala da arte como uma forma de sanar e reabrir feridas coloniais. A criação artística seria, nesse caso, um modo de soltar o conhecimento e um modo de existir, por meio da re-existência à modernidade, pois, para a Tlostanova, só com a razão não é possível decolonizar nem mesmo a epistemologia ou a nossa existência; o sentir, a expressão também têm papel fundamental nisso.

Na performance de Jota Mombaça e Patrícia Tobias (Figura 7), de 2013, feita na UFRN, intitulada corpo-colônia, Mombaça se encontra reclinade¹² enquanto Patrícia, com um capuz que não deixa que a identifiquemos, joga, com uma pá, pedras de construção no corpo nu de Mombaça. Acredito que o poder dessa performance está em falar da força desse corpo, da resistência, ou melhor, da re-existência. Ao invés de destrinchar a respeito, prefiro as próprias palavras de Mombaça, as quais nos dilaceram em um só golpe, “Esgotar o colapso colonial é

¹² Jota Mombaça descreve-se como uma pessoa não binária, a grafia de “Reclinade” é uma tentativa minha de respeitar essa marcação de gênero.

uma questão de sobrevivência. Conduzi-lo a um limite, acelerar suas convulsões, forçá-lo à ruína e desertá-lo” (MOMBAÇA, 2014, on-line).

Figura 7 - “corpo-colônia”, performance de Jota Mombaça e Patrícia Tobias, 2013



Nota: Captura de tela do registro audiovisual da performance “Que pode o corpo?” (2013).
Fonte: A autora (2018).

Acredito que performances como essa conseguem nos atravessar subjetivamente e, ao mesmo tempo, produzir um novo conhecimento. E corroboro isso, afirmando que existe uma conexão entre estética e epistemologia que sempre foi trabalhada por diversas teorias, pois pensam que a arte caminha na encruzilhada entre o ser e a cognição, em um lugar onde “razão e imaginação colidem e interagem” (TSLOSTANOVA, 2011, online, tradução minha).

Tlostanova (2011) também diz que a arte não gera conhecimento no sentido ocidental-racional, o conhecimento que a arte gera é como se fosse uma experiência de tentar entender e interpretar o mundo, pois existe uma multiplicidade de modos de sentir, conhecer e interpretar a experiência estética. Gómez e Mignolo (2012, p. 9) dizem que as estéticas decoloniais são uma mostra de “operações com elementos simbólicos”, os quais pretendem desmontar o mito ocidental¹³ da arte liberando as subjetividades que estão no jogo da colonialidade estética.

¹³ Não estamos falando em desvalorização do pensamento do Norte global e até uma negação de suas contribuições, mas é problematizar os motivos pelos quais, geralmente, quando se está na Europa, pouco se cita pensadores, artistas que não sejam europeus e etc. Já nos países que não são do Norte global, parece que, para

Para a Tlostanova (2011), a arte tem uma verdade múltipla que dá abertura para uma gama de interpretações, sempre em pé de igualdade, o que a torna, de certa forma, “relativista”, contrariando diretamente a verdade universal da ciência. Para Tlostanova (2011), foi com os românticos que se descobriu essa cisão entre a verdade única da ciência e a verdade múltipla da arte, isso dentro lógica ocidental. Durante 100 anos, esse ideal formal do belo na arte foi caindo por terra e os românticos ajudaram a formular que a experiência estética deveria ser libertadora, contudo, Tlostanova (2011) sinaliza que os românticos permaneceram universalistas, como se tivessem desenvolvido uma nova fórmula de universalidade.

Se tais correntes artísticas dos “ismos” se pretendem libertadoras dos ditames da razão, qual seria a diferença de uma arte potencialmente decolonial? Bom, como nos mostra Tlostanova (2011), na arte decolonial, nós não temos uma universalidade, mas sim uma pluriversalidade, e a liberdade gira em torno da experiência decolonizadora.

Tlostanova (2011) nos coloca uma linha do tempo interessante na arte. Ela diz que, nos anos 90, o ideal da estética convencional foi restaurado, da beleza como prazer visual, muitos autores denominados pós-kantianos pela autora pareciam ter evoluído um pouco mais, por serem mais inclusivos com uma chamada “estética gay”, coisa que, para estudiosos da estética kantiana, era inadmissível. Aliás, qualquer coisa que pudesse ser monstruosa, feia, incômoda, perturbadora, não seria muito bem aceita, pois sempre existiu uma vinculação muito forte da arte com a moral ocidental.

E quem detém o poder de incluir e excluir, segundo Tlostanova (2011), é o “*establishment* artístico ocidental”, afinal, ele define o que é “tendência” para comercializar, portanto, tais valores da arte tradicional estão presentes em algumas categorias que vemos na arte na atualidade, como: “prazer como principal categoria do consumidor burgues da modernidade tardia” (TLOSTANOVA, 2011, on-line) e a “visualidade” como a categoria hierárquica de percepção do mundo. Para Tlostanova (2011), na atualidade, temos o mesmo tipo de relação que os modernistas tinham há 50 anos atrás, um modo de experimentar a arte que parece ser autônomo, mas, na verdade, mantinha profundas relações com o capitalismo.

Assim como a autora, também acredito que as correntes artísticas ocidentais¹⁴ (ocidentalocêntricas) não chegaram ao ponto crucial de enfrentar a colonialidade, pois, por estarem dentro da estrutura fundante da arte, isso significaria a resignificação de tudo que

se afirmar ou para que seu pensamento tenha algum tipo de validade, é necessário se basear no pensamento europeu.

¹⁴ Vale lembrar que a América do Sul é uma sociedade ocidentalizada, diferente de ocidental. Portanto, artistas da América do Sul, por exemplo, são artistas ocidentalizados. Quando me refiro aos artistas ocidentais, aqui, me refiro aos do norte-global, que são o ocidentalocêntricos.

conhecemos por arte e por artista. Para Tlostanova (2011), o que impulsiona a descolonização da estética e da história da arte é a vontade de deixá-la livre das racionalidades, contudo, ao mesmo tempo, a arte decolonial é dotada de um conceito e razão. Seguindo a autora, essas duas questões, aparentemente opostas, são essenciais para que o sujeito decolonial retire todas as razões colonizadoras de sua experiência estética e crie, ele mesmo, seus próprios “princípios estéticos”, de acordo com sua história, sua geopolítica e “corpolítica do conhecimento”.

Bom, mas como podemos fazer esse movimento? Tlostanova (2011) dá pistas, diz que é necessário detectar as colonialidades nas expressões, em obras de arte, eventos e instituições, ou seja, é necessário “uma capacidade analítica para ligar várias experiências decoloniais metaforicamente através da arte” (TLOSTANOVA, 2011, on-line, tradução nossa). A teórica se antecipa e já elabora várias questões que poderíamos ter como, por exemplo, o que seria esse trabalho decolonial? E o público, como o percebe? Nesse trabalho, temos um tipo de catarse? Ou é conciliação, angústias ou satisfação? A autora responde que o espectador decolonial é solidário, participa e não divide o sujeito da arte e seu objeto, a obra. Assim, esse espectador tem acesso a uma imagem ou metáfora da colonialidade, o que a torna palpável. Uma arte decolonial tem por trabalho buscar cuidar desse ser colonizado “libertando a pessoa dos complexos coloniais de inferioridade, e permitindo-lhe sentir que ele também é um ser humano com dignidade, que ele também é bonito e valioso como é” (TLOSTANOVA, 2011, on-line, tradução nossa). Esse público da arte decolonial é sempre plural e, geralmente, estão ligados a um evento e a uma instituição, ou seja, temos o agenciamento da instituição.

É muito importante ressaltar que, ao rejeitar esse modo de pensamento ocidental, isso não significa que se quer uma identidade essencialista decolonial, pautada em um retorno a algo perdido. Uma grande parte dos pensadores e artistas decoloniais foram construídos dentro de uma lógica “ocidentalizada” e não uma lógica “ocidental”, assim, o que faz existir um movimento decolonial é essa base conceitual do ter sido “ocidentalizado” que ultrapassa a arte ocidental que seja pós-modernista e pós-vanguardista. O maior desafio que Tlostanova (2011) sinaliza é como podemos legitimar esse conhecimento estético que temos e que é resultante de uma comunhão das forças ocidentais e decoloniais ao mesmo tempo, tendo em vista sempre o que é ou não é legitimado pela modernidade ocidental.

Bom, a principal forma de lidar com esse meio em que estamos inseridos é lutar contra qualquer força de dicotomia que produza hierarquias, como na arte, em que se tem a dicotomia do belo e do feio, o que é arte e o que não é, do genial e do banal. Consoante com Tlostanova (2011), nesse processo decolonial, o artista não irá mais resistir, mas re-existir e, se na estética pós-kantiana queriam liberar a beleza da moralidade, na decolonial querem outra coisa, a

dimensão ética aqui é sempre feita no diálogo com outras éticas, saberes, valores, mundos e ideias do que é arte, como nos mostra Tlostanova (2011). Por isso, acredito que essa proposta de uma arte decolonial tenha a ver com outros modos de sentir, de fazer arte, de ver e recebê-la, tendo em mente sempre as construções coloniais que nos atravessam cotidianamente em nossa subjetividade, principalmente. Essa proposta decolonial é de libertar a criatividade e acionar a potência criativa, ao passo que existe um potencial artista em toda e qualquer pessoa. Precisamos lutar para trazeremos a experiência decolonial para a arte, pois, assim, teremos um rompimento de barreiras em seus alicerces coloniais.

1.3 Latifúndios científicos e as ocupações artísticas

A imensidão improdutivo dos latifúndios científicos. Espaços privados e individualistas rejeitam e dominam as práticas comunitárias de vida. Espaços proibidos, terras metodológicas improdutivas. Não funcionam mais e, mesmo assim, não permitem ser ocupadas por outras formas de produção. Latifúndios científicos que grilam práticas localizadas de pesquisa e modos de vida. Atiram contra a arte, contra os saberes ancestrais, matam o que “não é científico”. Mas a arte sem-terra resiste, invade e ocupa, começa semear aquela terra infértil, produz frutos, divide e compartilha, cria uma terra comunal. A arte aqui não é objeto e também não é instrumento, ela se apresenta como uma “ocupação”, como uma epistemologia, ou seja, uma forma de conhecimento que possui a mesma importância que a teoria descolonial/decolonial e a psicologia.

Quando penso na metáfora do latifúndio científico, penso na ciência ocidentocêntrica, como Santos (2002), uma ciência neutra e estéril. O latifúndio é extensos territórios, em sua maioria, improdutivo, pertencentes a grandes famílias, muitas vezes, de herança colonial. O que proponho aqui, com a invasão da arte e dos saberes descoloniais/decoloniais, é uma ocupação desse terreno infértil, improdutivo, pois serve ao universalismo, ao modelo de pesquisa que separa sujeito e objeto. Ocupo esse latifúndio para transformá-lo em uma terra da partilha comum, de produção diversa, rejeitando tudo o que se pretende como “clássico” e universal. Acredito que a ideia de sujeito e objeto deva cair por terra, pois existe uma violência invisível nesse tipo de pesquisa. O homem branco heterossexual sempre foi o projeto de ser humano ideal e, durante séculos, isso criou marcas profundas em nossa sociedade, ciência e modos de vida. Seus privilégios foram cada vez mais naturalizados e inquestionáveis, por conta de toda legitimação social e científica. Como entendemos que nossas práticas convergem para a pesquisa, pesquisadora/psicóloga/artista, eu busco (re)pensar minhas práticas de pesquisa a

partir da arte. Antes de qualquer coisa, gostaria de trazer a obra de Rosana Paulino¹⁵ (Figura 8), “Amor pela ciência”, como provocação-disparadora para tudo o que direi em seguida.

Figura 8 - Impressão sob tecido e costura, “Amor pela ciência”, por Rosana Paulino, 2016



Fonte: Paulino (2016).

Podemos pensar muitas coisas a partir dessa obra, mas é fato que existe uma referência direta à questão da ciência e como ela contribuiu para legitimar o racismo. Essa frase “amor pela ciência” parece uma tentativa de justificativa dos cientistas que cometeram atrocidades “em nome da ciência”. Também soa como uma ironia, não sendo o amor, mas o contrário do que se sente pela ciência moderna, que se constituiu a partir da dissecação-controle dos corpos não brancos ocidentais.

Pela força de tal obra de Rosana Paulino e tantas outras artistas, com o poder de nos afetar no mais íntimo-secreto da nossa subjetividade, trago aqui um manifesto para que a arte seja entendida enquanto campo de saberes, do qual emergem questões e problemas. Uma questão que nos é cara, trazida por Taylor (2013), é pensar como o nosso olhar histórico está contaminado por naturalizações e como construímos nossas pesquisas em cima dele. Pesquisas nas quais privilegiamos os documentos, os arquivos - sejam eles narrativas orais, literatura ou documentos históricos - em detrimento dos comportamentos performatizados, das práticas

¹⁵ Rosana Paulino é artista visual e educadora brasileira. Doutora em Artes Visuais pela USP, trabalha com fotografia, gravuras e bordados. Seus temas giram em torno da questão da mulher negra no Brasil. Mais informações disponíveis no link: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>

culturais, das memórias passadas por meio do corpo. Além disso, a política que elege determinados documentos e arquivos como sendo os oficiais é um modelo ocidental feito no norte-global e, por isso, esses devem ser constantemente revisados e repensados; o que Taylor (2013), de forma ímpar, faz ao trazer uma discussão localizada para as Américas. Essa estudiosa se localiza no campo dos estudos da performance, a qual entende enquanto um modo de conservar a memória cultural, posto que nem sempre todo mundo chega à escrita e, assim, se torna necessário estudar como as performances incorporadas vão se relacionar com a produção de conhecimento, com o mundo tecnológico e digital. Muitos acreditam que sem escrita sumimos, desaparecemos, posto que, nas epistemologias ocidentais, a escrita é “avalista da própria existência” (TAYLOR, 2013, p. 21).

Para que essa questão seja entendida, passemos pela discussão sobre a constituição das ciências modernas. É fato que as ciências modernas tentam impor o modelo de ciência natural às ciências humanas, modelos positivistas, com separações entre natureza-cultura e sujeito-objeto; além disso, a ciência sempre se pretende neutra e universal. Essas críticas são extremamente importantes, contudo, temos que ter cuidado, posto que isso dá margem para que muitos cientistas, ao falarem que a ciência é um projeto social, acabam por submetê-la às categorias sociológicas (STENGERS, 2002, p. 11-12). Mas qual seria o perigo disso? Isabelle Stengers¹⁶ (2002) diz que a sociologia é uma ciência que ambiciona ser “A Ciência” que explica todas as demais, neste sentido, a sociologia poderá desqualificar todas outras ciências. Por isso, o exercício é de (re)visão e desvisão também das ciências sociais, as quais também possuem uma premissa universal extremamente problemática. Os sociólogos ocupam um lugar de saber-poder e, muitas vezes, não entendem a sociologia como uma ciência que também é passível de todas as críticas assim como outras ciências. Afinal, o sociólogo utiliza o cientista como seu objeto em nome de sua ciência, a “sociologia”. Não estaria ele da mesma forma, ao não se questionar enquanto cientista, produzindo um saber-poder que ignora outras interpretações, além de reafirmar ainda mais a dicotomia sujeito-objeto? (STENGERS, 2002, p. 19). Temos que questionar a sociologia enquanto ciência e, para isso, temos que entender que, ao fazê-lo, inferimos uma ideia de “crise paradigmática”, colocando em jogo todas as ciências, os modos de existir, de saber e de poder.

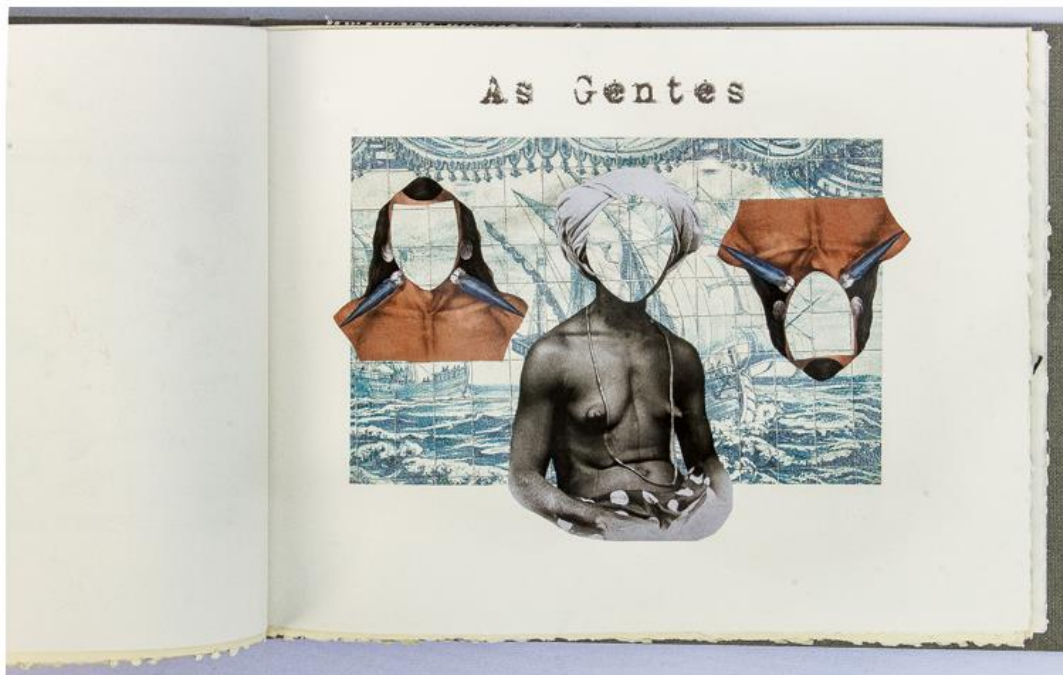
Neste sentido, a psicologia é extremamente colonizadora, partindo do que diz a psicóloga Schucman (2014), em seu texto “Sim! Nós somos racistas”, no qual trabalha com a

¹⁶ Nascida na Bélgica e residente lá. É formada em química e, atualmente, é uma importante filósofa da ciência. Seu trabalho teve grande influência de Gilles Deleuze, filósofo francês. Escreveu livros em parceria com Ilya Prigogine e é colaboradora de Bruno Latour.

constituição da branquitude no Brasil para tecer um argumento crítico às teorias psicológicas. Schucman (2014) afirma que as questões raciais pouco foram estudadas na psicologia, já que os currículos comuns não levam estudos raciais, os quais aparecem apenas em disciplinas optativas; isso se dá, pois a psicologia ainda está ancorada sob a ideia de um psiquismo humano que é igual e universal. Contudo, sabemos que as categorias de classe, gênero e de raça são constitutivas do psiquismo humano (SCHUCMAN, 2014, p. 85). Assim, é importante que as teorias psicológicas se revisem tendo em vista ideias como decolonialidade e os feminismos, os quais podem contribuir para essa revisão, se afirmando enquanto uma forma de descolonizar o conhecimento. Acredito que até dentro da arte contemporânea vemos um cenário que é reflexo do mundo em que vivemos, machista, racista e elitista.

Acredito que a ciência, como um todo, está impregnada por modelos de opressão e dominação, dessa maneira, trago outro trabalho de Rosana Paulino para que possamos pensar a respeito; o título da obra já nos sugere algo, “Página do livro história natural?” (Figura 9).

Figura 9 - Técnica mista sobre papel, “Página do livro história natural?”, por Rosana Paulino, 2016



Fonte: Paulino (2016).

Quantas histórias não contadas? Quantas páginas e páginas de livros poderiam ter sido escritas em línguas outras, povoadas de cosmologias que sequer imaginamos? É por isso que entendo que nossas práticas pesquisadoras, mesmo dentro das ciências humanas, são passíveis de reafirmação de privilégios e naturalização de opressões. Assumimos aqui a postura crítica que possui via dupla: se dirige a fazer crítica e se coloca em crise/crítica (PASSOS; BARROS,

2000). Isso significa dizer que é urgente fazer ruir a ideia de sujeito-objeto, afinal, os sujeitos não podem mais determinar as formas de conhecer seus objetos e os objetos perdem seus contornos (PASSOS; BARROS, 2000). Isso atravessa as nomenclaturas, portanto devemos remeter uma ideia de “estar sempre em relação”, o que significa dar uma dimensão processual à ideia de sujeito e indivíduo, ou seja, falar em individualizações e, ao invés de falar sujeito, falar em subjetivações. No lugar de campo epistemológico, pensa-se plano de constituições e de emergências, posto que o campo é onde a realidade se constrói. Esse conhecimento não é neutro e nem objetivo, isso não significa que o conhecimento é apenas um desvelar da realidade do objeto, pois pressupõe que o pesquisador(a) deva se engajar política e produtivamente na realidade em questão. É um movimento de constituir-se nesse engajamento. Assim, sujeito e objeto se engendram e produzem um conhecimento (PASSOS; BARROS, 2000).

A arte aqui não é mero instrumento para questionar a ciência e a psicologia, aqui temos uma conjugação transdisciplinar que seria a reconfiguração da relação sujeito/objeto e o estabelecimento de novas possibilidades para a teoria prática, fazendo ruir a ideia de uma Psicologia que se basta a si mesma (PASSOS; BARROS, 2000), sem diálogo com outros campos disciplinares. A transdisciplinaridade¹⁷ modifica a relação entre sujeito e objeto, posto que não são categorias já dadas previamente, elas são efeitos das relações estabelecidas, nas quais os sujeitos não podem mais determinar as formas de conhecer seus objetos e os objetos perdem seus contornos (PASSOS; BARROS, 2000). A pesquisa que realizo se alia à tentativa de romper com as dicotomias natureza-cultura, indivíduo-sociedade e sujeito-objeto, o que implica um novo plano que diz respeito a um campo no qual existe implicação. Para Passos e Barros (2000), o objeto da psicologia se delinea também como seu campo, assim, o objeto-campo da psicologia seria o homem diante de sua própria contradição. O que seduz a psicologia é aquilo que ali não se resolve, algo que está em aberto, ou seja, é nessa atitude do humano em crise que se pauta a psicologia em sua atitude crítica. Postura crítica que possui via dupla, se dirige a fazer crítica e se coloca em crise/crítica (PASSOS; BARROS, 2000). Com a transdisciplinaridade, o que se busca é nomadizar fronteiras, desestabilizá-las, para acessar as forças que compõem diferentes modos de subjetivação.

¹⁷ É preciso pontuar uma diferença entre multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. As duas primeiras corroboram os esforços de estabelecer maior diálogo entre profissionais de diversas áreas, mas ainda reafirmam o lugar dos especialismos. A multidisciplinaridade é aquele olhar multifacetado para o objeto, tentando dar conta das múltiplas faces do objeto em questão. A interdisciplinaridade seria a intersecção de disciplinas que produzem uma zona específica. Em ambas, percebe-se que existe a manutenção das fronteiras disciplinares, dos especialismos, dos objetos fixos, dos sujeitos de saber e do poder (PASSOS; BARROS, 2000, p. 74).

Esse conhecimento não é neutro e nem objetivo, isso não significa que o conhecimento é apenas revelar a realidade do objeto, pois pressupõe que o(a) pesquisador(a) deva se engajar política e produtivamente na realidade em questão. É um movimento de constituir-se nesse engajamento. Assim, sujeito e objeto se engendram e produzem um conhecimento juntos. Podemos encontrar, na arte contemporânea, um intercessor e, ao mesmo tempo, produzimos crise e desestabilizamos a arte, o que é diferente de intersecção. Para Passos e Barros (2000), essa última conjuga dois lugares para construir um lugar que seja estável e no qual se possa definir um objeto próprio; já no aspecto intercessor da transdisciplinaridade, tem-se uma relação que é feita por interferência dos dois lugares. É a ideia de intervenção em ambos os espaços, de co-atravesamento que desestabiliza os domínios disciplinares constituídos.

Diana Taylor teve importância na concepção desta pesquisa, principalmente com suas reflexões acerca do Arquivo e Repertório, em seus estudos de performance. A autora apresenta a dimensão da importância dos estudos de performance, pois eles têm valor em levar um conhecimento da ordem do corpo e de práticas incorporadas para um sistema de conhecimento; isso significa não se opor ao arquivo, mas sim expandir o arquivo - expandimos ainda mais os documentos “oficiais” que são usados para estudos. Por exemplo, a ideia consiste em, ao estudar outra língua, essa será aprendida muito facilmente se encenarmos práticas e atitudes culturais. Sendo assim, os estudos de performance contribuem diretamente para expandir nosso conhecimento sobre o mundo, além disso, os estudos de performance têm papel importante na arte, principalmente no que tange à separação em estilos, em compartimentos, de um lado a dança, de outro o teatro, neste outro a música. A performance tem o poder de borrar essas fronteiras, já que essa separação acaba por distanciar, também, a arte de construções sociais. Taylor fala de alguns dos aspectos usados nos estudos das performances, são eles: “trabalho de campo etnográfico, técnicas de entrevista, análise de movimentos, tecnologias digitais, som, análise textual e escrita performativa” (TAYLOR, 2013, p. 59).

As performances ¹⁸, segundo Taylor (2013), são ações de transferências de conhecimento, memória e identidade social, mas o que estaria em discussão/análise? Seriam as muitas práticas, como dança, teatro, rituais, funerais, comícios políticos e, sendo assim, falar que algo é uma performance “significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada”

¹⁸ O que seria performance? Essa era a dificuldade das reuniões do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Política era um consenso, mas a noção de performance era distinta, alguns a entendiam como arte performática, outros não. Eram feitas brincadeiras com os termos entre os participantes que revelavam a ansiedade por um contorno melhor da performance. Deste modo, usando a pergunta de Diana Raznovich, “*PerFORwhat Studies?*” (Estudos de PERparaQUÊ?) (TAYLOR, 2013, p. 26), surge a ideia de estudar as tradições performáticas na América Latina, para compreender as tensões entre fronteiras de disciplinas e comportamentos incorporados.

(TAYLOR, 2013, p. 27), ou seja, o que é uma performance em determinado local, em outro pode não ser. A performance pode ser uma metodologia para analisar eventos, por exemplo, o gênero, a etnicidade, resistência e identidade sexual podem ser lidos como performances, ou seja, ela pode ser uma epistemologia (TAYLOR, 2013, p. 27). Tanto a performance quanto os modos de existência vão variar em cada comunidade, demonstrando que existe sempre uma diferença cultural e histórica, tanto nas performatizações quanto em como elas são recebidas. A recepção pode ser mediada tecnologicamente e/ou pode ser ao vivo, o que altera, completamente, o modo como ela é recebida, pois as performances são sempre *in situ*, o que significa que elas vão ser assimiladas ao ambiente em que estão inseridas no momento.

No mundo contemporâneo, é necessário desenvolver práticas descolonizadoras do pensamento, do conhecimento, da cultura e da arte. Sabemos que os paradoxos são muitos na condição colonial, como a ideia de recolonização e acesso à tecnologia para povos indígenas. Para autoras como Taylor (2013) e Cusicanqui (2010), é preciso apoiar o desenvolvimento de estratégias contra-hegemônicas para projetos de modernidade indígena, que são marcados pela autodeterminação política e religiosa, tomados de uma historicidade própria e de uma descolonização de todas as imagens e representações dos indígenas (CUSICANQUI, 2010, p. 54). Assim, "Todo ello muestra que los indígenas fuimos y somos, ante todo, seres contemporáneos, coetáneos y en esa dimensión –el *aka pacha*– se realiza y despliega nuestra propia apuesta por la modernidad" (CUSICANQUI, 2010, p. 54, grifo da autora).

A saída encontrada por Cusicanqui (2010) foi explorar outros campos do que somente o campo da fala e da escrita e mergulhar nas imagens, na iconografia. E, assim, surge o capítulo *Sociologia da Imagem*. Sua crença seria que essa distância entre o que pensamos, nossa experiência individual e a realidade diminuiria até o ponto em que começaríamos a ter entendimento de como as práticas coloniais ainda sobrevivem e orientam nossas vidas. As imagens são poderosas fontes de narrativas sociais, mesmo as mais antigas imagens dos tempos pré-coloniais podem dar entendimento do contexto social. As imagens têm o poder de convocar uma compreensão crítica da realidade (CUSICANQUI, 2010, p. 20). O trabalho nas universidades onde leciona Cusicanqui consiste em utilizar o trânsito entre imagem e palavra para "*cerrar las brechas entre el castellano standard-culto y los modos coloquiales del habla*" (CUSICANQUI, 2010, p. 21). As imagens reservam os sentidos que a língua não pode censurar e, por isso, Cusicanqui recorre ao trabalho de *Waman Puma de Ayala*, em uma de suas crônicas datada de 1612 - 1615. É uma carta¹⁹ descritiva do cotidiano da colônia, povoada de

¹⁹ Na carta, temos uma sequência de imagens com apenas um pequeno texto descritivo. O tema da ordem e desordem chama a atenção, ordem das ruas, distribuições espaciais e, principalmente, a ordem do calendário

desenhos, direcionada ao rei da Espanha. Toda a escrita está cheia de expressões *ahichwa* e da fala coloquial, sendo um retrato visual do sistema colonial (CUSICANQUI, 2010, p. 22).

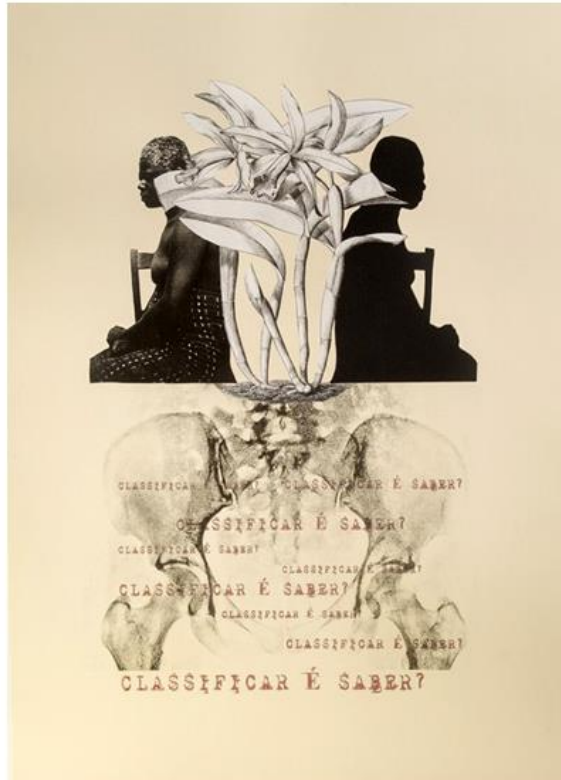
Desenhos trazem muitos sentidos e com eles é possível perceber conceitos que ressoam de um passado para o nosso presente, como se fossem “*tomadas del cine, como la de secuencia o la de 'flash back'*” (CUSICANQUI, 2010, p. 25-26). Os desenhos têm poderosos argumentos críticos, que mostram a colonização como uma estrutura de violência e que não é possível existir um “*buen gobierno en um contexto colonial*”, conclusão que as repúblicas andinas poderiam chegar a respeito de sua realidade atual (CUSICANQUI, 2010, p. 60) utilizando-se da iconografia de seu próprio povo. Mas como trazer esses conceitos de outro tempo para compor nossa realidade atual? Para responder essa questão, Cusicanqui (2010) traz, como exemplo, o conceito de trabalho, o qual tem suas bases construídas na ideia de castigo e punição e difundidas a partir do pensamento cristão e ocidental, chegando até os “pensadores marxistas como Enrique Dussel” (CUSICANQUI, 2010, p. 26). Contudo, é possível fazermos esse “flashback” e bebermos da noção de trabalho anterior à colonização, como mostra o calendário indígena, no qual a convivência entre humano e natureza se expressava nas imagens, que, apesar das hierarquias e problemas patriarcais, ofereciam um modo diferente de trabalho ligado às práticas de produção, que tornavam a ação do homem, transformando a natureza, como um ato ritualístico. Tal concepção está muito distante da noção que impera desde a época colonial (CUSICANQUI, 2010, p. 26).

Outro exemplo é quando, nos desenhos, os indígenas eram retratados pequenos perante os colonizadores. Isso demonstra a dominação e inferioridade às quais os indígenas eram submetidos (CUSICANQUI, 2010, p. 27), fórmula de sucesso empreendida pelo sistema colonial que se expressa, até hoje, na retratação da cultura e dos povos diferentes do Norte global. A imagem sempre foi importante para formar símbolos e ideias de como viver e agir. O sistema colonial se fundia em uma primeira imagem que fizeram os colonizadores, retratando o indígena como não humano. Em consequência, essa imagem sobrevive até hoje, seja no modo de preservação dos indígenas como seres “exóticos, seja negando a modernidade a esses povos.

ritualístico. Esse tipo de calendário é muito diferente do gregoriano, mostra sempre a ordem da relação humana com o sagrado (CUSICANQUI, 2010, p. 22). Em seguida, na carta, vemos a desordem causada pela colonização, pelos danos e pela brutalidade. Logo a seguir, volta a questão da ordem do calendário, ao falar da importância da terra, da comida, da produção, dessa ordem de produção cósmica indígena. Deste modo, o que *Puma* estava fazendo era uma tentativa de convencimento do rei para que mantivesse as terras indígenas e cessasse com a exploração do trabalho indígena. Alternando a ordem do modo como o calendário indígena trazia e a desordem que as práticas colonizadoras traziam. Esse calendário agrícola respeita a relação com a terra, a relação dos astros, da natureza e dos elementos. Nos desenhos, a autora ainda percebe como funcionava a hierarquia de raça e sexo (CUSICANQUI, 2010, p. 23).

Neste sentido, acredito que poder e ciência são sinônimos, quem detém a ciência detém o poder. A psicologia, a arte (falo da estética que é uma corrente da filosofia que estuda arte) e as ciências sociais também não corroboram esse poder?

Figura 10 - Imagem transferida sobre papel e colagem, “Classificar é saber?”, por Rosana Paulino, 2016



Fonte: Paulino (2016).

Acredito que sim, pois pelo simples fato que ainda aprendemos e ensinamos a conhecer sobre o mundo e sobre pessoas diferentes de nós de uma forma classificadora. Por isso trago essa imagem questionadora de Rosana Paulino, “Classificar é saber?” (Figura 11). Classificar é verbo intransitivo direto, significa distribuir em classes e nos respectivos grupos, de acordo com um sistema ou método de classificação; determinar a classe, ordem, família, gênero e espécie. Acredito que a imagem da significação da palavra classificar é suficiente para que pensemos o que estamos fazendo com nossas pesquisas e com nossa ciência, ou seja, continuaremos a serviço da colonialidade que enraizou em nós o espírito de classificação hierárquica que justifica o sistema de opressões? Podemos organizar nosso pensamento sem classificar, podemos pensar de modos diferentes produzindo saberes horizontais, sem objetivar ninguém e produzindo saberes de forma autônoma.

1.4 As conexões entre psicologia, arte e feminismo decolonial

Como mostrar as conexões com a psicologia, um processo criativo artístico e o feminismo decolonial? Acredito que o meu processo artístico veio nesse caminho de tentar dar conta das minhas angústias, dar expressão, dar sentido. Esses três campos se conectaram em mim por conta da minha história, o feminismo decolonial veio para corromper muitas certezas e trazer esse movimento de questionar as estruturas de colonialidade que nos constituem. Acredito que o exercício da colonialidade de gênero, de ser e de poder se dá no plano “psicológico”, ou melhor, no plano das subjetivações, aliás a colonialidade instaurada no plano das subjetivações tem uma força e adesão muito mais difíceis de se desvencilhar, sendo urgente uma atenção maior para essa questão. O corpo²⁰ é o plano de conexão quando falo em colonialidade, arte e subjetivação, é nele que se constituem essas três e ele é constituído por elas ao mesmo tempo.

Para tanto trarei contribuições de Suely Rolnik (2015) para falar dessa forma de produzir uma outra existência fora da colonialidade, por meio da criação em arte principalmente. E tratei Lugones (2014) com o seu trabalho sobre a subjetividade ativa, que seria a forma de resistir à colonialidade. A psicologia precisa sair fora dela mesma, precisa buscar, em outras disciplinas, aquilo que em sua história ela ignorou. Suely Rolnik (2015) pode nos ajudar a entender essa questão, em sua conferência “Pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial”, a autora se preocupa em entender como funciona a subjetividade colonial capitalística. Além de buscar uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial capitalístico, acredito que Maria Lugones (2014) também consegue conjurar tudo isso em uma ideia de “subjetividade ativa” (LUGONES, 2014, p. 940), que seria próximo ao conceito de micropolítica ativa que Rolnik²¹ (2015) apresenta. Lugones (2014) afirma que subjetividade ativa seria como as pessoas lidam e lutam contra as mais diversas formas de opressão que sofrem. Em outro texto, Lugones (2014) afirma que o que ela chama de resistência é uma tensão entre a “sujeitificação” como o sujeito se forma e informa com a subjetividade ativa. Para ela,

²⁰ O corpo, aqui, deve ser entendido como a expressão do ser humano como um todo no mundo, não só física, mas subjetiva, a mente é o corpo e o corpo é a mente, ambos devem ser vistos de forma inseparável. Não vem ao caso me aprofundar nos conceitos de corpo neste trabalho, mas vale lembrar que Gilles Deleuze desenvolveu uma crítica ao modo como separamos mente em corpo a partir de sua leitura de Epinosa, no livro “Espinosa – Filosofia Prática”.

²¹ Vale lembrar que tal conceito de inconsciente colonial e a ideia de micropolítica são resultado da ampliação de conceitos de Félix Guattari (teórico francês), inclusive os dois possuem um livro juntos, Guattari foi um importante teórico para a psicologia e trouxe conceitos importantes que reverberam até hoje.

essa subjetividade ativa não se expressa nessa política do público (LUGONES, 2014, p. 940), pois lhe serão sempre negados o espaço, a voz e autorização para essa subjetividade.

Para Lugones (2014, p. 941), o processo de colonialidade começa subjetivamente no encontro que vai formar esse sistema colonial moderno e a resistência a ele. Isso quer dizer que, quando a América foi colonizada, os colonizadores não se depararam com “selvagens” e animais, mas com pessoas com organizações sociais complexas, cultura, religião e expressão linguística, corporal e estética. Ou seja, eles não chegaram em um território vazio a ser construído do zero. E, assim, para conquistar esse território, precisavam diminuir esses povos ao nada, criar a categoria: colonizado, selvagens, primitivos (LUGONES, 2014, p. 941). É interessante que Lugones se propõe a falar dos “colonizados” não como se convém falar, ou seja, como vencidos, como se o sistema colonial tivesse sempre vencido. Ela quer, porém, falar desse jogo incessante, que se perdura até hoje, de oprimir-resistir, no qual o colonizado é um ser que vive em um “lócus fraturado”, em que existe essa tensão de ser oprimido e resistir. Assim, ela propõe que o lócus fraturado tem em si a dicotomia de objetificação dos colonizados, mas o lócus é fraturado pela resistência a isso (2014, p. 943). A colonialidade de gênero, para Lugones (2014), é os exercícios de poder, tanto na nossa subjetividade corporificada quanto nas questões institucionais, ambas são concretas e estão intrinsecamente conectadas (2014, p. 948).

Nesse sentido, afirmo que este trabalho busca trazer dimensões do nosso processo de subjetivação em relação à colonialidade de gênero e, também, ao processo criativo. Mas também tenho a tarefa de tentar conectar como um processo criativo se relaciona com um processo de decolonialidade de gênero, como ele pode ser um projeto dessa subjetividade ativa que Lugones (2014) afirma, ou, então, enquanto essa micropolítica ativa com a qual Rolnik (2015) trabalha. Acredito que Rolnik, em sua conferência, traz uma conjugação muito importante sobre como um processo criativo pode ser analisador dessas questões, como ele pode produzir e ser produzido por essa subjetividade ativa.

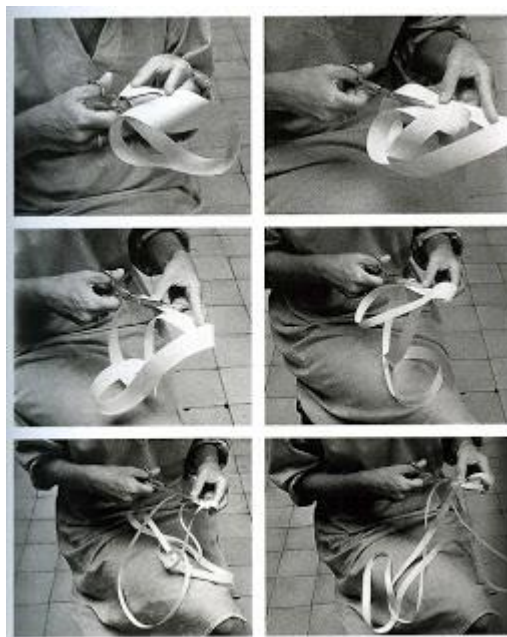
Rolnik (2015), nessa conferência, fala da produção de pensamento do saber-do-corpo²² ser regulada pelo inconsciente colonial, ambas são resultado de como o desejo age, as duas formas criam uma relação paradoxal e não dialética. Inconsciente colonial, para Rolnik (2015),

²² Em determinado momento da conferência, Rolnik (2015) diz que essa ideia de saber do corpo seria a mesma do conceito que ela elaborou de “corpo vibrátil” e que ela gostaria de usar “saber do corpo”, pois acredita que é um modo mais explicativo de trazer a ideia do corpo vibrátil. Esse conceito foi elaborado por Rolnik a partir da obra da artista Lygia Clark, Rolnik afirma que o corpo vibrátil seria o plano de subjetivação que produzimos afetos, alteridades e que, muitas vezes, é uma experiência confinada apenas para processos criativos de alguns artistas. Sendo assim, quando ela elabora tal conceito, ela quer chamar atenção para esse movimento de acionar nosso corpo vibrátil, assim como um artista o faz. Assim como Lygia Clark convidava seu público a fazer em seus experimentos.

seria a micropolítica dominante da nossa sociedade moderna e ocidental e, devido ao seu histórico colonial, atualmente, temos uma condição de vida em que o capitalismo mundial integrado impera sobre tudo e todos. Ela também afirma que o termo “colonial” que ela utiliza não tem a ver com eleger o “sul” e se rebelar contra o norte, em uma manobra de substituição do norte pelo sul, não é o que Rolnik (2015) quer com esse conceito; o mesmo vale para o feminismo decolonial e o movimento modernidade/colonialidade. Mais à frente dedicarei um capítulo todo a respeito do feminismo decolonial, mas é bom ter em mente a afirmação de que o termo “decolonial” não se refere a um ato de rebelar-se ou guerrear com o Norte global.

Para explicar essa questão da macropolítica e micropolítica, Suely Rolnik (2015) quer descrever duas experiências paradoxais que vivemos e, para isso, utiliza uma obra de Lygia Clark para auxiliar nesse pensamento. Rolnik (2015) fala da obra de Lygia Clark, “Caminhando” (Figura 11), que encerra a fase dos “Bichos” e dá prosseguimento à trajetória de Lygia Clark rumo à desmaterialização da obra de arte. Lygia estava pesquisando a fita de *moebius*, que pode ser feita com uma tira qualquer de papel, unindo-se com cola as duas extremidades da fita. Lygia falava em “proposição artística”, onde convidava o público a fazer um processo. De acordo com Rolnik (2015), Lygia dava uma tira de papel, cola e tesoura e falava apenas 4 instruções: 1) torcer o papel e colar as superfícies das extremidades; 2) escolher um ponto qualquer e cortar; 3) cortar sempre na longitudinal; 4) quando encontrar o ponto de corte, mudar o sentido, ou escolher outro para cortar.

Figura 11 - Registro da proposição “Caminhando”, por Lygia Clark, 1963



Fonte: Macel (2017).

Com isso, Rolnik (2015) diz que é possível pensar que o mundo, ou os mundos, é essa fita de *moebius*, cuja superfície é as relações com toda espécie de corpos, humanos e não humanos, em seus mais variados acoplamentos possíveis. Quando vemos a fita, percebemos dois lados, um que Rolnik (2015) vai chamar de “forma” e o outro de “força”, esses lados são indissociáveis. Então a autora explica que a face da experiência das formas é aquela na qual apreendemos a forma atual do mundo a partir do lugar que habitamos, isso é pessoal, singular, é onde tem um “eu”, uma identidade, assim apreendemos as formas usando percepção, sensação e emoção, mas sempre nos guiando pelo repertório cultural e social disponível em que estamos submersos. Essa experiência das formas é o que Rolnik (2015) vai chamar de familiar, pois as dimensões são sempre as que reconhecemos, por semelhança ou diferença, por exemplo, é no encontro com o outro que crio e identifico esse outro a partir do mundo das formas, que é formado pelo meu repertório cultural e social.

Bom, podemos concluir que essa experiência familiar que Rolnik (2015) nos narra é aquela em que mora a colonialidade, pois é aquela do repertório cultural e social e nosso repertório é marcado pela colonialidade. Sendo assim, a colonialidade vai estar intrinsecamente ligada ao modo como reconhecemos o “outro”²³ e o mundo. No outro lado, que é o campo das forças, temos todos os jogos de cortes e as direções.

Rolnik (2015) nos lembra de que existe uma questão importante a ser lembrada, que subjetividade não é sinônimo de sujeito, o sujeito é uma parte da experiência subjetiva. A autora também diz que existe a experiência de subjetividade que está fora do sujeito, na qual apreendemos as forças do mundo em um estado gestacional, de vir a ser algo, são experiências dos efeitos e das forças, de narrativas, tempos diversos e histórias diversas, tudo isso são efeitos da experiência do nosso corpo. Rolnik (2015) diz que essa experiência cria uma maneira de experimentar que não tem palavra ou imagem, mas que acontece, que é real, que está ali o tempo todo. Rolnik (2015) chama essa experiência de extrapessoal, pois está fora desse familiar, do que conheço, e é importante frisar que essa experiência extrapessoal não é a influência do mundo em nós, mas é o fora que nos constitui e como constitui nosso corpo. São os mundos em mim, extrassensorial, extrassentimental, sendo que essa experiência Suely Rolnik (2015) vai chamar de “estranho”.

²³ Coloco o “outro” com aspas, pois a colonialidade não permitirá que reconheçamos outras formas de existências enquanto sujeitos, e sim como outros objetos, afinal existe um sujeito colonial que é o universal, o sujeito branco europeu e heterossexual, aquele que colonizou nossa terra e ainda coloniza nossas mentes e modos de vida.

Na minha análise, quando Rolnik (2015) fala de tal experiência do estranho, eu acredito que se aproxima muito de uma experiência possível de resistência, de decolonialidade. Digo “possível”, pois é uma aproximação que faço com o que venho estudando a respeito da decolonialidade, conforme explicarei adiante.

De acordo com Rolnik (2015), o paradoxo da experiência “estranho-familiar” é quando temos nossa experiência enquanto sujeito identitário, a subjetividade que apreende as formas do mundo. Essa seria uma experiência pessoal-sensorial-psicológica-cultural que Suely Rolnik (2015) vai chamar de familiar, pois é a estrutura com a qual estamos acostumados. A outra face é a experiência enquanto fora-do-sujeito, da nossa identidade fechada, a subjetividade apreende as forças de um mundo em seu estado virtual. Aqui, Rolnik (2015) vai chamar de uma experiência extrapessoal-extrassentimental-extrassensorial-vital, chamada de “estranho”, pois não podemos traduzir com o repertório cultural que estamos condicionados e acostumados.

Suely Rolnik (2015) afirma que é nessa tensão das duas experiências em nós que surgem as dúvidas, os incômodos, isso não é da ordem da angústia ainda, é apenas um incômodo, como são sinais que surgem dessa tensão. E é nessa tensão, sobre a qual discorre Rolnik (2015), que acredito que o processo criativo emerge como forma de dar conta, de elaborar esse incômodo.

Quando pensamos na colonialidade de gênero, temos que ter em mente performances de gênero que nos foram impostas; e acho importante falar para cada mulher diferente, nessa construção da colonialidade, que fora dado um papel diferente. Quando comecei a trabalhar a questão da colonialidade, logo emergiram os papéis de colonialidade dados a mim, mulher branca. Como a colonialidade de gênero agiu também sobre o meu corpo, sobre a minha vida e como isso se reflete no meu processo criativo. Acredito que nossos corpos e a forma como nos relacionamos com o mundo, com as pessoas e com os animais estão imersos nessa colonialidade de gênero, nessa experiência “familiar” da nossa identidade, como diz Rolnik (2015). Busco uma nova relação por meio do processo criativo, que deriva da tensão dessa minha identidade marcada pela colonialidade com o estranho da arte ou o estranho das experiências e falas das autoras do feminismo decolonial. E uma pergunta me acompanha: como posso me descolonizar? Descolonizar meu olhar, as imagens que me vêm à mente nas minhas análises, nas formas de viver e pensar.

Acredito que o “inconsciente colonial” do qual fala Rolnik (2015) é aquele que age nos conformando com os nossos lugares de privilégios e opressões, que nos faz achar natural esse modo de funcionamento, nos acomodando nesse “familiar”. Rolnik (2015) chega a dar o exemplo de um modo de subjetivação da “noiva”, no qual ela fala que o inconsciente colonial é esse que nos aprisiona nessas ideias inatingíveis de relacionamentos, como o de se casar, da

noiva compactada em formatos de mulheres dóceis, a noiva, que fala baixo, que é delicada, que cultua a magreza e a estética capitalística. Essa angústia que nos atravessa, nos adoecendo de “n” formas, vem da tensão desse familiar que nos quer fazer as “noivas”, com o estranho que estamos vivendo na experiência fora dessa identidade. Essa tensão pode se congelar em angústia, nos adoecendo ou nos fazendo consumir produtos para que nos “adaptemos”, ou então essa tensão pode dar vazão a uma criação de um novo modo de existir.

Faço a ressalva que esse exemplo de Rolnik (2015) me parece ser um exemplo da mulher branca. Para mulheres negras e indígenas, são outras formas “familiares” que atuam como, por exemplo, a ideia de “noiva” para mulheres negras que sempre foram subalternizadas e hipersexualizadas não funciona, teríamos outras estruturas atuando nesse inconsciente colonial que, no caso, atuariam aprisionando a subjetivação de mulheres negras em uma solidão afetiva e nessa hipersexualização, bem diferente da mulher branca, que não é hipersexualizada, mas sim é a “noiva”, que sofre outro tipo de opressão, diferente das mulheres negras e indígenas. Por isso, anteriormente, falei que a colonialidade de gênero confere papéis diferentes para cada mulher, isso vai depender da sua intersecção de gênero, raça, classe e cultura.

Acredito que trazer o feminismo decolonial e a arte para a psicologia, provoca uma “ampliação das possibilidades das teorias e práticas psi” fazendo “ruir a ideia de uma Psicologia que basta a si mesma, sem diálogo com outros campos disciplinares” (GORJON; GALINDO; MILIOLI, 2018, p.71). É por esses motivos que eu aposto em processos criativos em arte-psicologia como uma forma de ativar a subjetividade amortecida e petrificada por esse inconsciente colonial, pela colonialidade de gênero. Veremos, ao longo dos capítulos, exemplos de processos criativos de várias artistas que vão de encontro com o que estou sinalizando como colonialidade de gênero e, ainda, a minha tentativa particular de também elaborar.

2 “Rompi tratados, trai os ritos”

Romper. Arrombar. Partir. Escrevo com a dor dos laços sanguíneos, relações doentes que me marcaram de forma brutal. Laços de uma herança sem capital e espólio, mas com uma forte herança racista, machista, homo-lesbo-transfóbica e colonial. Tive que matar minha herança, isso significou fazer uma escolha sem volta, romper com a tradição opressora que me queria instrumenta²⁴ propagadora da lógica da colonialidade. Assim, me inundei por histórias diferentes, tradições não “oficiais”, para romper e lutar contra aquilo que me fundou e inventar minha própria história futura.

Figura 12 - Fotografia “Figo pregado na árvore”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

²⁴ Coloco no feminino para uso poético da palavra, por se tratar de um trecho do qual trago uma prosa-poética escrita por mim, que converge para o que escrevi no capítulo ao qual me refiro.

O figo leva um prego que o finca à árvore, a princípio penso na brutalidade do ato de pregar como forma de expressar esse movimento do meu corpo que se sente “colado” “fundido” e “pregado” à lógica da opressão. Ao mesmo tempo, a árvore tem um formato que lembra as pernas e o figo uma vagina, remetendo a uma sexualidade. Penso nesses sentidos da imagem. É nessa imagem que minha terra sangra enquanto meu sangue guerreira. Pulsa nele, cinzas de mulheres-florestas queimadas. Adubo meu corpo com memórias e invenções, para nutri-lo com núpcias inter-reinos e interespécies. Desentristeço as terras em seus cultivos desérticos. Nossas vidas, monoculturas, devem ser desaprendidas, faço isso criando para cunhar a resistência mulher-cinzas, mulher-vegetal, enraizada na terra do corpomundo.

Neste capítulo, trago um pouco sobre aquilo que me liga à terra, elemento muito presente nos meus processos artísticos e também nas metáforas que utilizo para criar conceitos, como “a terra seca a ferida”, ou “monoculturas identitárias”, ou o projeto artístico das “queimadas”, que dá nome ao item 2.2, todos esses ligados a algum sentido que atribuo à terra.

2.1 A terra seca a ferida

Ao semear a terra mitológica, a terra dos nossos antepassados, deixamos germinar uma nova possibilidade de existirmos no mundo. Como Ana Mendieta²⁵ (Figura 13) fez da terra o jardim da sua existência, rastros expressos em suas obras e também em suas falas, em uma nota escrita para a sua exposição no México, ela descreve que a relação entre ela e a natureza tem profunda relação com o momento em que foi arrancada de Cuba (MEREWETHER, 1996, p. 110). Ana Mendieta durante a manufatura de suas silhuetas nos mostra que “a pele é terra e assim é possível experimentar o que cresce, caminha, mora e decompõe-se nela” (GORJON; GALINDO; MILIOLI, 2018, p. 69) Para ela, fazer sua silhueta na natureza permite que ela consiga transitar entre sua pátria de origem e seu novo lugar, pois é um meio de recuperar minhas raízes e unir a natureza. Embora a cultura em que vivo seja parte de mim, minhas raízes e minha identidade cultural são o resultado de minha herança cubana” (MEREWETHER, 1996, p. 110, tradução nossa).

²⁵ Ana Mendieta (1948-1985) foi uma artista visual e performer cubana radicada nos EUA. Nasceu em Havana, no dia 18 de novembro de 1948, e morreu em 1985, ao cair do 34º andar de seu apartamento, em Nova York, onde vivia com seu companheiro Carl André. Existem fortes indícios de que, na verdade, ela fora assassinada por Carl André. Na época, houve várias manifestações, inclusive do grupo “Guerrilha Girls”, questionando o suposto suicídio.

Figura 13 - Fotografia, impressão de alvejante de tintura de prata (Cibachrome). “Tree of Life”, por Ana Mendieta, 1976



Fonte: Museu of Fine Arts (2018).

Lugar esse que Mendieta habitava, ambíguo, tendo crescido em outra cultura, mas sempre voltando à sua arte como forma de conexão entre sua terra natal e sua nova morada, construindo, assim, seu lugar no mundo e tendo a dimensão conflituosa do lugar que ocupa, como escreve Glória Anzaldúa²⁶ (1987, p. 12), “Esta é a sua casa, esta borda fina de arame farpado”.

Mendieta passou a construir uma *Homeland*²⁷, que Anzaldúa (1987) nos exhibe: esse lugar, um retiro das culturas submergidas e devastadas; um lugar não na definição de território,

²⁶ Gloria Evangelina Anzaldúa foi uma escritora, teórica cultural e poeta. Anzaldúa possui um jeito único de escrita, no qual mesclava poesia, ensaios teóricos, contos e narrativas autobiográficas. Foi uma das primeiras autoras americanas de origem mexicana assumidamente lésbica, a qual produziu novas formulações de identidades chicanas, lésbicas e *queer*.

²⁷ A *Homeland* de Anzaldúa é *Aztlán*, território pertencente à história dos descendentes mais antigos dos “chicanos”, o povo de *Aztlán*, os astecas, que viviam na região do México e no sudeste dos EUA, a península de Yucatán (ANZALDÚA, 1987). Esse povo fora colonizado pelos Espanhóis com a ajuda das tribos que o próprio povo de *Aztlán* subjugava. Depois da conquista, essa população foi dizimada, diminuída em mais de sua metade devido a guerras e às doenças. Quem sobrevivia eram os mestiços, “os mestiços eram geneticamente equipados para sobreviver a varíola, sarampo e tifo fundando uma nova raça híbrida e herdou a América Central e do Sul” (ANZALDÚA, 1987, p. 5). Os espanhóis, os mexicanos e os índios americanos se misturaram e formaram uma grande mestiçagem (ANZALDÚA, 1987, p. 5).

espaço em si, mas nos territórios existenciais, nos modos de existir no mundo. É importante ressaltar que Anzaldúa (1987) relata sobre a região da América Central, que, apesar de muito heterogênea, com várias dimensões culturais distintas, reserva em comum uma raça híbrida, a(o) mestiça(o) que a habita, alentando uma identidade cultural também híbrida, forjada na cultura colonial da Europa Ocidental, cultura que abocanha e mata todas as outras culturas, sem se nutrir delas, apenas para ocupar suas casas, suas terras e tomar suas riquezas. Mesmo assim, a resistência cultural dos povos nativos e dos povos africanos parasita e infecta a cultura dominante, adoecendo e enfraquecendo seus instrumentos de poder.

Tal história de dominação e resistência contribuiu, e muito, para as tensões entre Estados Unidos e América Latina, tensões essas que ficam muito evidentes na fronteira dos EUA com o México. Segundo Anzaldúa (1987, p. 3), essas tensões na fronteira teriam formado uma terceira nação, uma terceira cultura, uma cultura de fronteira. As fronteiras serviriam para marcar lugares seguros e não seguros e distinguir “nós” e “eles”. Anzaldúa (1987, p. 3) vê a fronteira EUA/México como um “terceiro país”, que é um lugar específico como toda fronteira o é. Essa divisão não é meramente geográfica, pois serve para marcar a normalidade - aqueles que atravessam querem passar para normalidade e sair do lugar do *queer* e do problemático (ANZALDÚA, 1987). É um lugar que está em constante estado de transição, onde moram “os atravessados”, *queers*, as(os) perversas(os), as(os) perturbadoras(es), as(os) mestiças(os); onde passam e atravessam para o normal, “a ambivalência e a agitação residem ali e a morte não lhes é estranha” (ANZALDÚA, 1987, p. 4, tradução nossa).

De tal maneira, eclode a premência em recontar a história pelo olhar dessa população. Ler histórias, como a história pessoal de Anzaldúa²⁸, inflamando os conceitos em seu livro, é ter a chance de ter à disposição uma nova lente de visão. É se dar conta de que estamos e “estávamos sendo arrancados pelas raízes, estripados, despossuídos e separados de nossa identidade e nossa história” (ANZALDÚA, 1987, p. 8, tradução nossa).

Mendieta, em uma apresentação feita em 18 de fevereiro de 1982, no *New Museum of Contemporary Art*, em Nova York, critica os EUA especificamente como agenciadores da dominação e fala sobre a mídia e a publicidade como grandes armas para dominação (MENDIETA, 1996, p. 167). Para Mendieta, tem duas culturas nos Estado Unidos: uma que é da classe dominante, que paralisa todo desenvolvimento social, criando uma estilização da vida

²⁸ A fronteira é fincada na história de Anzaldúa, sua família tinha fazendas no Valley, mas, depois que seu avô morreu, perderam as terras (ANZALDÚA, 1987, p. 8) por dívidas e por não conseguirem mantê-las. Esse jogo de retirar pequenos produtores de suas terras e desvalorizar economicamente lugares é uma tática bem conhecida, feita por grandes indústrias, realidade essa pertinente no cenário do Brasil.

por meio da comunicação de massa e agora, também, por meio das manifestações artísticas (MENDIETA, 1996, p. 168). Assim, o imperialismo é um problema mais de reprodução do que de extensão, não sendo diferente para a cultura. As classes dirigentes estão à frente das instituições culturais (MENDIETA, 1996, p. 168).

Ana dizia que era responsabilidade da arte não compactuar com tais culturas dominantes, e sim se aliar a outro tipo de cultura. Para ela, nessa outra cultura, mais do que a experiência que a obra de arte pode provocar, é necessário reconhecer os feitos na concepção e existência dessas obras que, muitas vezes, são realizadas em contextos nada propícios, cheio de adversidades (MENDIETA, 1996 p. 168). De tal modo, todos os artistas comprometidos com essa outra cultura não imperialista, mesmo ignorados, estão ali, presentes e realizando suas obras (MENDIETA, 1996, p. 168). Mendieta (1996, p. 168) diz que o artista nutre uma atitude de inconformidade com o modo como as regras e as opressões são impostas, assim como Anzaldúa (1987, p. 16) nutria, em seu corpo, a rebeldia para com tudo que a pudesse aprisionar ou fixar. Anzaldúa (1987) fala de suas ações rebeldes dentro da própria cultura subjugada, pois a cultura, seja dominante ou dominada, pode exercer um papel tirano, posto que a cultura é “uma forma de crença” (ANZALDÚA, 1987, p. 16), pois "paradigmas dominantes predefinem conceitos que existem sem questionamentos, sem mudanças, são transmitidos para nós através da cultura" (ANZALDÚA, 1987, p. 16, tradução nossa).

A cultura é produzida por aqueles que têm o poder, no caso, os homens, que fazem regras e leis, sendo que as mulheres²⁹ as transmitem (ANZALDÚA, 1987, p. 16). A cultura espera que as mulheres sejam gratas e aceitem o sistema de valores dos homens (ANZALDÚA, 1987, p. 17). Lutar por uma cultura narrada e tecida por mulheres era uma forma de luta para Ana Mendieta (1996, p. 171). Para ela, a cultura é uma produção social para consumo social, na qual memória e passado têm um papel fundamental na formação cultural; cultura é “*la memoria de la historia*” (MENDIETA, 1996, p. 171). Ana cita Lévi-Strauss e seu conceito de cultura, como os costumes, crenças, hábitos e atos que são construídos pelos indivíduos na sociedade. A arte, mesmo que faça parte desse material que forma a cultura, tem um valor maior em sua influência na sociedade, posto que a arte seria uma “*actividad espiritual del hombre*” que contribui para desenvolver esse indivíduo moral e intelectualmente (MENDIETA, 1996, p. 167). A cultura evolui junto com a sociedade, historicamente, gerando problemas e contradições. Ana Mendieta (1996) começa a discorrer sobre o que seria esse problema, faz um

²⁹ Anzaldúa (1987, p. 17) cita, por exemplo, que uma mulher no cerne de sua cultura latina, principalmente a mexicana, só teria três direções: ir para igreja como freira; ir para ruas como prostituta; e ser mãe em casa. Sendo que, hoje em dia, teríamos mais uma quarta opção, a educação e carreira profissional para ter autonomia.

passaio sobre a história do domínio do homem sobre a natureza e o domínio de outros homens como objetos, chegando à civilização ocidental e à forma onipresente de dominação por meio da expansão tecnológica.

Durante a colonização, o melhor jeito de usurpar as riquezas e o território de um povo era através do processo de “desculturação”, eliminação da cultura nativa, sendo condição fundamental para a dominação como, por exemplo, os missionários cristãos que tiveram esse papel (MENDIETA, 1996).

Nas incursões cristãs nas culturas indígenas da Mesoamérica, a mulher ganha um símbolo de algo terreno, animal, carnal, símbolos tão temerosos quanto o sobrenatural, a mulher passa a ser estranha e temida, ela é um “fragmento conhecido dos pesadelos dos homens, a sombra da besta” (ANZALDÚA, 1987, p. 17, tradução nossa). Muito diferente das culturas dos povos indígenas das Américas, nas quais as Deusas e Deuses possuíam esse dualismo terreno, carnal e sobrenatural. Para Mendieta, a colonização destruiu essa ligação com a natureza das culturas dos povos indígenas das Américas, para as quais o dualismo e polaridade eram conceitos inexistentes. Para ela, o poder nasce com o subjugoamento da natureza, que nos desconectou com o mundo em que vivemos (MENDIETA, 1996, p. 171).

Acredito que muito do meu trabalho tenha a ver com essa relação do meu corpo com a natureza, na tentativa de construir um novo corpo e novos sentidos; por exemplo (Figura 14), imagino um corpo-folha, como ele andaria, quais movimentos seriam possíveis e quais sons poderia ter aquele corpo? As folhas caíam do pé de caqui, as cores múltiplas formavam mosaicos no chão. Colo as folhas no meu rosto. A cola é meu próprio sangue, ele seca e acopla as folhas à minha pele. Fico ali por um tempo, sendo ensinada pelas folhas do outono. E se meu corpo fosse feito de folha? Ele se despedaçaria em mosaicos de outono no chão como quem arranca de si o que for preciso para poupar energia para os desafios de um contexto desfavorável.

Figura 14 - Fotografia “E se meu corpo fosse folha?”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

Por isso afirmo que minha conexão com a natureza não tem nada de transcendente, também não é uma tentativa de resgatar uma conexão perdida, de resgatar aquela relação que os povos indígenas tinham com essa terra. Busco uma relação no presente, a partir desse corpo, dessa história, desse mundo, que não retorna, apenas se reedita, pois não é possível apagar toda história da colonização do nosso corpo. Sendo assim, o que posso fazer? Senão posso apagar a colonização, devo buscar formas de enfrentá-la, por isso tento aprender com as folhas, elas podem me mostrar caminhos pra criar novos sentidos. Me volto para a natureza, pois a cultura nos subjuga. No caso das mulheres, a vida delas girava em torno das relações familiares, pois, de acordo com Anzaldúa (1987), a família, a comunidade e a tribo são mais importantes que o bem-estar individual. O indivíduo existe, primeiramente, como um “parente como a irmã, pai ou padrinho e, em seguida, como um indivíduo” (ANZALDÚA, 1987, p. 18, tradução nossa). As mulheres, na cultura da Mesoamérica, possuem um culto à humildade, generosidade e abnegação perante os outros fora da família. Isso, de acordo com Anzaldúa (1987), é para não gerar inveja nos outros que estão fora do círculo familiar dessa mulher. A partir desses conceitos, a ideia de “ser como todos”, igual a todos, se enraíza com tanta força que, culturalmente, se existe uma diferença, essa deve ser minada, pois é considerada um modo de

superioridade aos outros, uma forma egoísta que provoca inveja nos outros (ANZALDÚA, 1987). A noção de “respeito”, para Anzaldúa (1987), também assegurou que as categorias sociais e hierárquicas fossem mantidas, afinal, o respeito era reservado àqueles que tinham poder dentro da comunidade, como os mais velhos, o pai, o patrão e etc. A mulher seria a parte inferior, um pouco acima dos “desviantes”, os quais não são tolerados, por exemplo, os homossexuais e os queers “são o espelho que reflete o medo da tribo heterossexual: ser diferente, ser outro é, portanto, inferior, portanto, sub-humano, inumano, não-humano” (ANZALDÚA, 1987, p. 18, tradução nossa).

Anzaldúa fala da Mesoamérica, mas acredito que muito do que ela fala se reflete na América do Sul. “A ceia”³⁰ (Figura 15) carrega todo peso cultural e familiar que a mulher carrega, era dia 24 de dezembro de 2017, o momento em que se prepara a ceia de Natal, comemoração cristã que sempre se reedita, sendo a família o primeiro signo que me vem à mente. E sempre tive um certo incômodo com essa data: quantos machismos, racismos, homofobias e transfobias você já engoliu na mesa hoje? Foi assim que nasceu essa fotografia, veio do meu incômodo com a falta de questionamento de opressões no campo privado de nossas vidas, na relação com nossas famílias, amigos, parceiras(os), nossos prazeres e desejos. A ceia, servida na cama, é uma metáfora da violência velada e silenciada que não se discute em certos espaços, que parece ser um problema do “outro” e não de todos nós enquanto sociedade. Na fotografia, disponho um lençol, prato e camisola brancas e o vermelho do sangue se destacando, sangue da minha menstruação, que marcou o lençol; no prato, coloco algo, carne sangrenta, vegetal ou animal ou humana?! É um banquete para violência.

³⁰ Tal obra foi exposta em uma mostra coletiva, em 2018, no “memorial Rezende Barbosa”, da cidade de Assis-SP. A mostra reunia fotógrafas(os) amadores e profissionais, contudo, minha obra ganhou destaque em uma parede e repousava sozinha, o público se interessava pelo que a fotografia estava querendo dizer, crianças, adolescentes, usuários do CAPES, todos e todas tentavam buscar aquilo que acreditavam remeter para eles aquela imagem.

Figura 15 - Fotografia “ A ceia”, por Melina Gorjon, dezembro de 2017



Fonte: A autora (2017).

Essa imagem foi exposta em um museu da cidade de Assis e chamou atenção de qualquer pessoa que visitava a exposição, segundo a curadoria do museu. A partir dessa experiência pude tocar diversos tipos de visitantes da exposição, dos adolescentes das escolas, colegas fotógrafas(os) aos usuários do CAPES. Atribuo muito desse interesse por ser uma fotografia com elementos que apenas sugerem que algo aconteceu por ali, não escancara e nem entrega o que é. São um dos poucos trabalhos em que não uso meu próprio corpo diretamente, apenas meu sangue menstrual está ali e só eu sei disso, pois cada pessoa pode interpretar de um jeito o vermelho no tecido branco.

“A ceia” não remete apenas à ceia de Natal, mas ela remete a esse espaço privado da família branca burguesa ocidental enquanto instituição de opressão. Eu tenho um interesse muito particular em trabalhar com questões da natureza, como a comida, por exemplo, e ainda estou tentando entender essa minha conexão, mas acredito que Anna Tsing³¹ me trouxe uma perspectiva completamente nova a respeito disso, fazendo uma análise que une a questão da família, de raça, do machismo e dos elementos da natureza, como comida, plantações de cereais, mosquitos, fungos e mofos. A autora fala, por exemplo, que a questão da mulher branca, durante a colonização, foi essencial para que se mantivesse a “higiene” racial. Elas, que preservavam esse lugar privilegiado dos brancos, sinônimos de pureza, de acordo com Tsing (2016), nos trópicos, elas mantinham a casa livre de qualquer mofo, mosquito e miscigenação, foram as aliadas da eugenia. Já nas metrópoles, as mulheres vulneráveis da classe alta eram as cuidadoras do lar, enquanto as mulheres pobres eram as infecções. As pobres, de acordo com Tsing (2016), precisavam de mais mão de obra, estimuladas a terem filhos que eram a mão de obra. Já as ricas eram as geradoras de herdeiros, as propagadoras da raça, seriam as responsáveis por preservar a propriedade privada, a família e a cultura.

Tsing (2016) comenta um aspecto muito importante, fundador da cultura americana, o fetiche familiar como o espaço da pureza, que reaparece na cultura de massa dos EUA, no século XX, e em nosso tempo também, posto que os EUA assumem uma postura que propaga antigos regimes de cultura colonial. O amor só existe dentro do lar, na família, a relação interespecies não é aceita. Tsing (2016) fala dos animais de estimação, que são o exemplo desse modelo familiar, no qual existe empatia pela sua família e pelos seus animais, os pets, mas, para os outros, outras culturas, outras espécies não há lugar. Para Tsing (2016), outros povos e outras espécies são julgados de acordo com sua capacidade de viver à altura das normas norte-americanas de intimidade doméstica. Caso se enquadrem nesse modelo de amor familiar, quem sabe possam viver. Alguns serão aqueles que “deram errado” dentro desse modelo e desumanizá-los é a chave para preservar todo esse modelo.

Mendieta defendia sua identidade cultural, ao mesmo tempo em que nutria um aspecto crítico a essa identidade, por exemplo, na obra “Ñáñigo Burrial”, (Figura 16), exposta em Nova York, Mendieta faz uma silhueta formada por 47 velas negras. O *Náñigo* vem do folclore afro-cubano e designa uma sociedade secreta de homens de Cuba que existiu durante o século XIX e na primeira metade do século XX. Usavam roupas e máscaras que, ao mesmo tempo, assustavam e atraíam, saíam nos bailes, onde sua chegada era anunciada por tambores. Essa é

³¹ Anna Lowenhaupt Tsing é uma teórica norte-americana (EUA) professora de Antropologia na University of California, Santa Cruz.

uma das memórias de Mendieta de quando era pequena (SABBATINO, 1996, p. 154), mas outra marca foi importante para realizar essa silhueta, pois não era só um resgate desse aspecto cultural, era uma crítica, posto que mulheres eram proibidas de participar desse ritual. As 47 velas são o número de velas que, no vodu, faz-se um *embrujo negro*, uma amarração vodu (SABBATINO, 1996, p. 154). Parece mais um ritual da mulher que renasce, ceifada nessa participação da cerimônia, do que uma homenagem aos homens de *Náñigo*. Mendieta parece conseguir, em uma mesma obra, falar da diferença cultural e sexual, revelando uma atitude crítica em relação às próprias práticas opressoras nas culturas nativas (SABBATINO, 1996, p. 154).

Figura 16 - Performance “Ñáñigo Burrial”, por Ana Mendieta, 1976



Fonte: Site da “Galerie Lelong”, New York.

Essa questão da hierarquia do homem e da mulher Anzaldúa (1987) explora a partir do problema, do dualismo, que nos impõe apenas duas opções, de masculino e de feminino, traz a crença na “metade e metade”. Os “anormais”, que não se situavam nessas duas opções, tinham também um aspecto mágico, algum tipo de dom sobrenatural, tornando a anormalidade um preço que pagavam por seu “dom”. Anzaldúa (1987) refuta a ideia psiquiátrica, na qual o sujeito, ao não se localizar no binarismo de gênero, recebe um diagnóstico de anormalidade, baseada na “confusão de identidade sexual, e o sofrimento psíquico pode ser uma consequência disso” (ANZALDÚA, 1987, p. 19).

Ana Mendieta (1996a, p. 179) afirma que Duchamp, quando desenhou um bigode em Mona Lisa, não queria que Mona Lisa se tornasse homem, ou uma mulher disfarçada de homem, ele apenas confundia os símbolos de gênero. Mendieta, citando Duchamp, narra como fez sua obra, *Facial Hair Transplants* (Figura 17), na qual pede a um amigo, Morty Sklar, que cortasse

sua barba e, em seguida, ela ia colando na sua face, nos mesmos lugares em que ele havia cortado (MENDIETA, 1996a, p. 179). Para ela, quando transfere a barba de seu amigo para a sua própria face, ela toma esse objeto, esse símbolo, a barba, e o coloca em outro lugar, transformando o símbolo e tomando para si, pois dizia que “Eu gosto da idéia de transferir cabelo de uma pessoa para outra porque eu acho que isso me dá a força dessa pessoa” (MENDIETA, 1996a, p. 179). Não era um disfarce, não era uma metáfora, era real, era sua nova aparência (MENDIETA, 1996a, p. 179), era ela mesma, mas se compondo de novas forças.

Figura 17 - Facial Hair Transplants, por Ana Mendieta, 1972



Fonte: Site da Artsy (2018).

Mendieta traz uma figura *queer* nessa obra, questionando a dualidade masculino e feminino. *Queer* era como Anzaldúa (1987) se denominava, ela diz que escolheu ser *queer*, mas também diz que existem outros e outras que dizem que são *queer* por uma questão genética, ou que sempre foram assim. Anzaldúa diz que foi uma escolha ser *queer*, pois ela poderia seguir na regra dualista, escolher um dos lados, mas essa escolha se baseia muito na tentativa de equilibrar, de atenuar as dualidades e contradições nela mesma (ANZALDÚA, 1987, p. 19).

Anzaldúa (1987) descreve o mundo como um lugar que não é seguro, vivemos com medo de que nos tomem tudo, principalmente a mulher, posto que essa não se sente segura quando a sua “própria cultura e a cultura branca a criticam, quando os homens de todas as raças a caçam como uma presa” (ANZALDÚA, 1987, p. 20, tradução nossa). A mulher de cor é “alienada de sua cultura nativa, *alien* na cultura dominante” (ANZALDÚA, 1987, p. 20, tradução nossa). Ela habita os espaços entre os diferentes mundos. A autora diz que a

“habilidade de responder é o que se conhece como responsabilidade, contudo, nossas culturas nos tiram nossa capacidade de ação - nos amarram em nome da proteção” (ANZALDÚA, 1987, p. 20, tradução nossa). Ou seja, a crítica de Anzaldúa é pontual: não devemos deixar de questionar as opressões em nome de uma “proteção da cultura”, em nome da preservação da cultura. A atitude que Anzaldúa (1987, p. 21) nos convida a ter é uma atitude de responsabilidade, pois dentro desse sistema de preservação, quando alguém está no controle, essa pessoa é a responsável, assim, ser a vítima é abster-se de qualquer responsabilidade, é culpar a cultura que é machista, a mãe que nos criou assim, o padre que difunde tal cultura machista, o ex-amante que nos oprimiu (ANZALDÚA, 1996, p. 21). Não reconhecer responsáveis é não nos reconhecer como sujeitos, é continuar na posição de objeto, é não ter força e não ter o controle da própria vida.

A responsabilidade não é uma obrigação, mas sim a “capacidade de responder” (ANZALDÚA, 1996, p. 21) às opressões que são forjadas na resistência da mulher indígena. Anzaldúa (1987, p. 21) diz que se sente livre para se rebelar contra a sua cultura³² e não tem medo de traí-la, pois ela sempre esteve imersa em sua própria cultura, o que é muito diferente de outras mulheres de cor que, na maioria das vezes, estão imersas na cultura branca ou que só recentemente retornaram a sua cultura. O que revela momentos diferentes: primeiro é necessário reapropriar-se de sua cultura; em seguida, dentro dela, continuar a identificar e combater as opressões.

Anzaldúa (1987, p. 20) também tem medo de “voltar para casa”, por conta dessas opressões dentro de sua própria cultura, mas, ao mesmo tempo, defende sempre sua raça e cultura quando essas são ameaçadas por não mexicanos. Anzaldúa (1987, p. 20) diz que sabe os desconfortos de sua cultura, contestando seus vários elementos, e diz "não, eu não assumo todos os mitos da tribo em que eu nasci" (ANZALDÚA, 1987, p. 21). Ela produz, assim, um entendimento de que, diante da dominação da cultura inglesa, suas irmãs de cor têm que se afirmar de maneira identitária³³ e, para compensar a desvalorização extrema, necessitam glorificar sua cultura de cor. É uma reação legítima, contudo, a autora diz que é necessário, como ela mesma faz, não glorificar os aspectos de sua cultura “que lhe fizeram mal e lhe fazem

³² Anzaldúa (1987) viveu boa parte da vida isolada na vida rústica, chicana. Para ela, deixar suas raízes e família exigiu que fosse duplamente segura, dentro e fora de si, para viver a vida por si mesma. Ela diz que, ao sair de casa, não perdeu o contato com suas origens, pois a chicana forma parte dela, dizendo que “eu sou uma tartaruga, onde quer que eu vá levo minha casa em minhas costas” (ANZALDÚA, 1987, p. 21, tradução nossa).

³³ Essa discussão que Anzaldúa faz é também a postura que muitas autoras e autores descoloniais/decoloniais assumem. É importante ter em mente tal discussão de Anzaldúa, para não tomarmos a questão da descolonial/decolonial como identitária.

até hoje” (ANZALDÚA, 1987, p. 22), ou seja, aspectos de dominação e opressão dentro dessa cultura oprimida. O fato é: ela quer narrar sobre ter as três culturas: branca, mexicana e indígena, “Quero a liberdade de poder esculpir e talhar meu próprio rosto, modelar meus próprios deuses de dentro de minhas entranhas” (ANZALDÚA, 1987, p. 22, tradução nossa). Ao voltar para casa, ela seria negada, então, ela reclama por um lugar, cria uma nova cultura que abrigue a mestiça, construindo esse lar “com minha própria madeira, meus próprios ladrilhos e argamassa e sua própria arquitetura feminista” (ANZALDÚA, 1987, p. 22, tradução nossa). Assim como a índia, a mestiça guarda “a ferida da índia-mestiça”, ferida essa que nasce na história da índia que se “vendeu” enquanto prostituta aos espanhóis (ANZALDÚA, 1987, p. 22). Foi assim que se nutriu o ódio à carne indígena que seus descendentes sentem, o ódio pela traição. Anzaldúa (1987, p. 22) narra que as índias e as mestiças criminalizaram a “índia vendida” e é isso que a cultura masculina nutre nas mulheres. Anzaldúa (1987, p. 22) aprendeu que a índia vendida é sua sombra, aceitando-a e aprendendo a escutar os lamentos de “suas filhas perdidas”.

Ao trabalhar com os aspectos culturais em sua obra, Mendieta não parece defender a cultura indígena e afro-cubana como uma cultura que não oprimiu as mulheres, o que se torna explícito em sua obra, *Entierro Nánigo* (1973). Porém, povoa toda sua obra com figuras femininas ancestrais como, por exemplo, uma obra realizada que marca o retorno a Cuba, depois de 12 anos. Realizou suas obras em uma gruta fora de Havana, no parque *Jaruco*. Para Sabbatino (1996, p. 164), isso é um exemplo de identidade sexual e cultural. Na gruta, foram esculpidas 10 figuras na pedra, maiores que o tamanho humano. Ela filmou as silhuetas em sequência, depois apresentou as fotografias de cada uma individualmente, dando título de *Diosas de la Creación*, a *Guabancex* (Deusa do Vento), *Atabey* (Mãe das águas), *Guanaroca* (A primeira Mulher) e *Guacar* (*Nuestra menstruación*) (SABBATINO, 1996, p. 164).

Figura 18 - *Guacar (nuestra menstruación)*, por Ana Mendieta, 1983



Fonte: Site da Yale University Art Gallery (2018).

Essas obras de Mendieta são uma homenagem e um resgate das suas heranças culturais, mas, principalmente, um resgate das fortes figuras femininas, como referências da força da natureza e, também, do poder da criação. Em sangue-seiva (Figura 19), exploro a minha conexão com a planta por meio do sangue menstrual, fazendo uma analogia entre a seiva e o sangue, não tento afirmar um lugar essencialista da natureza e da mulher, mas tento explorar o questionamento: e se meu sangue fosse seiva? Ou se a seiva fosse sangue? A partir dessa pergunta, explorei a potência dessas imagens das plantas com sangue. Falo que não é essencialista, pois nada tem a ver com meu útero que sangra, mas com o sangue ser nossa resistência, nossa nutrição. O sangue aqui poderia ser também o sangue derramado pela violência, o qual essas plantas acolhem e escoam, produzindo uma nova possibilidade de conexão, uma nova produção de sentido.

Figura 19 - Fotografia “Sangue-seiva”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

A natureza e a terra, para as culturas indígenas, têm forte ligação com as figuras femininas, a partir do que vimos nas obras de Mendieta, assim, quando Mendieta fala do homem que subjuga a natureza, está falando do homem que subjugou a mulher; quando fala da reconexão com a natureza e a terra ancestral, fala de reconectar-se com as mulheres condenadas e enterradas na história. Isso porque a cultura indígena e afro-americana também traiu suas próprias mulheres, sendo essas silenciadas, enjauladas, foram mão de obra escrava dos espanhóis e ingleses e, também, de seu próprio povo, na Mesoamérica, ocupando posições inferiores aos patriarcas indígenas (ANZALDÚA, 1987, p. 22).

A terra que seca ferida é aquela que nos acolhe, é a ancestralidade que nos veste de presente e nos faz imaginar um futuro. É esse lugar que ocupamos no mundo como o espaço que pode secar as feridas. É essa conexão com a terra que faz com que nossa força se restabeleça, nos nutra e nos faça mais vibrantes. Essa terra é sábia e nos conta suas histórias, mas precisamos estar dispostas(os) a ouvi-la. A folha outonou na terra, meu sangue se abrigou nelas (Figura 20). Sangrei até restar só o caule, ofegante, a vida implorava, tentando escorrer das veias. Só com um transplante urgente de seiva bruta e para sair outros universos.

Figura 20 - Fotografia “Terra, folha e sangue”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

Levantava os olhos para o céu para perguntar "eu aguento?", mas quem respondia era a terra. Toda força ancestral, todo sangue derramado nela gritavam, queria estar com ela, ouvindo, protegendo e alimentando meus sonhos e desejos. O cheiro de terra molhada já anunciava: derrame-se em mim que eu vou secar essas feridas.

2.2 Queimadas

O fato de a maioria dos que foram violentados e mortos por uma “associação ao diabo” serem mulheres não é mera coincidência, isso fez com que, nos grupos de resistência à colonização, as mulheres fossem a maioria (FEDERICI, 2004, p. 416). Nas culturas ancestrais das Américas, de acordo com Federici (2004), mulheres³⁴ sempre tiveram status de poder, a

³⁴ Elas eram desde agricultoras a curandeiras, por exemplo, em *Oaxaca*, no México, elas produziam o *pulque-maguey*, substância sagrada, vinda dos deuses, relacionada à *Mayahuel*, a deusa da terra que era a principal divindade dos povos indígenas de Oaxaca (FEDERICI, 2004, p. 417).

maioria das divindades eram mulheres, tinham mais liberdade para se auto-organizarem, mesmo que dentro dessas sociedades, como na asteca, na qual perderam poder e status conforme foram passando de sociedades comunais e domésticas para impérios. Neste sentido, penso: será que a caça às bruxas ainda continua? Minha aposta foi que sim, que todos os séculos de caça às bruxas se traduzem, atualmente, na violência contra mulher. Foi assim que surgiu a série “Queimadas”, em que tento evocar noções, como a caça às bruxas e a colonização, por meio do registro das queimadas que acontecem nos terrenos baldios nas cidades (GORJON; GALINDO, 2017) As queimadas ocorrem por conta do tempo seco, ou então quando algum morador quer “limpar” os terrenos de ervas daninhas. Esses mesmos espaços, dos terrenos baldios, lugares geralmente mais esvaziados, com poucas casas, são espaços de medo; quando circulo por ali, tenho medo de sofrer abusos, pois, nesses mesmos locais, temos relatos de assédios e perseguições, na cidade de Assis - SP, onde moro atualmente. Por meio das fotografias, comecei fazendo autorretratos capazes de anunciar como a prática de caça às bruxas metaforicamente pode falar da perseguição e assédio às mulheres nas ruas da cidade. Convidei algumas amigas para conversar e experimentar (GORJON; GALINDO, 2017, p.81) esse espaço e produzir foto-performances. São um dos poucos trabalhos em que me aventuro na produção de arte no espaço urbano, coletivo, e que fotografo outras pessoas. Penso que bem como as cinzas ali deixadas remetem à violência sofrida, elas também podem ser um símbolo de resistência e de práticas de sobrevivência à violência.

Figura 21 - Fotografia “A prece”, Série Queimadas, por Melina Gorjon, 2010



Nota: Juliana Garcia como modelo.
Fonte: A autora (2010).

A prece (Figura 21) evoca uma saudação a essas cinzas, momento de contato íntimo com essas cinzas, com sensações diversas que podem emergir. A escolha da roupa branca e da temperatura quente das cores da mulher na cena em contraste com a temperatura fria das cores do ambiente é uma tentativa de trazer essa mulher que renasce da experiência violenta, da destruição de si. Representa não a dor, mas a resistência da mulher latino-americana, colonizada.

Falo isso, pois, como nos conta Federici (2004), a misoginia vem com a colonização, assim, as sociedades nativas das Américas foram se reestruturando, por meio de incursões violentas e disciplinares, sempre tendo em vista a supremacia dos homens. Quanto a esse aspecto de disciplinarização, vale a pena relatar o que Diana Taylor (2013) narra sobre a disciplinarização que sofreu quando foi estudar, ainda criança, no Canadá. Quando pequena, morava em uma vila de mineração no México e fora enviada para Toronto para estudar em um internato, onde afirmava que seu corpo e mente estavam em treinamento. Sofreu com uma máquina disciplinar que repudiava tudo o que, para eles, era considerado “selvagem”, suas roupas, jeitos, sua língua, sua cultura, seus modos, tão próximos com o que era tido como “não civilizado”. O que Taylor fala é que, apesar da máquina disciplinar, o treinamento falhou (TAYLOR, 2013, p. 16). Tal narrativa mostra o quanto a estrutura colonial ainda nos molda e subjetiva nos dias de hoje, daí sua importância em estudá-la.

Voltando à época da colonização, Federici (2004, p. 417) pontua que as mulheres³⁵, com a vinda dos espanhóis, foram retiradas de suas posições de chefia e de suas terras pelos próprios chefes tradicionais. Nessa nova economia colonial, que pagava tributos à coroa espanhola, as mulheres se tornaram servas e tecelãs, também sendo obrigadas a irem às minas quando seus maridos iam trabalhar, pois não podiam mais se separar deles (FEDERICI, 2004, p. 417).

Os colonizadores, ao proibirem a poligamia, fizeram com que muitas mulheres fossem abandonadas, ou virassem servas, e os filhos e filhas eram considerados ilegítimos, além disso, as mulheres indígenas eram vítimas de estupro, pois, “Na fantasia europeia, a América em si era uma mulher nua reclinada que convidava, de forma sedutora, o estrangeiro branco que se aproximava” (FEDERICI, 2004, p. 417-418). A autora também comenta que os homens entregavam aos colonizadores esposas e parentes mulheres enquanto moeda de troca por política ou economia. A mulher indígena era a principal inimiga da colonização, o demônio a

³⁵ Cusicanqui (2010) é pontual em suas críticas ao próprio movimento misógino difundido dentro das sociedades indígenas das Américas, ponto esse que é importante ressaltar para um olhar crítico a respeito das assimetrias de gênero. Veremos tais considerações no próximo capítulo.

ser domado e amordaçado, muitas cometiam suicídio e também matavam seus filhos, recusavam o batismo e qualquer cooperação com a colonização (FEDERICI, 2004, p. 418). E muitas, anuncia Federici (2004, p. 418), se tornavam parte de organizações de resistências, onde lideravam e eram sacerdotisas das *huacas*, como nos *Taki Onqoy*. Dentre suas ações, as mulheres peruanas treinavam as pessoas para que soubessem o que deveria ou não ser dito quando os sacerdotes as interrogassem. Ao passo que as mulheres, em certa medida, perderam muito nesse processo de colonização, nesse momento de resistência, elas passaram a ocupar uma posição nunca antes ocupada, a de sacerdotisas dos *huacas*³⁶, posição anteriormente ocupada só por homens (FEDERICI, 2004, p. 418).

Para escapar da “caça às bruxas”, tais mulheres se escondiam nas *punas*, montanhas, lugares nos quais poderiam praticar seus cultos (FEDERICI, 2004, p. 418), resistindo e rejeitando a imposição colonial. A noção de demônio e bruxaria, de acordo com Federici (2004, p. 419), não era conhecida pelos povos indígenas, sendo que mulheres indígenas eram acusadas como tais. Muitas confessaram os crimes acusados, mas sempre sobre tortura, além de serem, também, obrigadas a revelar nomes de outras pessoas envolvidas. Outro objetivo da caça às bruxas era o isolamento e marginalização das “bruxas” andinas, contudo, esse objetivo não teve sucesso, pois elas acabavam sendo consultadas por aldeões e possuíam um status de poder cada vez maior conforme a população se revoltava contra o poder colonial (FEDERICI, 2004, p. 420).

No centro e sul do México, principalmente em *Oaxaca*, as mulheres eram figuras presentes nas rebeliões do século XVIII, com muitas delas liderando os ataques (FEDERICI, 2004, p. 420). Em *Chiapas*, elas eram as que preservavam a religião e lutavam contra o colonialismo, sendo que foi uma sacerdotisa a responsável pela liderança da resistência em Chiapas. Por todos esses motivos, vemos que é, no mínimo, contraditório que Calibã³⁷ seja o símbolo dos revolucionários nas Américas, e não sua mãe, a bruxa Sycórax. Calibã se rebelava pelas próprias ferramentas que seu senhor, que o dominava, oferecia (FEDERICI, 2004, p. 421); já Sycórax era poderosa e temida (FEDERICI, 2004, p. 421). A caça às bruxas aumentava de acordo com a necessidade de afirmar o poder colonial e, assim que econômica e politicamente

³⁶ Apesar de clandestino, o culto aos *huacas* permaneceu forte e, se até hoje temos conhecimento deles, é por conta dessas mulheres que resistiram (FEDERICI, 2004, p. 420).

³⁷ Calibã foi retirado da peça de Shakespeare, *A Tempestade*. Nela, um duque de Milão chamado Próspero, que possui uma grande biblioteca sobre magia, é roubado por Antônio e o ducado. Assim, Próspero e sua filha Miranda são jogados ao mar e chegam a uma ilha tropical. Nessa ilha, vive apenas uma bruxa, a poderosa Sycórax, que vai ser vencida pela magia de Próspero (que ele acumulará em sua extensa biblioteca) e, assim, seu filho, o monstro Calibã, se tornará seu escravo. A história pode ser relacionada diretamente com a colonização e a demonização dos povos indígenas e nativos das terras expropriadas.

se estabilizaram as estruturas coloniais, a perseguição acabou (FEDERICI, 2004, p. 427). Por isso, no século XVIII, a Igreja deixava que se cultuassem as crenças dos povos indígenas, pois esses já não ofereciam perigo ao poder colonial.

Figura 22 - Registro de performance, “*La intención*”, por Regina J. Galindo, Itália, 2016



Fonte: Galindo (2016).

Em sua obra, “*La intención*” (Figura 22), a artista Regina José Galindo³⁸, nessa performance, mostra-se com roupas brancas, em um palco que é enchido com galhos para a fogueira, os quais são trazidos pelas pessoas e Regina permanece imóvel até que terminem de colocá-los, só dando para ver um pouco da cabeça da artista na imagem. Nessa obra, a artista comenta, em seu site oficial, que a caça às bruxas continua, mas com novas roupagens, seja em linchamentos na Guatemala, na xenofobia na Europa e outros países. A artista comenta que esse sentimento de medo, rejeição e ódio que gerou a caça às bruxas permanece ainda hoje sobre aquelas pessoas estranhas e estrangeiras.

Silvia Federici (2004) também comenta que a caça às bruxas existe atualmente e explica como ela foi sobrevivendo e se reeditando, por exemplo, a autora diz que, ao invés da demonização, aos poucos, veio o paternalismo, que considerava os povos indígenas como ignorantes por adorarem seus Deuses. Assim, a perseguição aos adoradores do Diabo se desloca da Europa para outros lugares, como Brasil, Caribe e América do Norte, se estendendo aos povos africanos escravizados nas Américas (FEDERICI, 2004, p. 428). A perseguição estava se convertendo às práticas de religiões africanas como o *obeah*, ritual que, antes de tudo,

³⁸ É uma artista residente e natural da Guatemala, é artista visual especializada em performance. Em seus trabalhos, ela discute muito questões sociais, éticas, raciais e de gênero.

representava um risco de rebelião (FEDERICI, 2004, p. 428). E, mesmo com abolição da escravidão, Federici (2004) pontua que a perseguição às bruxas continuou, pois essa perseguição foi enraizada de tal forma nas sociedades colonizadas que elas próprias passaram a perseguir as bruxas. A caça às bruxas ocorreu na Índia, principalmente com as mulheres que não viviam no sistema de castas das planícies, e sim nos bosques, onde tinham maior poder e cultuavam deusas. Na África, a perseguição às bruxas tem a ver diretamente com o declínio da posição social das mulheres e, até hoje, temos essa prática de caça às bruxas, principalmente pela agenda neoliberal instaurada (FEDERICI, 2004, p. 429). Para Federici (2004, p. 429), conforme se agrava a situação econômica, se intensificam o empobrecimento da população, as tensões políticas e a perseguição às mulheres, como no Quênia, Nigéria e Camarões, entre 1980 e 1990, períodos nos quais tivemos uma caça às bruxas. Lembrando que, nessa época, tivemos um empobrecimento significativo da população, causado pelo FMI e pelo Banco Mundial e suas políticas. Segundo Federici (2004), existem casos, no Brasil e na América do Sul, de assassinatos feitos pela própria comunidade acusando idosas de bruxaria.

Nas figuras 23 e 24, já são autorretratos em que exploro um pouco a experiência do meu corpo nessas queimadas; é como se, nesse encontro, me sentisse mais forte, como se de fato, ali, eu tivesse renascido.

Figura 23 - Fotografia, Série “Queimadas”, por Melina Gorjon, 2017



Fonte: A autora (2017).

Figura 24 - Fotografia, Série “Queimadas”, por Melina Gorjon, 2017



Fonte: A autora (2017).

As queimadas, para mim, fazem alusão à minha história de infância e adolescência, na cidade de Brodowski, cidade rodeada por plantações de cana-de-açúcar, nas quais, quando ainda eram legalizadas, as queimadas serviam para retirar o resto de cana que as máquinas ou o(a) cortador(a) de cana não conseguiam podar. Aquelas raízes mais fortes que ficavam fincadas no solo só o fogo podia arrancar. Assim, nos fins de tarde, depois da época de colheita, ocorria uma chuva de queimada na cidade, as cinzas se espalhavam por todos os cantos. Quando pequena, tenho a memória de tentar pegá-las no ar e ficar toda suja de cinzas. Esse projeto também acionou essas memórias das “Queimadas”, mas outro signo importante que eu queria trazer seria o das bruxas queimadas e de seu renascimento das cinzas. E estando em um meio urbano e atual, o principal signo a passar seria a mensagem de re-existência à violência cotidiana contra a mulher. Gostaria de lembrar que o discurso que associa à bruxa mulheres que, de alguma forma, questionam as opressões que lhes são impostas ainda existe, basta lembrar o que ocorreu com Judith Butler quando veio para o Brasil em 2017; Butler é uma importante teórica feminista e queer. Tivemos petições on-line contra a vinda de Butler para o Brasil, afirmando que ela era uma propagadora da “ideologia de gênero”. No dia de sua fala, fizeram manifestações, levaram uma boneca de Butler e a queimaram. Acredito que tal ato é extremamente simbólico e, também, o quanto as proposições de Federici são pertinentes para pensarmos essa reedição da caça às bruxas.

Por fim, é importante lembrar, como nos diz Federici (2004, p. 430), que parecemos não nos preocupar mais com tais casos, como se, atualmente, tais práticas não existissem, como se isso pertencesse a outro mundo, a outras pessoas, bem diferentes do que somos hoje. Mas a caça às bruxas sempre se coincide com um processo de “acumulação primitiva”, ou seja,

privatização da terra e recursos naturais e o empobrecimento da população, o medo e o terror crescentes, vemos isso acontecer ao longo das décadas, como nos anos 80 e 90 (FEDERICI, 2004, p. 430). A caça às bruxas é nada mais nada menos que uma caça à resistência da mulher, da expropriação da terra, da cultura e da vida.

2.3 Monoculturas identitárias

Desenho a guerra em mim com sangue menstrual. Sangue menstrual aqui não é essência feminina. Meu sangue menstrual é uma metáfora: do meu corpo-mulher que ocupo nesta terra e tudo que ele produz e espalha no mundo, como força devastadora e perigosa. Uso ele, pois ele foi esquecido, mesmo sendo terra fértil nos ensinaram a temê-lo, reprimi-lo. Parte de um projeto para produzir monoculturas identitárias, pois a colonialidade teme nosso sangue-terra, teme o vermelho vivo da resistência, receia que descubramos a força do nosso corpoterritório. Lembre: colonizaram nossas mentes, nossos corpos, nossas histórias. Nos engam, nos treinaram, nos obrigaram a ter nojo e desprezo por nós mesmas. Latifundiaram nosso corpoterra, adubos químicos, podas erradas, nos querem monoculturas de nós mesmos. Mas nossa carne barrenta é fértil e resistente, basta deixar ela primaverar em seu mais lindo ser, amadurecer em seu sangueadubo. Floresça e viva, se enraíza em seu corpo e lança suas sementes pelo ventos. Extraíram nossas munições, encontre-as ou fabrique novas, e lembre que o nosso corpo é uma arma!

“Pintura de guerra” (Figura 25) é um autorretrato em que exploro como usar algo do meu corpo, que é considerado inadequado, como munição para travar as batalhas contra a colonialidade de ser. A conexão com o meu sangue é um ato político, afinal, ele é uma das partes de mim consideradas impuras, sujas, e que devem permanecer invisíveis, ou que devem ser contidas e eliminados seus vestígios. Esse exercício vai além de pensar o sangue por si só, penso em todos os aspectos da minha existência, da minha vida e do meu corpo aos quais fui subjugada e busco usá-los como escudo e arma contra as incursões coloniais modernas sobre a nossa subjetivação.

Figura 25 - Fotografia “Pintura de guerra”, por Melina Gorjon, 2017



Fonte: A autora (2017).

As monoculturas identitárias trazem a metáfora da monocultura para pensarmos nossa vida. Pensemos nos efeitos da monocultura, que produz apenas um tipo de alimento - uso essa metáfora inspirada pela minha história no interior de São Paulo, circulando pela região de Ribeirão Preto, onde a monocultura canavieira sempre fez parte da minha paisagem. Acredito no poder dessa metáfora para refletir o quanto nossas práticas pesquisadoras e nossos modos de vida estão colonizados. Também acredito no poder de questionamento em trazer a questão da terra, dos vegetais e animais para discorrer sobre diversas questões da nossa sociedade e, sendo assim, experimentando essa conexão terra-planta-mulher. Como narrar outras histórias nessa nova aliança?

Figura 26 - Fotografia “(de)composição com vegetal”, por Melina Gorjon, 2017



Fonte: A autora (2017).

Trago aqui uma autora que foi muito importante para pensar essa questão da terra³⁹, dos vegetais e do cosmos, Stengers (2015) filósofa da ciência. Em seu livro, “No Tempo das Catástrofes”, ela fala a respeito de Gaia. Isso me intrigou, pois como ela falaria da Terra? De uma forma mística e holística? Não, Stengers (2015) traz o nome Gaia⁴⁰, mas fala sobre ela de uma outra forma.

Stengers (2015, p. 38) recorre a Gaia, fazendo diversas leituras a seu respeito, muitas delas voltadas para a noção holística e que não estão dentro da “ciência” propriamente dita. Ela escolhe fazer assim, pois um dos seus manifestos é na conjugação das ciências e saberes não científicos, posto que acredita ser urgente produzir respostas aos problemas que nos são colocados. Foi com James Lovelock e Lynn Margulis, de acordo com Stengers (2015, p. 38), que os seres vivos, a terra, o ar, a vegetação e o clima passaram a ser estudados de forma relacional, fato que a ciência, historicamente, sempre preferiu tratar de forma isolada cada um desses itens. Esse agenciamento de relações foi nomeado de “Gaia” e essas pesquisas demonstravam que somos fruto de uma co-evolução, na qual os verdadeiros protagonistas foram as populações de micro-organismos. Deste modo, *Gaia* deveria ser entendida enquanto um ser vivo assim como nós e os animais, posto que “ela é dotada não apenas de uma história,

³⁹ Antes de entrar nessa discussão, um exercício é importante, o de entender que falar das questões da terra, ar, água, animais, não é deixar, em segundo plano, as questões de desigualdade social. Precisamos ter entendimento da questão, afinal, elas são dependentes umas das outras, por exemplo, a questão do aquecimento global, que é um componente das questões de desigualdade social e problemas da natureza (STENGERS, 2015, p. 11).

⁴⁰ A definição de Gaia é enquanto a "origem", ainda no século XX. Mas por qual motivo Stengers (2015, p. 38) escolhe um nome que pode dar margem a vários mal entendidos? Ela o escolhe, pois é do seu entendimento que um nome é algo que deve operar, e não definir ou se apropriar, deste modo, por ser uma operação, a nomeação de Gaia fugiria de qualquer arbitrariedade que venha dos entendimentos já dados para tal nome.

mas também de um regime de atividades próprio” (STENGERS, 2015, p. 38), fruto das relações que se constituem uma à outra. Para Stengers (2015), nesse sentido do que seria Gaia, ela se tornaria algo “coeso”, uno e transcendental, formulação com a qual a autora não se sente confortável, principalmente devido às consequências de tal formulação. Gaia, portanto, acaba por tornar-se “uma boa mãe, provedora, cuja saúde deve ser protegida” (STENGERS, 2015, p. 39) e isso ocorreu por concepções, como a de Lovelock, que acabou comparando Gaia a um organismo vivo, saudável, no qual a estabilidade entre os processos que ocorrem nele diminuem os efeitos de qualquer variação. Stengers (2015, p. 39) diz que o modo como Gaia se mantém coesa e tenta se equilibrar, ser “saudável”, para utilizar o que Lovelock propõe, não são modos apaziguadores e atitudes de uma “mãe provedora”⁴¹, as consequências são alarmantes e perturbadoras.

Gaia até poderia ser vista como mãe, mas uma mãe geniosa que não se deve insultar, e não aquela falácia da mãe que tudo perdoa, dos contos de “amor materno” (STENGERS, 2015, p. 39). E, para Stengers (2015, p. 39), essa ideia vem desde os gregos, quando esses deram o sentido do justo e do injusto que os Deuses tinham, ou, ainda, o problema de os Deuses nutrirem um interesse imenso pelo destino dos homens. Antes desse cenário, de acordo com Stengers (2015), que começou a ser notado pelos gregos e influenciou as crenças na natureza e na religião, no Ocidente, o que existia antes dessas formulações de justo e injusto era sempre um temor, um cuidado para não ofender os Deuses, pois esses não toleravam ofensas. Seria nesse sentido o temor à Gaia.

Stengers (2015, p. 40) comenta a “tolerância” de Gaia que estamos testando, fizemos coisas sem medir qualquer resposta ou fúria de Gaia e é por isso que devemos entendê-la como um ente, um ser, por ela ser capaz de nos dar respostas. Ela não é a natureza selvagem que ameaça, não é a natureza frágil e indefesa, nem a natureza explorada desmedidamente. Ela não se vale de quem é responsável, ela não quer vingar a natureza dos homens, mesmo porque quem mais sofrerá serão aqueles que não a feriram, as regiões mais pobres do mundo, “Gaia, a que faz intrusão, *não nos pede nada*, sequer uma resposta para a questão que impõe” (STENGERS,

⁴¹ Stengers (2015, p. 39) nos dá o exemplo do “efeito estufa”, no qual, cada vez mais, vemos o que os cientistas têm mostrado como consequências desse efeito, várias catástrofes foram acontecendo, como o aumento do nível das marés, derretimentos das calotas, tufões e tornados, ou seja, esse é o modo como Gaia tenta regular os efeitos causados pelo efeito estufa. Segundo a autora, Gaia está agindo; no passado, a sabedoria camponesa já a temia, pois sabiam que Gaia podia atingi-los a qualquer momento, tirando-os do suposto controle que acreditavam ter sobre o mundo.

2015, p. 40, grifo da autora). Gaia não nos pede ação ou respostas, o que demonstra que está ocorrendo uma "intrusão unilateral" que não liga para a resposta, pois não se sente ameaçada⁴².

Nesse sentido, como temos a audácia de falar em "leis da natureza", Stengers (2015, p. 41) nos alerta que Gaia ri dessas leis inventadas pelos homens, leis que os homens acreditam precisarem ser desvendadas para que se compreenda seu destino e seja dono dele. É esse mesmo homem que a ciência europeia moderna colonial criou, um homem que acredita ser o centro do universo, um homem que rejeita qualquer tipo de coisa além dele mesmo, qualquer "transcendência". Gaia, em certa medida, é transcendente, principalmente na dimensão de "um suscetível agenciamento de forças indiferentes aos nossos pensamentos e aos nossos projetos" (STENGENS, 2015, p. 41). Essa dimensão é fundamental para que entendamos que não existe um final feliz, no qual Gaia vai nos prover e restaurar⁴³ tudo, resolvendo, assim, o problema para nossa existência.

Uma autora que pode contribuir para esse pensamento de como estabelecer um agenciamento com a Terra é Tsing (2016) que, em seu texto, "Margens insubordinadas", nos conta a respeito da herança, deixada pela religião e pela ciência, de só sabermos narrar histórias de dominação humana, nos levando a crer em uma suposta autonomia e controle do homem sobre a natureza. Para a autora, existe um grande perigo em entender o ser humano como autônomo, autorregulador e um constante na história e cultura. Isso, pois algumas pessoas podem e têm utilizado essa ideia para apoiar as ideologias militaristas e opressoras como, por exemplo, o sistema colonial moderno, a colonialidade. A Terra, Gaia de Stengers, as plantas e árvores soam, para mim, como elementos de análise de como o homem oprime o que é diferente de si, aquilo que destoa ele subjuga, com medo do desconhecido, inventando histórias de demônios e perigos. E não foi assim com a mulher que desafiava, a bruxa, ou os povos indígenas, os selvagens?

Foi assim que, um dia, caminhando de volta para casa, vi uma planta jogada no meio fio, ela sempre me chamava atenção, pois ficava num vaso suspenso e seus ramos despencavam. Vi ali caída no meio fio e a peguei. Tentei criar uma narrativa de cuidado mútuo, entre mulher e planta, ambas arrancadas de suas vidas pelo homem que poda tudo que sai do seu controle.

⁴² Para Stengers (2015), inúmeras espécies morreram, mas Gaia, enquanto ser, vai continuar se construindo, em constante processo de criação. Isso Stengers atribui aos micro-organismos, esses que são capazes de muita coisa e constituem esse aspecto vivo e de reconstituição do "planeta vivo" (STENGENS, 2015, p. 40).

⁴³ Stengers (2015) diz que, caso seguissemos as considerações de Lovelock, seria necessário responder a Gaia, diminuindo a população humana, para uma vida harmoniosa com ela. Mas que efeito tem esse a não ser uma resposta tão colossal e genocida quanto os efeitos que Gaia nos acomete? Gaia não está pedindo que façamos essa erradicação (STENGENS, 2015, p. 41).

*Acolhi em mim, você
 terra-flor.
 brutalmente arrancada de suas raízes
 Permanecia inerte no meio fio.
 Salvamo-nos.
 Abraço meu, folha viva.
 Tentáculos seus, pele fria.
 Fizemo-nos composição, letra-sangue, seiva-poesia.⁴⁴*

Figura 27 - Fotografia “(a)colhida”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

Quando se nomeia Gaia, Stengers (2015) está relacionando os processos que não estão pedindo proteção e nem compaixão, é nessa forma de transcendência que os cientistas pensam. Os argumentos, consoante com Stengers (2015, p. 42), são a “irracionalidade” na ideia de uma Gaia transcendente e que falar em Gaia seria a negação à “herança das luzes”, que recusa qualquer tipo de transcendência. Contudo, Stengers (2015, p. 42) nos põe uma questão importante, no sentido da transcendência de Gaia enquanto força fora de nosso controle: os cientistas também não fazem o mesmo? Eles, por meio dos conceitos, não tentam nomear forças que estão além deles mesmos para melhor entendimento do contexto em que vivem?

Outra narrativa possível na qual Tsing (2016) aposta é uma questão que pode nos mobilizar a transformarmos as relações. E se pudéssemos imaginar nossa sociedade como

⁴⁴ Poesia escrita por mim, a partir da minha relação com as folhas mortas que carrego nos braços na figura 27.

mutável, historicamente, em relação às dependências com outras espécies? Entendendo que o que nos constitui como humanos é nossa relação com outras espécies e com o planeta. E, de acordo com Tsing (2016), essa é uma postura interespecie, na qual mesclamos os caminhos da biologia e da cultura.

Não faz sentido tal recusa à ideia de Gaia, de outros saberes, tentando aliar estudos de natureza e cultura, ou qualquer aliança que fuja do controle do “homem racional”, pois isso demonstra que existe um pensamento, com o qual não compactuo, de acreditar “na ciência, esse cérebro da Humanidade concreto, e na técnica, a serviço do progresso” (STENGERS, 2015, p. 42). Contudo, batizar de Gaia, ou então trazer estudos de saberes tidos como “não científicos”, não é uma prática de contraciência, e sim uma prática que pode colaborar com uma ciência que mude seus paradigmas. Stengers (2015, p. 42) cita o exemplo dos climatologistas e glaciologistas que tentaram descrever os processos e falar das catástrofes eminentes, mas foram acusados de misturar política e ciência, e mais, de não apresentar algo que tenha sido comprovado, de apresentar apenas hipóteses. É esse tipo de pensamento que Stengers (2015) pretende combater na ciência, e não a ciência em si, ela pretende constituir outros modos de se fazer ciência.

E como seria uma ciência que se preocupasse de fato com nossas relações com a terra, animais, vegetais e fungos? Anna Tsing⁴⁵ (2016) pensa nessa ciência, na qual essas relações se dariam por meio das “teias de domesticação”, que são localizadas espacial e temporalmente. Sendo assim, Tsing (2016, p. 5) propõe um novo conceito de “domesticação”, se distanciando do entendimento sobre controle do homem sobre outras espécies, posto que essa ideia é dicotômica, com a qual só vê duas possibilidades, ou está do lado do homem ou do lado da natureza, ou é domesticador ou domesticado.

A ideia de domesticação dicotômica, consoante com Tsing (2016), aprisiona as espécies domésticas enquanto carrega uma ideia de preservação, principalmente genética, em relação às espécies selvagens e, ao mesmo tempo, seus habitat são devastados. Assim, Tsing (2016) propõe que vivemos em relações de interdependência com outras espécies, coexistimos no espaço, na história e na cultura. Em seus trabalhos, Tsing (2016, p. 5) vai estudar os fungos como, por exemplo, o xilófago, um fungo do Himalaia que, com as navegações e conquista da Ásia, acabou por ser transportado nos navios britânicos. Esses fungos acabam por ter algo a dizer sobre as expansões comerciais, conquistas de territórios, relações sociais e a cultura.

⁴⁵ Nascida nos EUA, atualmente é professora de Antropologia na Universidade da Califórnia (Santa Cruz), sendo conhecida por trabalhar de forma transdisciplinar com as ciências sociais, naturais e arte.

Um dos exemplos que confere maior entendimento sobre o que estou trazendo, aqui, é quando Tsing (2016) fala sobre como os cereais domesticaram os humanos. Essa história data de mais de mil anos, quando os seres humanos começaram a cultivar trigo e cevada no Oriente. Para a autora, não foi a conveniência que fez com que se cultivasse lavouras, foi o surgimento das hierarquias sociais e o nascimento do Estado que permitiram que o cultivo de grãos se expandisse. A agricultura intensiva de cereais, de acordo com Tsing (2016, p. 6), apoiou as elites, posto que o Estado, por sua vez, institucionalizou o embargo de parte da colheita. Acredito que o que Tsing faz é por meio da questão ambiental, mais especificamente a produção de cereais nesse caso, trabalhando o surgimento do Estado, da colonização, da constituição das elites e, também, da opressão de gênero.

Tsing (2016) conta como a dominação das mulheres foi condicionada pela domesticação dos grãos na agricultura intensiva. Os grãos que foram escolhidos por meio dessa domesticação continham muitos carboidratos que, na dieta das mulheres, permitiam que elas tivessem mais filhos (TSING, 2016, p. 6). Antes, de acordo com Tsing (2016), nas colheitas, eram utilizados animais para farejar e buscar alimentos, nesse processo, as mulheres preferiam não engravidar para o trabalho. Depois, com essa nova dieta, com as lavouras de grãos ali perto de casa, à disposição, as mulheres podiam engravidar e eram estimuladas para tanto, isso, principalmente, devido ao fato de que a família passou a precisar de mais trabalhadores, que seriam esses filhos. Tsing (2016) coloca a reprodução humana descontrolada enquanto característica de uma domesticação humana pelo amor entre as pessoas e pelos grãos de cereais (TSING, 2016). A mulher foi limitada e teve suas possibilidades talhadas para servir ao cuidado das crianças.

A autora nos convida a pensar que os esforços para alimentar a população que cresce e os modelos de cultivos e de famílias são desproporcionais, visto que o primeiro é intensificado e o segundo é reduzido aos modelos padronizados, estreitos e fixos. Mas também oferece um alento ao dizer que “Onde quer que o poder do Estado se atenuar, paisagens de maior biodiversidade e de maior diversidade social continuam a florescer” (2016, p. 7).

Outro ponto colocado por Tsing (2016) é de que os fungos seriam inimigos das monoculturas e de seus fazendeiros. A padronização dos cultivos torna as plantas frágeis, vulneráveis às doenças fúngicas, como cravagens e ferrugens (TSING, 2016, p. 7), nesse sentido, os fungos seriam inimigos também do progresso. Esse é o alerta da autora para também pensarmos os modos como produzimos e como existimos.

Tsing (2016) dá o exemplo da doença fúngica que atingiu as plantações de batata, na Irlanda, no final do século XVIII, e a escassez de comida provocada e a consequente imigração

para os Estados Unidos. O que a autora mostra é que o crescimento populacional e o aumento da produção de monocultura andam juntos, tendo efeitos desastrosos em nossas vidas.

Pensando no Brasil e na América Latina, Tsing (2016) comenta sobre as plantações que foram o motor da modernidade e da expansão colonial, pois foram elas que produziram toda a riqueza dessas metrópoles. Para Tsing (2016), não foram só a tecnologia, a ciência, a industrialização e os recursos que fizeram com que se expandissem as frotas navais e, conseqüentemente, os territórios, foram também as plantações. Assim, a colonização impôs um novo modelo de cultivo⁴⁶, o da coerção pelo encadeamento monocultura-conquista-colonização-escravidão. E esse modelo perdura até hoje, um modo de cultivo naturalizado, também, no modo como as pessoas se relacionam com a natureza, com si mesmas e com a sociedade.

Vamos pensar na cana-de-açúcar, algo muito presente no Brasil até hoje. Muito sangue de negras(os) escravizadas(os) e povos indígenas escorrem por entre as plantações, sangue esse que financiou diversos países em suas expansões coloniais, como Portugal e Espanha nas Américas. Tsing (2016) fala que, nos séculos XVII e XIX, as plantações de cana foram as que financiaram toda a riqueza europeia. Sendo assim, pensando na perspectiva das plantações de cana-de-açúcar, tivemos uma redefinição de regiões, conquistas de terras e seus novos “proprietários”, além dos trabalhadores escravizados.

Nessa leitura, podemos entender a complexidade das relações entre as espécies, complexidades que vão desde a produção econômica de fato até aspectos de relações interpessoais, afetivas, de opressão, de resistências sociais e culturais. E essa complexidade eu tento alcançar com a fotografia da Figura 28, na qual, mais uma vez, exploro essa conexão mulher e planta, investigando esse ato de tentar incorporar algo pra si, para criar novas formas de se relacionar. As relações mudaram, como bem disse Tsing (2016), as relações humanas e não humanas não eram mais de coexistência, de afeto, de “amantes”, como a autora chama, mas sim uma relação de um senhor e suas posses (TSING, 2016).

*Devoro-te para que me faça ser raiz: cresce invisível, se espalha forte. Devora-me decompondo-se em mim pra germinar o novo.*⁴⁷

Figura 28 - Fotografia “devorar pra ser o novo”, por Melina Gorjon, 2018

⁴⁶ As monoculturas tiveram um papel fundamental na colonização, contudo, Tsing (2016) diz que esse modelo de monocultura é muito diferente daquele mais primitivo, mais familiar, e ainda diz que esse outro modelo de monocultura remove o "romance que conecta as pessoas, plantas e lugares" (2016, p. 7).

⁴⁷ Poesia de minha autoria.



Fonte: A autora (2018).

Assim, poderíamos perguntar: mas o que tudo isso tem a ver com o feminismo decolonial/decolonial? Tudo, eu diria, afinal, essa relação de posse e hierarquia desse “senhor” só foi possível quando se criou a ideia de uma subespécie de humanos, na qual se entendia alguns grupos de seres humanos como animais e selvagens⁴⁸, no caso, os povos indígenas e as negras(os). Tsing (2016) fala que isso também só foi possível na medida em que precisavam de trabalhadores para essas plantações, ou seja, a desumanização, a relação de posse com a terra e a colonização estão completamente imbricadas. Tsing (2016) narra como a biologia começou a endossar a diferença dos trabalhadores livres e dos forçados, negros, negras e indígenas que trabalhavam na cana, e de pessoas brancas que eram seus “donos”. Consoante com Tsing (2016), ninguém podia impedir a miscigenação, mas podiam controlar quem poderia continuar sendo dono das terras e quem teria direitos.

Sair do lugar antropocêntrico, “desver” o mundo pelos olhos viciados em nossos próprios umbigos, acreditar que não temos o controle sobre tudo, talvez essa seja a forma que,

⁴⁸ Tal ideia de colocarem alguns grupos de pessoas como selvagens foi fundamental para o projeto colonial, como veremos mais tarde no próximo capítulo.

para mim, faça com que possamos construir um mundo mais ético. Acredito que não devemos desistir da ciência, mas sim fazer como propõe Stengers, propor uma nova Ciência. Isso é descolonizar, trazer saberes outros, saberes que desqualificamos durante séculos.

Nesse sentido, Grosfoguel (2016) apresenta a ideia de extrativismo epistemológico e ontológico por meio da teoria decolonial de Leanne Betasamosake Simpson e Silvia Rivera Cusicanqui, as quais desenvolvem uma teoria a respeito das dimensões desconhecidas do extrativismo no mundo neocolonial.

O autor diz querer falar “junto com” as intelectuais e ativistas que pensam sobre decolonialidade e extrativismo e revela que não pretende estabelecer uma definição de “extrativismo”. O autor prefere seguir a definição mais rigorosa do termo, como feita por Eduardo Gudynas, na qual o extrativismo é a extração em alto grau e intensidade de recursos naturais que serão exportados sem processamento, ou seja, enquanto matéria-prima (GUDYNAS, 2013, p. 4 apud GROSFOGUEL, 2016, p. 125). Contudo, de acordo com Grosfoguel (2016), existe uma diferença que Gudynas (2013) propõe: nem toda extração é extrativista e nem todo extrativismo é extração. Portanto, começa-se a conceituar a ideia de extração. A extração aliada ao processo extrativista “Envolve violação de direitos e violência contra os seres humanos que vivem nas comunidades” (GROSFOGUEL, 2016, p. 126), ou seja, é o arrancar violento dos recursos de determinadas comunidades, violando seus direitos.

Com essa ideia, podemos dizer sobre extrações, ou seja, formas de violência que não necessariamente estão ligadas à ideia de extrativismo de matéria-prima, como descrito anteriormente, permitindo, assim, um alargamento do conceito e extensão para lugares outros além do extrativismo econômico, como a ideia de extrativismo ontológico e epistêmico. O autor diz que existe um risco em usar o termo extrativismo aliado à ideia de epistemologia e ontologia, na qual não se pode sobrepor os processos “extrativistas econômicos com os processos de apropriação extrativistas epistêmicos extrativistas e ontológicos como se fossem equivalentes” (GROSFOGUEL, 2016, p. 126, tradução nossa). Seria como se víssemos o extrativismo ontológico e epistêmico como condições para o extrativismo econômico (GROSFOGUEL, 2016, p. 126, tradução nossa).

O que está presente nos três tipos de extrativismo é a “coisificação” e a destruição que acontecem em nossa subjetividade, feitas pela civilização “capitalista/patriarcal ocidentocêntrico/cristocêntrico moderno/colonial versus o mundo da vida humana e não humana.” (GROSFOGUEL, 2016, p. 126, tradução nossa). A ideia de “coisificar” é instrumentalizar, em benefício do poder, os conhecimentos, as formas de vidas humanas e não humanas e tudo o que existe em seu entorno. É nesse mesmo sentido que a performance

“Raíces”, de Regina José Galindo, tem a intenção fazer uma reflexão a respeito do ser humano poder viver em harmonia com outros povos, com outras formas de vida e com o meio ambiente, vivendo juntos e na diversidade. Regina faz a performance junto com mais 20 imigrantes de diversos lugares do mundo, eles deitam na terra e se agarram às raízes das árvores no Jardim Botânico de Palermo, na Itália.

Figura 29 - Registro de performance, “*Raíces*”, por Regina José Galindo, Itália, 2015



Nota: Fotos por Sergio Farfalla y Emanuele Lo Cascio.
Fonte: Galindo (2015).

Acredito que essa performance nos faz querer ser raiz e nos conectar horizontalmente com o mundo para crescermos fortes, ao invés de extrairmos qualquer coisa, entregarmo-nos, nosso corpo e vida. Grosfoguel (2016) dialoga e dá o mérito do conceito de extrativismo cognitivo para Leanne Betasamosake Simpson (KLEIN, 2012). Foi com esse conceito que as práticas de dominação atuais foram ligadas ao extrativismo econômico, ampliando, conceitualmente, esse último. Para Simpson (GROSFOGUEL, 2016, p. 132), o conceito de extrativismo cognitivo e intelectual seria como extrair ideias e conhecimentos de determinado povo e diluí-las nos parâmetros da cultura e da epistemologia ocidental. O extrativismo epistêmico, acompanhando Grosfoguel (2016), furta ideias das comunidades indígenas, recortando-as de seus contextos, dando novos usos e sentidos esvaziados da política e de tudo o que aquilo representa para determinada comunidade e cultura. Assim, as comunidades são despolitizadas e se submetem a uma cultural ocidental dominante. Nessa pilhagem epistemológica, "eles são cúmplices do maquinário ocidental econômico / acadêmico / político

/ militar do Ocidente e de seus governos fantoches do Terceiro Mundo liderados pelas elites ocidentalizadas" (GROSFOGUEL, 2016, p. 133, tradução nossa). O que ocorre, consoante com Grosfoguel (2016), é o extrativismo que o Norte global faz, roubando ideias, objetos e tecnologias, para beneficiar a eles próprios, deixando tais povos espoliados em miséria absoluta e com a crença de que não podem criar suas próprias teorias e conhecimentos.

O autor também convida Cusicanqui (2010) para essa problematização, visto que essa autora faz críticas aos pensadores do grupo modernidade/colonialidade, os quais trabalham os conceitos de colonialidade. A autora diz que podemos fazer uma colonização do conhecimento do sul, mas em nome de uma suposta descolonização. Isso acontece quando tais conceitos são apropriados, extraídos, despolitizados e descontextualizados pelos acadêmicos do Norte global, corroborando para hierarquias de produção de conhecimento (GROSFOGUEL, 2016, p. 134). Cusicanqui (2010) fala diretamente de Quijano e Mignolo, criticando-os por falarem de teorias de outros(as) autores(as) latino(a)-americano(as), como ela, que produziram os mesmos conceitos antes deles. A autora revela que, enquanto ela pensava junto com as(os) indígenas(os) da Bolívia, Peru e Equador, havia uma produção independente do conhecimento, mas, no circuito acadêmico, se viu obrigada a citar Mignolo e Quijano. Ela ainda diz que o conceito de descolonização já estava sendo desenvolvido mesmo “cuando Mignolo y Quijano estaban todavía militando en el marxismo positivista y en la visión lineal de la historia.” (CUSICANQUI, 2010, p. 66 apud GROSFOGUEL, 2016, p. 134).

Isso demonstra que o extrativismo epistêmico pode acontecer mesmo dentro das teorias e práticas não hegemônicas e críticas. E isso nos faz um alerta, enquanto pesquisadoras(es), para dialogarmos junto com tais comunidades e ativistas, além de povoar nossos textos com essas pensadoras(es) invisibilizadas(os) estruturalmente pela sociedade e pela academia científica, dessa maneira, estaríamos promovendo uma descolonização do pensamento.

A crítica é contundente, uma vez que Cusicanqui (2010) diz que tais autores não citam as(os) mestiças(os), indígenas e afros, já que eles mesmos produzem conhecimento, é como se eles fossem apenas o objeto de estudo. Essa seria a despolitização e descontextualização que, segundo a autora, esses autores fazem, posto que, sem falar dessas pessoas, citando-as, falando junto a elas, e não por elas, acaba-se produzindo uma teoria tão colonizadora quanto a que eles criticam. Esses autores produzem conhecimento “sem vincular sua escrita e atividade à luta pela libertação dos povos, mas adquirir capital simbólico, capital econômico e crédito acadêmico” nas academias do Norte global (GROSFOGUEL, 2016, p. 135, tradução nossa).

Com isso, Grosfoguel (2016) cita Klein (2012), os quais trazem a fala de Leanne Simpson sobre a possibilidade de uma saída para não agirmos como colonizadores e que isso

seria mudar nosso modo de pensar tais povos que estudamos enquanto instrumentos para nosso conhecimento. Parar de tentar extrair desses povos e, de fato, dialogar com eles, lado a lado, “extraindo-se do pensamento extrativista” (KLEIN, 2012 ⁴⁹apud GROSFOGUEL, 2016, p. 136-137, tradução nossa). Recuperar as histórias, as autoras e autores que foram esquecidos, mas que são extremamente importantes para o pensamento decolonial.

Assim, “A alternativa ao extrativismo é reciprocidade profunda” (GROSFOGUEL, 2016, p. 137, tradução nossa), seria essa reciprocidade profunda que muda todas as relações que estabelecemos com humanos e não humanos e com o planeta. Dentro dessa lógica, estaríamos em um intercâmbio ético das relações e isso implicaria devolver ao cosmos toda a produção que utilizamos dele, pois “extrair sem retornar é o princípio da destruição da vida” (GROSFOGUEL, 2016, p. 137). Contudo, a descolonização epistêmica não é suficiente para mudar radicalmente o modo como nos relacionamos, sendo necessário mudar o extrativismo ontológico.

Para Simpson (KLEIN, 2012 apud GROSFOGUEL, 2016, p. 138), extrair seria uma forma de roubar, fato esse que o colonialismo sempre fez e “está tomando sem consentimento, sem pensamento, cuidado ou mesmo conhecimento do outro lado nas coisas vivas naquele ambiente”. O extrativismo ontológico seria um estilo de vida, uma ontologia, onde se extrai sem se importar com as consequências sobre o planeta e outros seres. Para Grosfoguel (2016, p. 138), é uma forma de egocentrismo e falta de empatia, característica de sociedades “imperialistas, capitalistas colonialistas e patriarcais”, que veem culturas e povos como recursos, que não os veem enquanto iguais, mas sim inferiores. E para Grosfoguel (2016), tal modo de ser é contraditório, pois destruir o cosmos é destruir a si mesmo, uma vez que ninguém existe fora de uma ecologia planetária.

E como Simpson (KLEIN, 2012) alerta, não só estão praticando o extrativismo, mas também a assimilação, que vende e transforma em recurso e produto não só as plantas, os animais e a terra, mas corpos e culturas. O funcionamento do modo de ser extrativista é extrair culturas, símbolos, retirar todo significado e história já dado por esse povo, para re-significar e assimilar dentro de uma lógica dominante. O autor nos dá o exemplo sobre os objetos, como o tambor e a planta, que, dentro de determinada cultura, têm significados específicos, mas, quando são extraídos, eles perdem seu valor e se transformam em mercadoria, a planta é a

⁴⁹ KLEIN, Naomi. **Dancing the World into Being**: A Conversation with Idle-No-More’s Leanne Simpson. *Yes Magazine* (March 5), 2012. Disponível em <<http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leannesimpson>>

substância alucinógena e o tambor é apenas outro ritmo (GROSFOGUEL, 2016, p. 139). Tal assimilação pela cultura dominante destrói toda prática e saber ancestrais, o que era “princípio sagrado de respeito a todas as formas de vida, torna-se um princípio secularizado de destruição da vida” (GROSFOGUEL, 2016, p. 139-140).

Figura 30 - Registro de performance, “*La Devolución del Penacho de Vucub Caquix*”, por Sandra Monterroso, 2014



Fonte: Monterroso (2014).

A performance de Sandra Monterroso (Figura 30) questiona justamente essa apropriação de símbolos de outras culturas, ou melhor, o roubo. A obra faz referência ao penacho de Moctezuma, o qual está no Weltmuseum Wien (Museu do Mundo), em Viena, Alemanha. Desde 1991, o México pediu a devolução do tesouro, mas não teve resposta. Muitas desculpas foram dadas, como, por exemplo, que o transporte danificaria o artefato e etc. Meras desculpas, um objeto com símbolo e significado histórico e cosmológico para um povo. O fato de o penacho permanecer no museu, na Europa, sob a alegação desse em estar preservando um objeto, na verdade, mostra o quanto o museu corrobora a colonialidade. A desculpa do museu é fruto de um mínimo esforço de reparar esse roubo violento de um objeto de outra cultura, isso é um tipo de extrativismo, “preservar” um objeto roubado de outro povo durante a colonização.

Esse tipo de atitude do museu europeu e de tantas outras atitudes corroboram três coisas: o “ecologicídio” (GROSFOGUEL, 2016, p. 140), que destrói toda a vida; o epistemicídio e existencialicídio, que acabam com o conhecimento e as práticas de vida. Sendo assim, a questão, para o autor, não é que uma cultura não possa beber de outra, mas o problema consiste “quando uma cultura destrói outra e no processo se apropria de suas contribuições sem deixar vestígios na memória sobre os povos que as produziram” (GROSFOGUEL, 2016, p. 140, tradução nossa).

Para Simpson (KLEN, 2012), praticaram o extrativismo, tomaram sem consentimento, lucraram sem nunca compensar os povos indígenas. O autor diz que, atualmente, podemos ver esse movimento na América Latina, onde os povos indígenas não são consultados em processos

de tomada de recursos e tomada de territórios. O autor cita que, na Colômbia, quando comunidades colaboram com o projeto extrativista, elas são consultadas e reconhecidas pela lei. Agora, quando comunidades resistem, os grupos paramilitares agem e eliminam esse problema (GROSFOGUEL, 2016, p. 140).

Ao fim dos questionamentos que trago aqui, acredito que a metáfora da monocultura e do extrativismo são poderosas aliadas para pensar questões como: quais monoculturas existem em nossa subjetividade? Ou seja, na forma como nos relacionamos, no nosso cotidiano, no nosso desejo, possuímos essas monoculturas identitárias? Somos extraídos ou extrativistas ou os dois ao mesmo tempo?

3 “Meu sangue latino, minha alma cativa”

Figura 31 - Fotografia “Meu sangue corre para o sul”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

Pego meu sangue do coletor menstrual com o dedo indicador. Deixo ele escorrer livremente pela minha mão. Meu sangue escorre para o sul. Forma um desenho que lembra um mapa, um mapa da violência, mas um mapa de resistência, um mapa de força e de vulnerabilidade, o mapa da América Latina, nome próprio feminino, estuprada, violentada, saqueada, subjugada...

Dediquei este capítulo todo para pensar a questão colonial e trazer, principalmente, autoras mulheres que têm pensado e desenvolvido práticas decoloniais em conexão com algumas obras de artistas que funcionam também como narrativas decoloniais. Ao me deparar com o tema colonial, acreditei tratar-se de um retorno à época colonial, seria necessário, então, estudar historicamente essa época para comentar o trabalho que essas artistas fazem, denunciando as atrocidades da colonização. Permanece, em nossa sociedade, como algo que se reedita a todo momento e continua produzindo opressões. Percebi que falava do agora, mas não um agora ocidental, mas um agora como os indígenas concebem, que Cusicanqui (2010) nos mostra, no qual a história não pode ser entendida de modo linear, pois passado e futuro estão no presente, o passado se repete e é superado a depender de nossas ações. Entendi as ações como práticas artísticas, como posicionamento ético e político no mundo.

Um medo assombrou-me, o de usar conceitos produzidos em culturas e lugares tão

específicos: como faria para que dialogassem? Como seria fazer dois universos conversarem um com o outro, produzindo novos conceitos e práticas? Ou então, a saída seria deixar cada conhecimento localizado circunscrito somente àqueles que fazem parte dessa realidade? Como o trabalho de Cusicanqui com a cultura andina, ou o feminismo descolonial negro de Ochy Curiel poderiam contribuir para outras realidades? Como a arte entra junto nessa narrativa? E como isso iria ressoar em mim, enquanto pesquisadora? As respostas eu busquei todos os dias nesse caminho da pesquisa. A cada dia, encontrava um novo sentido para alicerçar minhas respostas. E uma lembrança tomou o meu corpo, um show da cantora chilena Ana Tijoux, o qual me marcou, pois era um show recheado de letras feministas e da luta contra a colonização moderna. Uma dessas músicas é “*Somos sur*”, em que uma cantora palestina também participa, e a música fala por si só: o Sul, entendido como América Latina, Central, África e Oriente Médio precisam começar a dialogar entre si:

*levantarnos para decir: ya basta
Ni África, ni América Latina se subasta
con barro, con casco, con lápiz, zapatear el fiasco
provocar un social terremoto en este charco
Todos los callados
Todos los omitidos
Todos los invisibles (...)
Somos Africanos, Latinoamericanos
somos este sur y juntamos nuestras manos*

Com a mão mais firme, depois dessa música, engatilhei a caneta na mão e parti para diálogos com as epistemologias do sul, convoquei autoras e autores que falam de seus respectivos países, de sua realidade, contexto e cultura, colocando-os para dançar juntos na pesquisa. O pensamento descolonizador, a cada dia, ia se tornando mais e mais urgente para mim porque as estruturas coloniais de raça e gênero estão empregadas no nosso cotidiano. E quanto mais me aproximava das leituras das heranças coloniais, mais conseguia identificar os privilégios, inclusive em mim mesma. Enquanto pesquisadora/artista, eu precisei me colocar em um lugar perturbador, olhar para minhas práticas e perceber o que poderia estar corroborando para que o diagrama da nação colonial contemporânea continuasse a florescer.

Figura 32 - Fotografia “Sangue e figos”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

O figo tem a ver muito com a minha história, parte da minha infância e os doces de figo da minha avó. É uma memória afetiva que eu sempre aciono quando como figo ou sinto o cheiro do pé de figo. Ao mesmo tempo, a fruta se popularizou no Brasil por conta da colonização, sendo muito típica em toda culinária espanhola e portuguesa. O figo, espécie estrangeira, atravessando o atlântico nos pratos portugueses e espanhóis, alimentou os motores do massacre e exploração. Vou nutrindo o sentimento ambíguo: figo memória afetiva e metáfora da colonização. O figo também é metáfora do meu corpo, do lugar que ocupo. Juntos, nós dois, temos antepassados colonos europeus, resultado de uma política de embranquecimento da população brasileira pós “fim” da escravidão. Cada elemento que compõe meu prato diz desse mundo, desse agora, ponho o figo espécie invasora, e tento inventar novos sabores e novos modos. Derramo partes de mim, o sangue, que mais do que mostrar opressão, diz da força da resistência. Deixo as cinzas me ensinarem, sobre memórias e histórias de todas as ordens.

Figura 33 - Fotografia “Figo em sangue e cinzas”, por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

Quando incorporo as cinzas na imagem, trago um pouco da radicalidade das cinzas e do sangue, nesse prato busco falar de memória, de histórias, por meio dos elementos presentes na cena, o prato branco, como em um banquete, somos convidados a provar, na pele, o prato da colonialidade; a questão é: o que vemos, resistência ou violência, ou ambos?

Não basta pontuar críticas às estruturas das colonialidades, é preciso formular saídas para a reestruturação da cultura, teoria, epistemologia e política colonizadoras. E uma saída é traçada por Cusicanqui (2010), criar uma nova cultura, teoria e política que também sejam não só brancas, mas negras, indígenas e mestiças, que sejam “bilíngues”, assim como o nosso povo. Esse processo de reestruturação só será possível ao estabelecermos autonomia por meio dos “lazos sur-sur” (CUSICANQUI, 2010, p. 73). É preciso criar diálogos entre os vizinhos, é preciso “afirmar nossos laços com as correntes teóricas da Ásia e da África e confrontar os projetos hegemônicos do norte com a força renovada de nossas convicções ancestrais” (CUSICANQUI, 2010, p. 73).

3.1 Os Feminismos Descoloniais/Decoloniais

Qual é o certo, Descolonial ou Decolonial? A partir das minhas leituras, entendi que ambos estão corretos, independentemente do nome, o que importa são os questionamentos produzidos, que questionam qualquer postura hegemônica, eurocêntrica e colonial, buscando questionar a produção de conhecimento, os modos de subjetivação, a cultura, economia, cosmologia e arte como produtos importados que nos foram impostos de forma violenta e cruel. E mais, não só questiona como propõe novos modos de conhecimentos, organização e existência. Descolonial ou Decolonial, cada autora ou autor vai escolher um termo, e seja qual for escolhido, o alicerce para esse pensamento é modernidade/colonialidade como estruturantes e inseparáveis. Muitos autores e autoras passaram a usar Decolonial, pois havia uma confusão com o termo descolonização enquanto adjetivação de alguma teoria ou, como pontua Ballestrin (2013), descolonização dava a entender que o colonialismo tinha sido superado, e era justamente o contrário que essas autoras e autores queriam dizer; ainda, o prefixo “des” é um prefixo de negação do termo que o sucede. Por isso, alguns autores e autoras preferem o uso do termo “decolonial”. Outros autores e autoras, como nos mostra Castilho (2013), falam do uso estratégico do termo “descolonial”, por conta da tradução de artigos e textos que fora feita para o português, por isso considera-se estratégico o uso do termo descolonial para que possamos encontrar e difundir mais facilmente esses trabalhos. Acredito que esse debate dos termos seja válido, mas ainda em construção, contudo, minha postura aqui é a de utilizar os dois termos, decolonial/descolonial.

É difícil colocar um marcador espacial e temporal do surgimento do feminismo descolonial, pois ele brota de modo multilateral e multitemporal. A proposta do grupo modernidade/colonialidade, e que também se alinha com a proposta do feminismo descolonial/decolonial, como nos sinaliza Walsh (2009), não é a ideia de “superação” colonial, é a constatação de que o colonial pulsa em nós e precisamos estar sempre nos posicionando de forma crítica, nos colocando em crise e insurgindo. O feminismo decolonial/descolonial é um posicionamento e, ao mesmo tempo, está criando uma epistemologia, em rede aberta, de um conjunto de saberes e práticas, é um processo que deve ser contínuo em nossas vidas.

A filosofia, o feminismo, a sociologia, a psicologia, a história e as ciências são do Norte global. E os outros saberes? São instrumentalizados. Não são vistos enquanto epistemologias, como ciências. A Europa desenvolveu um sistema-mundo de dominação, criaram um tempo histórico a partir de suas conquistas coloniais. Ou seja, a perspectiva de tempo e espaço na qual

vivemos foi fundada pelo Norte global. E será que nos questionamos que o moderno e o racional são sinônimos de Norte global? Toda a produção de conhecimento se baseia e faz referência à ideia do sujeito universal: homem, branco, hétero, cis, judaico-cristão.

Isso gera um modelo do Norte global, que controla e age na cultura, no conhecimento e nos modos de existir. O que gerou a depreciação das formas de conhecimento dos colonizados, seus sentidos, simbolismos e modos de expressão.

O feminismo descolonial é a possibilidade de superar a colonialidade de gênero, seguindo o pensamento de Lugones (2014), é uma prática que nunca se finda. Nosso tempo tem se convencido a ser chamado de modernidade, marcado principalmente pela colonização da África, Ásia e América Latina. Modernidade é sinônimo de capitalismo e industrialização, categorias como gênero e raça passaram a ser fontes de exploração. Expansão europeia é sinônimo de modernidade e, segundo Oyewùmí (2004), essas questões todas são mais profundas, ainda, em como se produz conhecimento, história, culturas e modos de vida.

Mas o que seria o feminismo descolonial/decolonial? Ochy Curiel (2014) faz crítica ao feminismo hegemônico e às teorias sociais que acreditam que atuar somente sobre o elemento “classe” é suficiente para transformações paradigmáticas. Essa é uma crítica pontual do feminismo descolonial/decolonial, colocar a pauta da luta das mulheres, principalmente as mulheres mestiças, negras e indígenas, no mesmo lugar de importância da pauta de classe para uma mudança paradigmática que contemple todas as estruturas de opressão. Nos movimentos sociais atuais, as pautas do feminismo descolonial/decolonial, muitas vezes, são um assunto que vem depois das questões de classe, como se tais movimentos apenas incluíssem, e não dessem um lugar para o feminismo.

Figura 34 - Registro de performance, “Frio”, por Berna Reale, 2018



Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil - SP (2018).

Em um galpão cheio de gelo picado temos três pessoas. Dois homens vestidos de preto ficam jogando o gelo com uma pá e uma mulher “enxuga o gelo”. A mulher está nua, coberta apenas com uma capa transparente (Figura 34). Berna Reale⁵⁰ nos mostra como é difícil, atualmente, lutar contra a violência de gênero e que, muitas vezes, parece que estamos enxugando gelo, ou seja, tentando lutar por uma via que não vai funcionar. Ainda mais, vemos os homens com instrumentos mais eficientes para tirar o gelo, enquanto a mulher tem apenas um pano, ou seja, vejo como uma metáfora, os privilégios são as ferramentas dos homens, as roupas mais protegidas de frio que eles vestem, enquanto a mulher tem uma capa fina transparente que mostra toda sua vulnerabilidade. Para mim, essa performance é um alerta para que mudemos nossos modos de lutar contra a opressão, discutir outras propostas como, por exemplo, o feminismo decolonial.

Lugones (2014) nos lembra de que falar em um feminismo descolonial/decolonial não significa buscar resgatar antes da conquista, quando o conceito de gênero e as dicotomias humano e não humano não eram cabíveis. Uma época em que as pessoas se relacionavam de outra forma com a terra, com o coletivo, com o cosmos, com o tempo, sendo que tudo isso foi substituído e dilacerado pelo sistema colonial.

O feminismo descolonial/decolonial questiona a formação e constituição do movimento feminista. Curiel (2014) diz que o movimento feminista não pode dar conta de todas as pautas

⁵⁰ Berna Reale é uma artista brasileira e perita criminal natural do Pará, onde também reside. Especializada em performances, é artista visual também, suas performances são voltadas para fotografia e também para o contato com o público nas ruas. Seu principal tema de trabalho é a violência.

das mulheres, é necessário criar diferentes feminismos que atendam pautas distintas, mas que dialoguem entre si. Curiel⁵¹ (2014) quer descolonizar o feminismo, posto que não basta que as mulheres sejam solidárias umas às outras, pois isso não representa e não é sinônimo de mudanças do status quo. As mudanças aparecem quando pensamos as relações de poder por trás da solidariedade feminina, produzindo teorias locais a respeito de cada grupo de mulheres. E uma luta não é mais importante que a outra, elas devem existir juntas, dialogar e construir pontes de discussão para o fortalecimento de ambas as pautas. Curiel (2014) nos ensina que precisamos aprender a fazer alianças entre os movimentos sem precisar reuni-los de forma homogênea.

Curiel (CEJAS, 2011, p. 190), ao explicar sua proposta de feminismo descolonial, primeiro destaca que o feminismo sempre foi internacionalista e que tem que continuar assim, pois não temos como negar a globalização e todas as aproximações e interações que acontecem de diferentes lugares, mantendo alianças transnacionais. E mais, consoante com Cejas (2011), Curiel sempre pontua que precisamos ser antinacionalistas para conseguirmos fazer alianças para lutas comuns. O que Curiel (CEJAS, 2011) está propondo é um processo de descolonização que não é um nacionalismo, um essencialíssimo ou uma luta identitária. O que ela quer é muito diferente, é entrar nos contextos e, dentro deles, entender suas histórias e nuances. A partir daí, buscar entender outros contextos e assim por diante, deste modo, conseguiremos analisar e buscar aproximações e diferenças, nos distanciando das "análises únicas" e globais.

O feminismo descolonial/decolonial, no geral, é a crítica à ideia de mulher universal, a qual vem do eurocentrismo, brancocentrismo do feminismo e critica a história dos feminismos que estudamos, divididos em ondas, marcados pelas conquistas, descobertas e avanços do Norte global. Não queremos descartar os feminismos do Norte global, mas afirmar que existe uma pluralidade de outros feminismos e pontuar as consequências em se propor uma ideia de mulher universal. Para tanto, explicarei um pouco sobre essa ideia de pluralidade no feminismo descolonial/decolonial.

⁵¹ Ochy Curiel (2014), por exemplo, quer questionar o casamento homoafetivo e suas bases normativas coloniais e heteronormativas, o que não é uma questão para alguns outros movimentos que lutam pela reivindicação do direito ao matrimônio

3.2 Sempre no plural

Figura 35 - Fotografia "América do Sul em cinza e sangue", por Melina Gorjon, 2018



Fonte: A autora (2018).

Fazendo um passeio pela América, podemos encontrar diferentes tipos de opressões a diferentes tipos de mulheres devido a todo o conjunto de forças que as interseccionam. Existe uma pluralidade de feminismos e precisamos entender sempre que o feminismo tem que ser os feminismos, no plural. Existem diferentes tipos de feminismos descoloniais/decoloniais e movimentos de mulheres e existem aproximações entre todos. Eles coabitam, dialogam e não deslegitimam uns aos outros, mesmo sabendo que cada um tem seu próprio modo de funcionamento, suas urgências e emergências. Trago aqui alguns dos feminismos com os quais pude entrar em contato nesse tempo de construção deste texto - e, com certeza, temos muito mais - e a proposta aqui é apresentar, de forma breve, um pouco deles. Algumas autoras estão

mais apropriadas por mim, talvez pela afinidade ou pelo tempo que me dediquei aos escritos delas. Com outras autoras, ainda estou em processo de flerte e aproximação. Prefiro organizar, em parágrafos, um pequeno resumo de como cada autora contribui, trazendo as aproximações e críticas entre elas.

Acredito que, para esse pensamento contra-hegemônico, as críticas já feitas por feministas como Angela Davis, Audre Lorde e Patricia Hill Collins, nos Estados Unidos, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Jurema Werneck, aqui no Brasil, e as chicanas, Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa, são extremamente importantes. A aproximação que faço entre todas essas autoras é a ideia à crítica da noção de “mulher universal”, cada qual falando a respeito de um locus social, leia-se também lugar de fala.

Vamos começar pelos tensionamentos. Segato (2012) comenta a respeito das posições do feminismo, caracterizando o feminismo eurocêntrico, aquele que trata o problema de gênero e o patriarcado de forma universal, um feminismo que pretende chegar e dar um norte às mulheres não brancas, colonizadas, sendo que tal feminismo é extremamente criticado não só por Segato (2012), mas por tantas outras feministas, como Audre Lorde, Patricia Hill Collins, entre outras. Uma segunda posição seria a de falar que gênero não existia no mundo pré-colonial, o que, segundo Segato (2012), Maria Lugones e Oyeronke Oyewumi defendem. A terceira posição, na qual Segato (2012) se localiza, seria a de que nomenclaturas de gênero existiam nas sociedades tribais afro-americanas além de, por meio do estudo de relatos etnográficos, a organização patriarcal ficar explícita, mesmo que fosse um patriarcado que conferisse maior liberdade e autonomia às mulheres do que o patriarcado ocidental. Assim, nessa terceira posição, Segato (2012) localiza Julieta Paredes e seu feminismo comunitário e feministas vinculadas ao processo de Chiapas, no qual mulheres fazem uma luta dupla pelos direitos dos povos indígenas e por melhores condições de existência para seu gênero.

Posto isso, vamos ver o posicionamento de algumas autoras que foram minhas interlocutoras durante este trabalho. Vou começar por Maria Lugones, pensadora Argentina que, atualmente, leciona na Universidade de Nova York. Foi a primeira autora com quem tive contato, afinal, me deparei com o grupo modernidade/colonialidade ao qual ela pertence. Neste sentido, o grupo modernidade/colonialidade, principalmente Quijano, supõe que gênero e sexualidade são elementos que estruturam todas as sociedades, o que legitima as premissas eurocentradas, heterossexuais e patriarcais que falam sobre gênero. Portanto, Lugones (2014) começa a estudar a questão de gênero, pois, para ela, essa dicotomia fundante da dita “civilização” veio junto com a dicotomia homem e mulher durante a colonização dos povos indígenas das Américas, enquanto os povos africanos foram classificados como não humanos,

eram os selvagens. O homem europeu colonizador se tornou o agente plenamente humano e a mulher europeia o instrumento de reprodução.

Acredito que a colonialidade de ser, saber e poder, que será desenvolvida melhor no último tópico, é as ideias, a cosmologia, a religião, o modo de economia e política europeias introduzidas nos colonizados. Portanto, o modelo de patriarcado e as ideias do que é ser mulher e os papéis de gênero também foram trazidos, ou melhor, foram adaptados durante a colonização para serem aqueles da realidade europeia. Mas é fato que a colonização não via as mulheres colonizadoras e mulheres colonizadas⁵² da mesma forma e isso tem seus efeitos.

Cusicanqui (2010) é uma socióloga boliviana que trabalha suas ideias a partir e junto com a experiência andina, aimará, e com a tradição oral desses povos. Em seu livro, relata as revoluções indígenas, analisa imagens coloniais e faz um paralelo com as raízes coloniais na atualidade, os tentáculos cruéis e violentos da herança colonial. A questão racial é destaque, em seu livro, como uma estrutura introduzida pelos colonizadores com o intuito de hierarquizar os povos e justificar sua dominação. Tomar outras culturas e povos diferentes enquanto “selvagens” e “primitivos” contribuiu para tal façanha. Cusicanqui (2010) ressalta a dificuldade⁵³ de termos ações conectadas com as demandas coletivas, sendo o motivo de tal dificuldade a conexão falha entre público e privado, pois, por vezes, falar o que se pensa (privado) está desconectado do coletivo (público) como, por exemplo, quando existe essa recusa em saber, em reconhecer o silenciamento de determinados sujeitos.

Nesse sentido, trago Ochy Curiel, também uma de minhas principais intercessoras, que se denomina uma feminista lésbica afro-dominicana, cujas contribuições dizem respeito à questão da cultura afro nas Américas. Curiel (2014) diferencia os referenciais interseccionais do feminismo descolonial, posto que, no primeiro, a pauta se baseia em somar identidades para explicar a subordinação das mulheres, ou seja, incluindo-as nos movimentos e espaços em que não habitam. Contudo, a autora também salienta que é mais válido para o feminismo descolonial entender as opressões do que apenas incluí-las em outros espaços de discussão. Ou seja, é

⁵² A maioria das culturas das Américas eram, sim, dirigidas por homens que ocupavam papéis hierárquicos em relação às mulheres, de uma forma mais branda que o patriarcado ocidental, e existia, sim, uma distinção entre homens e mulheres, contudo, tínhamos a afirmação de sujeitos queers e transgêneros nessas sociedades. Ou seja, o que trago, a partir daqui, são autoras que acreditam na potência dessas culturas no que tange à questão de gênero, mas não são inocentes ao afirmar que tais culturas não oprimiam e oprimem mulheres.

⁵³ Esses são “*conflictos y vergüenzas*” (CUSICANQUI, 2010, p. 20) que possuímos e não conseguimos ter entendimento. Tal situação gera um modo de comunicação retórico, com “*dobles sentidos, sentidos tácitos, convenciones del habla que esconden una serie de sobreentendidos y que orientan la prácticas*”, criando uma separação entre a ação e palavra pública (CUSICANQUI, 2010, p. 20).

necessário ver como a opressão às mulheres negras, indígenas e mestiças se articula, se reproduz ou não, para mapear quais são os espaços de privilégios para umas(uns) e outras(os) não.

Curiel (2014) nos faz indagar: por que as mulheres do terceiro mundo, negras, índias, mestiças e as imigrantes do “primeiro mundo” são “as outras”, as quais são o objeto de investigação de quem detém o privilégio? Parece inquestionável essa pergunta, contudo, ela deve ser feita como um guia para uma ética das produções feministas. Isso não significa dizer que alianças entre feministas negras e brancas não possam ser feitas, posto que, se tal pergunta é o ponto de partida de nossos estudos e práticas, conseguimos evitar ser cúmplices do racismo e patriarcado.

Curiel (2014) fala que muitos lançarão a máxima de que esse processo seria uma fragmentação do movimento feminista e é pontual em afirmar que rupturas são importantes, pois apesar de sermos todas mulheres, somos mulheres situadas. Situadas no sentido de termos uma cor, uma orientação sexual, uma cultura, habitarmos determinados espaços diferentes umas das outras e isso nos faz ter opressões e pautas para a luta feminista igualmente distintas. Ao responder a questão das mulheres, dentro do movimento lésbico-feminista, Curiel (2014) novamente diz que a questão deve ser localizada, pois alguns espaços são para discutir e lutar por pautas específicas de mulheres lésbicas, em que algumas outras pautas não são discutidas, apesar de dialogarem entre si e caminharem juntas. E, para ela, a questão lésbica e a questão do homem gay são completamente diferentes, contudo, não é uma questão essencial, ligada a ter ou não uma vagina, se uma trans é lésbica ela sofre com opressões para com as lésbicas. Ochy (2014) ainda diz que ser uma mulher lésbica tem a ver, primeiro, com o gênero que construímos e, segundo, com a orientação sexual e não com a biologia. Ochy (2014) também pontua que é preciso entender que nem todas as sexualidades dissidentes querem questionar e mudar o regime heterossexual de dominação, muitas o corroboram. É por tais razões, por tantas nuances e diferenças, que pensar em um movimento homogêneo e global feminista é impossível e, quando acontece, pode acabar inviabilizando algumas pautas em detrimento de outras. Global para quem? A quem é interessante essa homogeneidade? A colonialidade. Prestemos atenção nas Figuras 36 e 37.

Figura 36 - Registro de performance, “A Ferida colonial ainda dói”, por Jota Mombaça, Veneza-Itália, 2015



Fonte: Errátika (2015).

Figura 37 - Registro de performance, “A Ferida colonial ainda dói”, por Jota Mombaça, Veneza-Itália, 2015



Fonte: Errátika (2015).

Jota Mombaça circula as fronteiras da U.E com o seu próprio sangue, em um mapa mundi, e escreve os dizeres em inglês “*The colonial wound still hurts*” e “*The postcolonial world doesn’t exist*”, que respectivamente significam “A ferida colonial ainda dói” e “O mundo pós-colonial não existe”. Mombaça narra uma série de episódios de racismo e colonialidade pelos quais passou na Europa. Essa performance ocorreu durante um evento em Veneza, na Itália, a qual acredito que venha para marcar que não passamos do momento colonial, pelo contrário, o vivemos de forma intensa e naturalizada. Afinal, Mombaça, mesmo convidada para um evento de arte, não saiu ileso das opressões, sendo assim, não é possível dizer em movimentos homogêneos e globais, temos diferenças, temos histórias e lugares sociais diferentes que ocupamos, que nos moldam e nos subjetivam.

Outra autora que contribui bastante para este trabalho é Rita Segato, antropóloga feminista argentina que, atualmente, vive e trabalha em Brasília. Segato (2012, p. 107) desenvolveu uma metodologia que inverte toda a sua “caixa de ferramentas” advindas da Antropologia. Ela faz isso ao tentar responder as perguntas que lhe são colocadas por aqueles que seriam os “objetos” da pesquisa, em uma concepção clássica das ciências humanas. Segato trabalhou, desde 2003, em casos de feminicídio - termo que ainda, naquela época, não era muito usado - e ela acredita que a violência contra a mulher aumenta à medida que a modernidade e o mercado crescem. Com isso, lanço o registro da performance “*La sangre del cedro*” (Figura 38).

Figura 38 - Registro de performance, “*La sangre del cedro*”, por Regina, EUA, 2017



Nota: Foto de Emilio Rojas.

Fonte: Galindo (2017).

Regina (Figura 38) se coloca vulnerável diante do público, sob um balde de sangue de porco, nua e sem se mover, deixa nas mãos do público a decisão de puxar a corda ou não. Em seu site, abaixo dos registros das performances, existe uma breve explicação a respeito da intenção da artista. Ela disse que a performance faz referência diretamente ao presidente Trump, o qual ela chama de porco, com seu comportamento racista e misógino, sendo assim, a artista fala que, com essa performance, ela colocou “o assédio e a intimidação na mesa ao mesmo tempo em que coloco esse assédio nas mãos do público” (GALINDO, 2017, on-line). Mesmo com muitos direitos conquistados, devemos estar atentas(os) aos possíveis retrocessos; acredito que Regina, ao falar do presidente dos EUA, fala sobre uma política que “dá” direitos e também os retira.

Para Segato (2012), a investida na conquista dos “direitos” das minorias é feita e formulada por pessoas que não fazem parte ou, muitas vezes, não têm contato com essas minorias. Posto isso, a autora acredita que, muitas vezes, essa investida pode ser um disfarce para a vigilância e colonização, porém, vejamos bem, Segato (2012) não está falando dos movimentos sociais ou pessoas engajadas junto a eles. Trazendo um exemplo dessa vigilância e colonização, ela cita um projeto de lei proposto pela frente parlamentar evangélica, o qual

propõe que missionários supervisionem e vigiem a vida indígena e intervenham nas aldeias, principalmente no que tange aos cuidados e educação das crianças indígenas. Já escutamos essa história antes? A salvação das crianças da barbárie, levando cultura, livrando-as dos maus “tratos” dos selvagens. É extremamente problemático submeter os povos indígenas à tutela dos brancos, mas também é preciso cautela para se criar argumentos que escapem do relativismo cultural ou daquele de “preservação” da tradição e cultura.

O argumento principal, intercedido por Segato (2012), é lutar pelo direito de autogestão, auto-organização das minorias, no entanto, ao mesmo tempo em que sabemos que o Estado retira autonomia ao criar leis de tutela, são necessárias leis que afirmem a vida de mulheres indígenas que sofrem com a violência dentro da própria aldeia e no mundo branco. É contraditório? Sim, afinal o Estado vive criando o veneno e por isso é responsável por criar antídotos, posto que, ao retirar autonomias, agindo de forma tutelar, rompe toda a teia comunal que rege as aldeias, aos poucos infiltrando um discurso neoliberal, individualista e capitalista.

Os argumentos devem ser históricos, localizados e contextualizados, e não relativistas, Segato (2012, p. 112) chama esse tipo de argumento de “pluralismo histórico”. A ideia seria de que cada cultura e povo tem autonomia de gerir sua própria história assim como de questionar a si mesmos, transformar-se, produzir formas de resistir, além de elaborar estratégias para os seus conflitos e micro-opressões internas. E isso ocorre por um diálogo externo com outras culturas, outros modos de vida, produzindo alianças diversas. Neste sentido, queremos investir em criar contextos favoráveis e apoiar deliberações internas e localizadas a respeito de qualquer tipo de sofrimento gerado em meio a determinada cultura e comunidade, afinal, isso é acreditar na autonomia dos povos e das minorias.

Yuderkys Espinosa, feminista da República Dominicana. O feminismo descolonial/decolonial de Espinosa é um movimento que surge por grupos e pessoas que não necessariamente se denominam feministas ou utilizam o vocábulo descolonial. Podemos descrever melhor o feminismo descolonial como um movimento anticolonialista, anti-imperialista, antirracista e anticapitalista. E, principalmente, pode ser descrito como um movimento para resgatar ancestrais, não acadêmicos, não científicos, enquanto uma epistemologia. Para Yuderkys Espinosa (2014) o feminismo descolonial é antes de tudo uma aposta epistêmica

Yuderkys Espinosa (2014) também considera o feminismo descolonial/decolonial como um movimento que está em construção, considera um espaço aberto para intersecções e críticas contínuas. Para Espinosa, é importante lembrar que o feminismo descolonial não quer impor nem mesmo a nomenclatura “feminismo”, pois dialoga com movimentos de mulheres que não

necessariamente se denominam feministas e que não usam o termo decolonial, mas que possuem uma postura anti-hegemônica, anti-imperialista e antirracista, antimachista e anticolonial. Yuderkys Espinosa (2014) comenta que é um momento em que olhamos para o passado e tentamos buscar dar legitimidade epistêmica para alguns saberes que foram marginalizados, o que Espinosa chamará de um retorno da comunidade ao comunal. Isso significa que a autora em questão pensa um feminismo descolonial/decolonial enquanto algo que se apoia em saberes comunitários, afros, populares rurais e urbanos e os saberes indígenas.

Quando questionada em entrevista, Yuderkys Espinosa (2014) desvela que o feminismo descolonial/decolonial quer superar qualquer tipo de fragmentação dos movimentos sociais e teorias. Acredito ser extremamente pertinente essa afirmação, pois o feminismo decolonial pode ser interpretado, quando lido de forma leviana, como identitário e fragmentário, como se apenas invertesse a lógica colonial. Uma atitude decolonial/descolonial não se trata de produzir outro saber hegemônico, mas de tentar trazer saberes e modos de existência para o mesmo plano de importância de qualquer outro saber. Yuderkys Espinosa (2014) fala que a principal crítica do feminismo decolonial é a qualquer tipo de interpretação da opressão de forma fragmentada, pois, para ela, não é possível pensar em um paradigma que não seja feminista, antirracista, anti-imperialista.

Figura 39 - Registro de grafiti, *Mujeres Creando*, data desconhecida



Fonte: Eiguez (2016).

Mujeres Creando (Figura 39) é um grupo de mulheres bolivianas que atuam na arte desde 1992, elas usam o grafiti para falar de temas como aborto, violência contra a mulher, colonialismo e etc. Maria Galindo é uma das fundadoras do coletivo, que também é composto por Julieta Paredes e Mónica Mendoza. Nas ruas de La Paz, alguns dos dizeres nos muros são “No saldrá Eva de la costilla de Evo”, “Pachamama, tú y yo sabemos que el aborto es

ancestral”, “*Para ella la culpa, para él la disculpa*”, “*Mujer que se organiza no aguanta más palizas*” ou “*No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*”. Acredito que o grafiti é um modo de se fazer arte que é o mais democrático possível, nos muros, por seu caráter político de ocupar os espaços públicos com dizeres feministas.

Nesse sentido, apresento, aqui, aquela faz parte do *Mujeres Creando*, Julieta Paredes (GALLEGO, 2015), que trabalha com o que se denomina feminismo comunitário, conectando-se com as propostas de retorno da comunidade ao comunal de Yuderkys Espinosa. Paredes (GALLEGO, 2015) é uma feminista boliviana de origem Aimará. Seu feminismo constitui-se na premissa de que, para enfrentar qualquer tipo de opressão, é necessária a força coletiva, comparando a comunidade a um corpo composto por partes interligadas e conectadas, que são as mulheres, os homens e as pessoas transgêneras. A autora defende que a maioria das revoluções foram protagonizadas por homens e não pela comunidade. Devido a sua origem aimará, Paredes (GALLEGO, 2015) vem desenvolvendo seus trabalhos com comunidades indígenas, camponesas, bairros populares ou juntas de vizinhos. Paredes é categórica ao afirmar que a principal questão é não apoiar seus companheiros na revolução quando eles incluem demandas das mulheres em seus movimentos. O feminismo comunitário (GALLEGO, 2015) quer criar uma plataforma de debate entre todas as minorias, na qual todas tenham voz e autonomia. Em suas ações, Paredes (GALLEGO, 2015) comenta que utilizam o corpo, a performance, o teatro, a música e simbologias próprias de cada localidade para criar um tipo de comunicação a respeito das opressões e enfrentamentos daquele local. Eu trouxe o trabalho de Julieta Paredes como um exemplo do que pretendo sinalizar neste trabalho, a potência de outra forma de linguagem e organização a partir do que o próprio território nos dá.

Por fim, gostaria de convocar as Arpilleras do Brasil que narram, através de bordados, as opressões e injustiças sofridas nos territórios das pessoas atingidas por barragens no Brasil. A técnica de bordado vem do Chile, onde, entre 1973 a 1990, durante a ditadura chilena, mulheres pegavam roupas de parentes desaparecidos e bordavam, tentando denunciar as atrocidades cometidas pelo estado chileno. No Brasil, desde 2013, essa técnica vem sendo feita pelas mulheres atingidas por barragens. Nos bordados, podemos ver cenas de abuso e violência, como no caso do bordado da Figura 40, que trata de um tema muito recorrente entre as mulheres atingidas por barragens, o confinamento dessas ao privado, ao lar, sendo assim, elas reivindicam participação política e atuação no espaço público.

Figura 40 - Registro de bordado 50x60 cm, “Por Participação”, por Oficina nacional de Arpilleras, 2014



Fonte: Arpilleras bordando a resistência (2014).

3.3 Gênero e Raça: Inclusão, não! Intersecção

Inclusão não é a palavra de ordem, Curiel (2014) acredita que o ato de “incluir” as mulheres é um ato neoliberal que inclui a diversidade, mas não modifica e questiona os paradigmas de opressão. Dentro dessa lógica de Curiel (2014), o feminismo descolonial/decolonial não é mostrar que existem mulheres negras e pobres, ou lutar pela inclusão delas em outros espaços. É buscar entender, para conseguir acabar com tais opressões, por quais motivos a maioria das mulheres negras tem certa determinação social e permanecem à margem da pobreza.

Buscar teorias próprias⁵⁴ que não giram em torno de conceitos já pensados, mas tentam traçar genealogias de como esse conceito surgiu, como se deu, por quem e para quem ele foi produzido, essa é a tarefa da descolonização, de acordo com Curiel (2011). Por exemplo, é o que Curiel (CEJAS, 2011) faz com o conceito de “gênero” ao traçar uma genealogia e ao questionar como esse conceito foi imposto e colocado como um colonizador. Isso não quer

⁵⁴ Existem muitos movimentos na América Latina que, segundo Curiel (CEJAS, 2011, p. 194), deviam receber mais atenção, como o Mulheres Rebeldes, de Porto Alegre, a *Escuela Lesbico feminista*, de El Salvador, o *Colectivo Kali Nauali* no México, entre muitos outros.

dizer que dispensamos as teorias que problematizam gênero, mas sim, que entendemos o contexto em que ele foi criado e está sendo pensado (CEJAS, 2011, p. 192).

Figura 41 - Performance “*Merci Beaucoup, Blanco*”, por Michele Matiuzzi, Suécia, 2013



Nota: Foto por Alex Oliveira.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 32º Bienal de São Paulo.

Na Figura 41, em “Muito obrigado, Branco” (*Merci Beaucoup, Blanco*), temos uma fotografia da performance de Michele Matiuzzi. Acredito que Michelle traz uma figuração especulativa, na qual imaginamos um futuro possível. Michele, em sua performance⁵⁵, fala “O meu corpo tem uma trajetória e uma história, o meu corpo é preto mas querem que eu fique branca, e por que não ficar branca? O meu corpo é meu protesto!”. Em seu texto sobre a performance em questão, Michelle fala que a função radical ambígua de sua escrita

⁵⁵ Frase dita na performance “*Merci Beaucoup, blanco*” em 2012. Disponível em: < <http://coloquiocomunicacaoearte.blogspot.com/2014/11/artista-michelle-matiuzzi-fara-parte-da.html>>. Acesso em: 27 de maio de 2018

performática não está “na definição, individualização e essencialização de ser oprimida, mas na percepção sutil do corpo” ligada ao momento o qual se efetua o fazer artístico (MATTIUZZI, 2016, p. 3), no qual qualquer pessoa, seja branco, negro, homem ou mulher, foi socializada em regimes coloniais que subalternizam o corpo.

Acredito que o que Matiuzzi (2016, p. 4) coloca vai ao encontro da proposta decolonial, pois ela fala que é um desafio demolir essa verdade colonial que subalterniza o corpo “e não trucidar os indivíduos euro centrados, mas desestruturar as ideias eurocêntricas egocêntricas”. A performance de Michelle Matiuzzi tem muito a nos dizer para estraçalhar nossas colonialidades, para escancarar opressões veladas. Nesse sentido, acredito que as obras de Michelle, como ela mesma expressa, vão muito além de só falar da opressão da mulher negra, ela imagina outro mundo possível⁵⁶ por meio de seu processo criativo.

Dentro do pensamento descolonizador, ter a perspectiva feminista é discutir, também, a estrutura androcêntrica presente nessas estruturas colonizadoras. Curiel (2011) diz que o nascimento das ciências sociais foi o nascimento do sistema do mundo moderno, no qual as bases de pensamento sempre foram disseminadas pela Europa. Os modelos são o newtoniano, cartesiano, darwinista e o positivista, os quais, respectivamente, propõem: a busca pelas certezas, dicotomias de toda ordem, teoria social da sobrevivência do mais apto e a ordem e progresso como bandeira da ciência (CURIEL, 2011). São esses modelos que constituem as ciências sociais, são modelos eurocentrados, necessitando sempre se aproximarem⁵⁷ dos modelos das ciências exatas e naturais, definidas como sendo ciências detentoras de um “conhecimento supostamente verdadeiro” e objetivo (CURIEL, 2011, p. 3).

A produção dos teóricos pós-coloniais, nos anos 60 e 70, nasceu de práticas contra a dominação europeia em países da África e Ásia (CURIEL, 2011, p. 4) e a corrente pós-estruturalista europeia e latino-americana surge dos movimentos de maio de 68. Esses últimos começam a questionar teorias clássicas, como o estruturalismo, marxismo e psicanálise, modificando métodos que eram datados e não diziam mais da realidade atual.

⁵⁶ Acredito que essa ideia vai ao encontro de um movimento crescente chamado “afrofuturismo”, um movimento artístico muito presente nas artes visuais e no cinema. Nesse movimento, temos uma figuração especulativa de um futuro distópico, elementos de ficção científica, permeado, também, pelo passado, com símbolos e mitologias africanas (GELEDES, 2015) Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/dossie-afrofuturismo-saiba-mais-sobre-o-movimento-cultural/>>. Acesso em: 05 de junho de 2018.

⁵⁷ A etnografia foi um exemplo do processo de importação do modelo das ciências naturais e exatas por meio da investigação empírica no estudo de outros povos, tendo, como consequência, um estudo dos “povos sem história” (CURIEL, 2011, p. 3). Depois de 1945, começaram a questionar o historicismo e o universalismo europeu ocidental, discutindo a respeito da ausência de trabalhos sobre grupos de mulheres racializados, étnicos, sociosexuais, entre outros. Curiel (2011) ressalta Franz Fanon e Aime Cesaire como os precursores de tais problematizações.

Curiel (2011), por sua vez, acredita que todos esses processos foram extremamente importantes para o que conhecemos, hoje, como estudos culturais, pós-coloniais, decoloniais e subalternos. Afinal, para ela, são movimentos que surgem em países do dito “terceiro mundo”, seja nas lutas contra a dominação europeia e a colonização, seja nas lutas contra as ditaduras apoiadas pelo Norte global.

Curiel (2011) considera de extrema importância fazer uma genealogia de cada categoria, gênero, raça e sexualidade, sendo gênero a primeira que ela aborda (CURIEL, 2011, p. 6). A autora cita a antropóloga Margaret Mead e seu texto *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, no qual a autora falava como o parentesco e a divisão sexual de trabalho determinavam os papéis de gênero, mostrando que as diferenças eram sociais e não inatas. Em seguida, fala de Beauvoir, com o *Segundo Sexo*, no qual ela fez uma análise de como a mulher foi considerada o outro, o “outro absoluto”, levando-a à opressão (BEAUVOIR, 1987 apud CURIEL, 2011, p. 7). Mas essas obras não eram consideradas feministas. Consoante com Curiel (2011), a primeira vez que a categoria de gênero foi utilizada no feminismo foi em Ann Oakley (1972 apud CURIEL, 2011), que defendia que sexo era a divisão biológica entre homem e mulher e que gênero seria o paralelo de sexo que resulta na divisão desigual de feminilidade e masculinidade.

Em seguida, Curiel (2011) chega em 1975, com Gayle Rubin, que vai falar de gênero por meio de seu conceito de sistema sexo-gênero, no qual o sexo é modelado por uma série de intervenções sociais. Sendo assim, toda a opressão que as mulheres sofrem advém das relações que estão estruturando a sexualidade e o gênero, assim, a opressão das mulheres tem origem no social e não no biológico.

Os anos 70 é a época de fortalecimento do feminismo e do surgimento de diversas correntes, de acordo com a autora Joan Scott, que foi uma das feministas que, posteriormente, continuaram trabalhando o conceito de gênero. Ela amplia o conceito, posto que ela passa a considerá-lo uma das formas primeiras que estruturam as relações sociais e, assim, estruturam o poder. As relações de poder se dão em símbolos culturais, representações, conceitos normativos, práticas religiosas, científicas, educativas, políticas e, também, subjetivam a todos e a todas nós (CURIEL, 2011, p. 8). Para Curiel (2011), a maior contribuição da teoria/prática feminista para as ciências sociais é produzir o entendimento de que a mulher está além de qualquer determinismo biológico, a categoria mulher é construída socialmente pelas estruturas de poder. Contudo, essa visão não é unânime no feminismo, por exemplo, os feminismos

materialistas entendem que tanto homens e mulheres são definidos por uma relação social de classe⁵⁸, pela produção e pela divisão social do trabalho (CURIEL, 2011).

Consoante com Curiel (2011, p. 10), é com Butler (2001), uma feminista pós-estruturalista, que tivemos as maiores contribuições para a noção de gênero, dizendo que gênero é uma performatividade, um fazer que marca a heteronormatividade e a diferença sexual, não seria uma expressão do ser interior ou a interpretação do sexo.

Após essa breve genealogia, chegamos ao ponto de partida de Curiel (2011), que se coloca no lugar das afrofeministas. Curiel (2011) afirma que o conceito de gênero, até hoje, foi tratado a partir de uma ideia de mulher global, como se as mulheres fossem uma categoria homogênea. Alega que é fundamental trazer uma discussão que leve em conta os contextos de cada mulher, como a questão racial e colonial. O feminismo descolonial/decolonial de Ochy Curiel (2011) propõe desuniversalizar a ideia de mulher ao traçar as relações de poder presentes nas categorias de raça e sexualidade, mostrando, assim, que “a mulher, não existe, que é um mito também eurocêntrico” (CURIEL, 2011, p. 10, tradução nossa).

A categoria de raça⁵⁹ nasce do racismo como um fenômeno social moderno. A origem do racismo é no debate teológico, que data desde o século XV, em todo o contexto de colonização e escravidão que a Europa empreendeu na África e América (CURIEL, 2011, p. 10). Ou seja, conforme a Europa conhecia o “outro”, a ideia de negro, de índio, vai surgir como marcador da diferença. A principal teoria defendida era a de que os seres humanos eram descendentes de Adão e Eva e os não descendentes eram considerados não humanos, ou seres inferiores, e não teriam alma (CURIEL, 2011, p. 10). Os nativos americanos foram assim considerados quando chegaram os primeiros colonizadores na América Central.

⁵⁸ Essas ideias, de acordo com Curiel (2011), podem ser visitadas nos textos de Nicole Claude Mathieu, feminista materialista pioneira nessas discussões.

⁵⁹ Os euro-americanos estão no governo de tudo que conhecemos, inclusive dos nossos corpos, como bem diz Oyewùmí (2004). Um dos efeitos é a racialização do conhecimento, na qual EUA-Europa são os conhecimentos e os conhecedores, sendo assim, Oyewùmí (2004) começa a interrogar, principalmente, os conceitos de gênero e outras categorias, em uma perspectiva africana que leva em conta o conhecimento e a experiências dos povos africanos.

Figura 42 - Registro de performance, “Dibujo Intercontinental”, por Susana Pilar Delahante, Veneza- Itália, 2017



Nota: foto por Marnix Van Den Berg.

Fonte: Matienzo (2017).

Susana Delahante⁶⁰, em sua performance “Dibujo Intercontinental” (Figura 42), fala sobre “como transportar nossa herança”. O barco é o símbolo dos seus antepassados africanos sendo transportados em navios para Cuba e, de acordo com a artista, nessa performance, em que ela arrasta um barco, ela se vê como fruto desse movimento ao transportar o barco enquanto metáfora. Essa performance parece muito poderosa e nos evoca essas imagens terríveis da história da colonização, mas também nos mostra o corpo resistente e forte de uma mulher que tenta se conectar com suas memórias e ancestralidade.

Como bem sinaliza Curiel (2011), posteriormente, com a colonização e a escravidão da população africana, a teologia colonial passa a conceituar os negros como filhos de Caim, o filho negado de Noé, o qual, segundo a Igreja Católica, nasceu negro por conta de uma maldição divina (CURIEL, 2011). Curiel (2011) conta que, como forma de purificação, os negros deveriam servir e essa ideia foi mantida durante séculos na tradição judaico-cristã para justificar a escravidão.

Tal conceito influenciou a ciência e as novas teorias, chamadas de “raciologia” - a qual estuda as raças humanas -, sempre embasadas por aspectos genotípicos e fenotípicos (CURIEL,

⁶⁰ Susana Pilar Delahante Matienzo é uma artista especialista em performance, natural de Cuba, vive e trabalha na cidade de Havana. Sua obra faz referência à questão da herança e ancestralidade dessa cultura na atualidade, além de falar de temas relacionados à violência contra mulher.

2011). As “raças” eram características físicas que determinavam características culturais e morais dos grupos, consideradas naturais e inatas (CURIEL, 2011, p. 14). Tais pensamentos foram responsáveis por toda a opressão aos povos nativos da América e África, considerados não sujeitos, os excluídos, deixando que seus corpos e culturas fossem sobrepujados e domados para ser empregados como objetos de estudo, manipulados e cultivados “pela razão instrumental” (CURIEL, 2011, p. 15). Com isso, a autora deixa entendido que o racismo se torna, assim, uma invenção ocidental, com base na colonização europeia.

Outro tópico importante abordado por Curiel (2011, p. 15) é o que diz respeito a alguns sociólogos, entre eles Max Weber, que começam a questionar as questões biológicas que embasavam a ideologia racista e passam a tratar o tema enquanto um assunto político e social. É só no final do século XIX e começo do XX que, nos EUA, temos investigações mais avançadas sobre a questão racial. Por exemplo, tivemos as produções da *American Negro Academy*, em 1867, e a *National Association for the Advancement of Colored People*, em 1909 (CURIEL, 2011, p. 15). Curiel (2011) diz que tais estudos foram importantes para, de fato, demonstrar que as categorias de classificação humana em raças não são válidas, são apenas construções políticas criadas para justificar as opressões sociais e culturais de determinados povos.

Figura 43 - Performance “*Illusions*”, por Grada Kilomba, 2016



Nota: Foto de Moses Leo.

Fonte: Site da 32º BIENAL de SP, 2016.

“*Illusions*”, na Figura 43, é uma performance que Grada Kilomba concebe por meio da escrita, da narração de vídeo-arte. Grada Kilomba fala da ilusão de que vivemos em um espaço branco, no vídeo ela apresenta pessoas negras em uma espécie de cubo branco e, enquanto as pessoas no vídeo mudam de cena e lugares, ela vai narrando sobre o mito de narciso. Grada Kilomba questiona a questão do poder, de como ele exclui, cala e domina outras formas de existir.

E se a(o) negra(o) falasse? O que ela(e) falaria? O que teríamos que ouvir? Seriam os segredos que os brancos não querem ouvir? Grada Kilomba, em seus textos e performances, nos faz sair do lugar acomodado, nos obriga a reconhecer o nosso lugar de privilégio, mas, principalmente, reconhecer esse "outro" como um ser equivalente a nós mesmos. E a "reparação" de todos esses processos de silenciamento viria de uma negociação com a realidade, mudando estruturas, formas de pensamento, conhecimento, atitudes, palavras, espaços e posições (KILOMBA, 2010, p. 180). Grada Kilomba é uma artista e escritora que prepara performances com vídeos e leituras ao vivo, assim, ela se utiliza da arte para problematizar a colonização, os silenciamentos e as marcas deixadas por esse processo. Para ela, o processo de criação da escrita e de performance é vital e pede passagem na sua vida. Logo, temos uma conjugação entre arte, escrita e questionamentos do *status quo* da produção de conhecimento.

A proposta de Grada Kilomba (2010), em seu texto *The Mask*, do livro *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, é de que a ideia de “outro” é um antagonismo do “eu”, como se o branco se separasse em dois “eus”, o bom e o mau, em um processo dicotômico e que evita que ele reconheça seu lugar de opressor. O sujeito bom e benevolente, que está sendo “roubado” pelos negros, é incorporado no “eu”, enquanto o sujeito mau é cuspidado para fora, no “outro”. "O ‘Outro’ torna-se então a representação mental do que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: o ladrão/a ladra violento(a), o(a) bandido(a) indolente e malicioso(a)" (KILOMBA, 2010, p. 174). A autora é influenciada ⁶¹por uma discussão psicanalítica, contudo, o que nos é caro é a ideia que ela traz de, de “dessemelhança”, na qual a “branquitude” só existe na medida em que explora o “outro”, ou seja, a identidade se constitui na relação do branco que se define um não outro por dessemelhança do outro. A alteridade,

⁶¹ Grada Kilomba é influenciada pelo livro de Toni Morrison (1992), chamado “Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination”.

negritude é o ponto de partida pelo qual a branquitude⁶² é construída (KILOMBA, 2010, p. 175). O ponto que a autora nos leva é que o Negro é uma ideia, uma fantasia, uma construção imaginária do Branco.

Quando discutimos sobre a questão colonial, o olhar deve ser não para o sujeito branco, mas para o "Negro sempre ser forçado a desenvolver uma relação consigo mesmo(a) através da presença alienante do outro branco" (HALL, 1996 ⁶³apud KILOMBA, 2010, p. 175), ele é sempre outro, até para ele mesmo, ele nunca é e pode ser "eu".

O mais coerente, de acordo com Curiel (2011, p. 16), seria renunciar ao termo "raça"⁶⁴, sendo esse um dos debates contemporâneos. Guilaumim (apud CURIEL, 2011, p. 16), feminista francesa, sustenta que falar o que é verdadeiro e o que não é, na noção de raça, é um erro. Fixar a discussão em torno da materialidade da existência da noção de raça é esconder uma realidade que está presente em cada sujeito que sofre com a racialização, assim, o caráter psicossocial vai ser o grande determinante no conceito de raça. Ou seja, Curiel (2011) aponta que já é de entendimento que o termo raça é uma invenção racista e colonizadora, contudo, as opressões são estruturadas em cima desses conceitos, devemos, então, aprender a lidar com esse termo.

Gilroy (1991 apud CURIEL, 2011), intelectual afrodescendente, assume que os movimentos antirracistas utilizam o conceito de raça como forma de autoidentificação, que fora negada ao longo da história. De acordo com Curiel (2011), Gilroy diz que falar em raça apenas como construção social não é suficiente, posto que, para ele, o discurso que estrutura as raças é sempre anacrônico. Para Curiel (2011), a partir das ideias de Gilroy, Afonso Guimarães (2002), sociólogo afro-brasileiro, questionou a ideia de que raça poderia abranger muitos sentidos diferentes, em diversos contextos, e não é só uma categoria para os movimentos sociais lutarem por direitos, mas é uma importante categoria que vai revelar as opressões raciais específicas e não só as opressões já teorizadas de classe e cultura.

No âmbito da questão indígena, a qual Cusicanqui (2010) nos ajuda a compreender, uma questão para a descolonização é a coetaneidade, ou seja, é entendimento desses povos como compartilhando o mundo contemporâneo, é fundamental para um processo de descolonização.

⁶² A "branquitude" é um lugar de privilégio estrutural, no âmbito simbólico e material, que foi enraizado e fincado pela colonização e que se mantém até hoje (SCHUCMAN, 2014, p. 84).

⁶³ HALL, Stuart.: "The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?". In: Alan Read (Ed.) *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*. London: Bay Press, 1996, p. 12-37.

⁶⁴ O conceito de raça tem sido substituído pelo conceito de etnia (CURIEL, 2011, p. 16). Para Curiel (2011), essa substituição pode ser uma grande armadilha, feita pelas políticas de dicotomia raça-natureza e etnia-cultura. Isso demonstra que existe uma dicotomia entre raça e natureza, etnicidade e cultura, criando a ideia de etnia enquanto uma entidade autônoma e específica, o que cria os estereótipos, aprofundando ainda mais os racismos.

Descolonizar não é preservar, excluir, negar as participações dentro da cultura branca, mas sim entender o processo de modernização dos povos indígenas como algo necessário para sua autonomia. Para tanto, Cusicanqui (2010) formula que não existe pós-modernismo nem pré-modernismo, essa é uma visão imposta pela cultura de elite. Essa visão de pós e pré não é possível quando se entende a história de uma forma não linear e nem teleológica, uma história circular e que sempre retorna ao mesmo ponto (CUSICANQUI, 2010, p. 54). O mundo indígena, consoante com Cusicanqui (2010), entende a história de modo não linear, pois passado e futuro estão no presente, o passado se repete e é superado a depender do que fazemos. Um projeto de modernidade indígena seria deixar esse modo passado-futuro aflorar em nosso presente, no qual nossas ações começassem em um movimento de contínua alimentação “do passado sobre o futuro, um ‘princípio esperança’ ou ‘consciência antecipatória’ (Bloch) que vislumbra a descolonização e a realização do mesmo tempo” (CUSICANQUI, 2010, p. 55, tradução nossa).

Figura 44 - Registro da escultura, "*Mikay*", por Arissana Pataxó, 2009



Nota: escultura de cerâmica de 60 cm.

Fonte: Prêmio PIPA (2018).

O trabalho de Arissana Pataxó⁶⁵ (Figura 43) é no sentido de questionar como as pessoas veem os povos indígenas. Em um vídeo, a artista comenta que a arte indígena, diferentemente da arte ocidental, não restringe como artista as pessoas que pintam em tela ou qualquer outra obra, pois para essa arte todos podem ser artistas. Ela diz ainda que, para o ocidente, ela é considerada artista, pois faz arte usando técnicas do não índio. Arissana fala que seu papel na aldeia é como educadora, com as crianças na escola, mas que, para ela, seu trabalho como artista é levar o conhecimento sobre o povo indígena brasileiro para fora da aldeia, pois, para Arissana, quando pensam em indígenas, pensam nessa imagem exótica, de cocar, nu, morando em ocas. De acordo com Arissana Pataxó é “Por isso que meu interesse como artista não é tanto aqui dentro, aqui meu papel é trabalhar com os meninos na escola, mas fora da aldeia é levar esse conhecimento que as pessoas não têm sobre o índio brasileiro” (PATAXÓ, 2016, on-line⁶⁶).

É importante ressaltar quando falamos de culturas indígenas que, no presente temos impulsos modernizadores e arcaicos, pois são impulsos das estratégias de preservação do *status quo*, ao mesmo tempo em que se têm impulsos para derrubá-lo (CUSICANQUI, 2010, p. 55). As problematizações para a situação boliviana são recortes que Cusicanqui (2010) faz para compreender esse processo na sociedade atual, com perguntas como: quais grupos sociais querem manter esse estado conservador? O que é a descolonização e qual sua relação com a modernidade? “Como o 'nós' exclusivo e etnocêntrico é enxertado com o 'nós inclusivo' - a pátria para todos - que projeta a descolonização?” (CUSICANQUI, 2010, p. 55, tradução nossa). São questões norteadoras para o seu pensamento e que ajudam a fazer um mapeamento das forças que atuam contra a colonização moderna e as forças descolonizadoras.

Cusicanqui (2010) não se considera *q'ara*, definição dada aos indígenas usurpados, ela reconhece sua origem dupla de *aymara* e europeia. Ela se considera *ch'ixi*, que são os mestiços, mas prefere o termo *ch'ixi*, a mestiça, pois *ch'ixi* é uma noção de que, na lógica *aymara*, algo que é e não é, ao mesmo tempo, é o chamado terceiro incluído. Por exemplo, uma pedra *ch'ixi* cinza tanto é branca quanto não é, é branco e também o seu contrário, o negro. Quando Cusicanqui (2010) fala de um tempo imemoriável, ela fala de um tempo de indiferenciação, “quando os animais conversavam com humanos” (CUSICANQUI, 2010, p. 70, tradução nossa). O indiferenciado consegue sempre conjugar os opostos, assim, o *ch'ixi* conjuga o mundo índio com o seu oposto, sem precisar *mezclarse* com ele.

⁶⁵ É uma artista natural de Porto Seguro, na Bahia, de origem Pataxó, também é professora do Ensino Médio na escola da aldeia urbana onde vive, no sul da Bahia, em Santa Cruz Cabrália, BA.

⁶⁶ O vídeo completo com a fala de Arissana Pataxó está disponível no site: <<http://www.premiopipa.com/pag/arissana-pataxo>>

O termo *chhixi* já é diferente, é a miscelânea, é o conceito utilizado pela ideia de hibridação cultural. Deste modo, Cusicanqui (2010) entra em outro campo problemático, a noção de hibridez de Canclini, o qual utiliza a metáfora genética do híbrido como, por exemplo, a mula, um ser híbrido, mas que não pode gerar descendentes. Ou seja, na mistura de raças, cria-se um novo ser que sempre será inédito, um grupo social “capaz de mesclar as características de seus ancestrais” (CUSICANQUI, 2010, p. 70). Na noção de *ch'ixi*, é diferente, como na ideia de Zavaleta de *sociedad abigarrada*, temos a coexistência de diferentes culturas, mas que não se fundem, antagonizam ou são complementares (CUSICANQUI, 2010). Cada cultura reproduz a si mesma, com suas raízes passadas, mas sempre tendo como referência o mundo controverso em que vivemos (CUSICANQUI, 2010, p. 70).

O problema da metáfora do híbrido, diz Cusicanqui (2010, p. 71), é que essa traz a ideia de ser possível entrar e sair da modernidade, uma espécie de livre-arbítrio, como se fosse um palco ou “teatro”, no qual podemos entrar em cena e depois sair. Para Cusicanqui (2010), a modernidade é uma construção de hábitos, modos de se relacionar e de se colocar no mundo; não é uma escolha nem uma opção, muito menos um lugar que ora se pode sair, ora entrar. Os indígenas lutam pela modernidade, pelo seu próprio processo de modernidade, buscando uma cidadania pautada pela diferença e não pela homogeneização (CUSICANQUI, 2010). Isso significa dizer que é possível participar de um mesmo projeto de nação, índios, brancos e mestiços, para tanto, Cusicanqui (2010) cita Eduardo Qhispi, cacique boliviano que formulou a ideia de “renovação da Bolívia”. A ideia seria de um modelo de sociedade no qual mestiços adotariam modos de convivência pautados pela reciprocidade, redistribuição e “a autoridade como um serviço”, para convivência de igualdade com os indígenas. Por sua vez, os indígenas poderiam ampliar seu referencial de cultura, em uma comunidade onde seria possível a criação, em um processo de intercâmbio de saberes, éticas e modos (CUSICANQUI, 2010, p. 72, tradução nossa).

Para Cusicanqui (2010), as mulheres estão excluídas, o que mostra os resquícios coloniais. Só é possível uma renovação se o multiculturalismo imposto pelo Estado, que quer isolar e estereotipar culturas, como a indígena, for superado. Devemos fazer atravessar a luta feminista, sair do “logocentrismo machista”, que é responsável por desenhar lugares de pertencimento, lugares de identidade (CUSICANQUI, 2010, p. 72, tradução nossa).

Figura 45 - Registro de instalação, “Coluna Vertebral Roja”, por Sandra Monterroso, 2016



Fonte: Prensa Libre (2017).

Em “Coluna Vertebral Roja” (Figura 45), Sandra faz uma homenagem às mulheres *Q’epchi’ mayas*, pela sua resistência e valentia diante das violências. Os tecidos empilhados e enrolados, do modo como os casacos são guardados, formam uma coluna vertebral de memória e cultura. Nas pilhas, também estão presentes os tecidos dos vestuários de parentes de Sandra. Cusicanqui (2010) fala que as mulheres indígenas são como um tecido, pois elas estão muito longe de conseguir participar das questões de território, lei e autoridade do povo. O que a mulher indígena faz é uma prática de tecer a interculturalidade, pois ela produz, tece, vende e compra, faz rituais, cria linguagens e símbolos capazes de “seduzir o outro” (CUSICANQUI, 2010, p. 72). A mulher indígena consegue coexistir com outras culturas e fazer pactos de reciprocidade. É a mulher indígena que consegue formar um tecido cultural vivo e dinâmico, abrigando várias dimensões fronteiriças e mestiças. Posto isso, construir um processo de descolonização da vida, de saberes e práticas só é possível se nos inspirarmos pelo estilo de tecer que as mulheres indígenas têm. Descolonizar não é excluir povos indígenas em guetos, estereotipá-los ou tomá-los como animais exóticos que precisam ser preservados. A modernidade que conclamam os indígenas é a que deve ser construída nos espaços “criado pela cultura invasora - o mercado, o estado, a união” (CUSICANQUI, 2010, p. 73). Assim, é possível escapar da visão estereotipada dos indígenas, assim como sair das caricaturas, teorias, conceitos e academicismo importados do Norte global (CUSICANQUI, 2010, p. 73).

Curiel (2010) diz que a principal ligação entre as categorias como gênero e raça, e também sexualidade, essa última não abordamos aqui neste texto, é o questionamento da naturalização das categorias e o determinismo biológico, sempre questionando a ciência, a religião e a política. São categorias que precisam ser levadas em conta, principalmente quando nos damos conta das opressões que grupos marginalizados, como negras, indígenas, mulheres, lésbicas, gays e trans, sofrem frente ao paradigma “moderno que tem sido o homem branco, heterossexual e com privilégios de classe” (CURIEL, 2011, p. 17, tradução nossa).

Figura 46 - Registro de grafiti, *Mujeres Creando*, autora(autor) desconhecida(o), data desconhecida



Fonte: *Mujeres Creando* (2018).

Mulheres “índias, putas e lésbicas”, como o *Mujeres Creando* nos diz (Figura 46), devem estar juntas, se conectando nessa diferença e entendendo seus marcadores raciais, de gênero e sociais, como Ochy Curiel (2011) defende: a raça, sexo, classe e sexualidade têm que ser entendidas como cosustentadas. Para a autora, foram as feministas negras dos EUA, nos anos 70, que iniciaram esse caminho. O coletivo de mulheres negras, *Combahee river*, de 1988, junto com Angela Davis, Barbara Smith e Audre Lorde, formulou questões importantíssimas para um feminismo interseccional (CURIEL, 2011). Mais tarde, temos Glória Anzaldúa e Cherríe Moraga, que publicaram *This Bridge Called My Back*, de 1981, em que produzem a respeito das “mulheres de cor” do chamado “terceiro mundo” (CURIEL, 2011). Nessa obra, Ochy Curiel (2011, p. 18) considera fundamental debater o racismo, classe e heterossexismo a partir das experiências das próprias autoras.

Anzaldúa e Moraga são as pioneiras no então pensamento de fronteira, teoria *queer*, questionando identidades fixas e naturalizadas. As autoras fazem tal produção por meio da arte, principalmente a literatura, a poesia, questionando o uso da linguagem, misturando línguas, como o Inglês e o Espanhol (CURIEL, 2011, p. 19). Curiel (2011) diz que essas feministas, principalmente as afros e chicanas, são de grande importância para o feminismo contemporâneo.

Em suas análises, Curiel (2011) diz que seu trabalho consiste em saber como as relações de sexo e gênero se portam na racialização da América Latina e do Caribe a partir do “neocolonialismo” (CURIEL, 2011, p. 20). As maiores afetadas pelo processo de colonização e recolonização contemporâneo são as mulheres pobres e racializadas (CURIEL, 2011).

Questões como a mestiçagem, nessas regiões, aconteceram como uma forma violenta nos corpos das nativas e das negras por parte dos colonizadores, que se apropriavam dos corpos dessas mulheres (CURIEL, 2011). Todo esse processo nos diz de um imaginário que se fincou em nossa sociedade, um imaginário dos povos indígenas e comunidades negras, nas quais se acredita não existirem lésbicas, gays e trans, posto que são heranças ocidentais (CURIEL, 2011, p. 20). Ochy Curiel (2011) cita Mara Viveros (2009), que nomeia esse processo, anteriormente descrito, de sexualização da raça e de racialização da sexualidade (CURIEL, 2011, p. 20).

As categorias de raça, gênero e sexualidade não só fazem com que tenhamos maior entendimento da questão das identidades e daquelas que são reconhecidas ou não, mas também contribuem para uma análise das estruturas sociais (CURIEL, 2011, p. 21). A luta pelo reconhecimento identitário é necessária, em certa medida, mas também tem seus limites (CURIEL, 2011, p. 21). As políticas de identidades não podem ser um conceito que tem um fim em si mesmo, elas são estratégias políticas encontradas pelos movimentos sociais para a conquista de direitos, “categorias como, mulheres, negras, negras, indígenas, lésbicas, gays, trans, nos servem apenas para articulação política, não podem ser fins em si mesmas” (CURIEL, 2011, p. 21, tradução nossa).

Para Ochy Curiel (2011), essa discussão da política de identidade é uma discussão atual e, para ela, é outra face da modernidade que é tratada de forma individualizada e, até mesmo, de uma forma natural e essencial. Para Curiel (2010), é mais importante ser antirracista do que ser negra, ser feminista do que ser mulher, é mais importante acabar com a dominação heterossexual do que ser lésbica, pois “o importante são os projetos de transformação política, que surgem dos movimentos sociais, mas também do meio acadêmico crítico.” (CURIEL, 2011, p. 22, tradução nossa).

Curiel (CEJAS, 2011) afirma que o processo de descolonização nunca cessa, posto que, no caso das feministas, muitas têm privilégios, assim como ela. Ela é uma feminista que está presente na academia, é convidada para falar em diversos lugares e, ao reconhecer esse privilégio, sua forma de se descolonizar é levar consigo o máximo de referências e produções daquelas e daqueles que não têm tais privilégios (CURIEL, 2011, p. 195), é como se ela se tornasse uma espécie de ponte de acesso entre contextos diversos.

Ochy Curiel (2011, p. 21) nos dá uma lista de como traçar um caminho mais crítico nas ciências sociais para construir outro universo possível. Entender natureza e cultura como algo uno. Cusicanqui (2010) nos ensina a prestigiar e utilizar as produções locais, criando saberes e práticas situados, os quais devem se retroalimentar com outros saberes, sempre se mantendo abertos e solidários a outros movimentos. Reconhecer o feminismo enquanto uma teoria social importante e, principalmente, apoiar o feminismo latino-americano, que é responsável por trazer outras análises de relações de poder nas categorias de raça, gênero e classe. Esse é o projeto de descolonização empreendido pelas autoras que trago aqui e que, demonstra principalmente, o quanto devemos colocar em crise as ciências sociais hegemônicas.

3.4 A colonialidade dentro da decolonialidade.

Figura 47 - Registro de performance, “Piedra”, por Regina José Galindo, Brasil, 2013



Fonte: Galindo (2013).

Coberta de carvão, permanece imóvel e rígida como uma pedra, durante a performance, uma pessoa do público se levanta e urina na artista. Regina José Galindo (Figura 47) é pedra nessa performance, uma metáfora para o corpo da mulher latina⁶⁷-americana, sobrevivente. Corpo que endurece, resiste e persiste em viver.

Soy una piedra
 no siento los golpes
 la humillación
 las miradas lascivas
 los cuerpos sobre el mío
 el odio.
 Soy una piedra
 en mí
 la historia del mundo.⁶⁸

Essa mulher pedra endurecida, fruto de uma colonialidade dupla, pela colonialidade propriamente dita e pela decolonialidade que não leva em conta o conceito de gênero. E por que isso acontece? Primeiro vamos começar pelas definições de colonialidade e decolonialidade, esses conceitos ganham destaque com um grupo de pensadores, composto de diversas áreas e países da América do Sul, denominado "Grupo modernidade/colonialidade⁶⁹". Dentre todos, os principais são Mignolo, Quijano e Grosfoguel. É importante ressaltar que o colonialismo refere-se à política, economia e cultura de um determinado povo imperando sobre outro povo, ou seja, esse conceito está mais ligado à ideia de constituição do Estado e da nação. A colonialidade é um eco do poder do colonialismo, não se limitando às relações de formalidade sobre as quais o poder atua, no jogo de povo dominado e dominante (MALDONADO-TORRES, 2007, p.131). A colonialidade atua nos processos de subjetivação, nas relações entre

⁶⁷ A alteração de gênero da palavra "latino" para "latina" é proposital.

⁶⁸ Texto que acompanha a série de registros da performance no site da artista (GALINDO, 2013).

⁶⁹ A princípio, o grupo utilizava o termo colonialismo e descolonização, contudo, passou-se a utilizar o termo decolonial, que tem uma importante marcação de diferença. A sugestão da retirada do "s" foi feita por Catherine Walsh (2006) (BALLESTRIN, 2013, p. 108 apud MIGNOLO, 2010). A escolha do conceito decolonial, e não descolonial, atravessa a questão de distinguir a "ideia histórica de descolonização via libertação nacional durante a guerra fria" (MIGNOLO, 2010, p. 19), ou seja, o termo descolonial carrega o sentido de libertação histórica, que já se passou, e o que se quer é justamente marcar a atualização e reedição desse processo. O grupo queria evitar a confusão que se poderia gerar ao falar "colonialismo", posto que colonialismo se refere mais ao momento histórico, como nos mostra Maldonado-Torres (2007, p. 131).

os sujeitos, na constituição e difusão do conhecimento e pensamento, isso quer dizer que essas estruturas são gentrificadas, racializadas e nortistas.

Sendo assim, lançamos a questão: como as colonialidades de ser, poder e saber funcionam? A colonialidade de poder funciona controlando o conhecimento, a economia, a natureza e os recursos naturais, as verdades e os modos de subjetivação. A colonialidade de saber é a agenciadora, por exemplo, quando as ciências humanas criaram o “outro” do sujeito universal. A colonialidade de ser é a expressão desses efeitos, por exemplo, seguindo a questão da invenção do outro - o outro negro, a outra mulher, o outro indígena -, isso foi o responsável pela classificação da nossa sociedade em raças. Sendo assim, a colonialidade de ser enquanto expressão disso seria todo o processo de subjetivação da subordinação e desumanização dos colonizados, por exemplo.

Mas e o controle da sexualidade, performances de gênero e o desejo? Assim, vem Lugones, para complexificar o conceito de colonialidade com sua crítica ao poder do sistema moderno/colonial de gênero (LUGONES, 2008), pois a questão de gênero deve entrar no eixo de discussão junto às colonialidade de poder, saber e ser.

Com a perspectiva feminista decolonial, o gênero passa a ser inserido no âmbito colonial, ocorrendo um rastreamento na história do patriarcado e suas raízes atuais, “salientando as maneiras pelas quais a heteronormatividade, o capitalismo e a classificação racial” se relacionam (COSTA, 2012, p. 47). Não basta descolonizar o saber, o que é preciso, de fato, é desenvolver práticas descolonizadoras (CUSICANQUI, 2010), ou seja, é preciso dialogar com as(os) teóricas(os), artistas e, principalmente, com as(os) militantes que estão produzindo um contradiscurso à colonialidade de gênero.

O que vem desenvolvendo o *Mujeres Creando* é um exemplo de como se organizar em práticas descolonizadoras. Em entrevista⁷⁰, Maria Galindo descreve o *Mujeres Creando* como um movimento que visa a autonomia⁷¹ em relação ao Estado, a ONGs, igrejas e partidos.

⁷⁰ Entrevista feita por Alana Moraes, Mariana Patrício e Tatiana Toque, da revista DR. Disponível em: <<http://www.revistadr.com.br/posts/maria-galindo>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2018.

⁷¹ Para o *Mujeres Creando*, a partir dos anos 80, na América Latina, o movimento feminista foi sendo transformando em ONGs, essa institucionalização atualmente é marcada por relações “hierárquicas verticais, clientelistas, colocada a serviço de uma agenda política internacional que era totalmente neoliberal”. Tem um ponto que Maria Galindo fala que é muito importante para compreendermos os motivos pelos quais parece que estamos enxugando gelo com o feminismo, pois “a categoria de gênero, se fez uso do potencial e das necessidades das mulheres para salvar, ou melhor para gerar um colchão social para o neoliberalismo”, pois, para Galindo, as mulheres serviam como um grupo social que devia se “sacrificar” mais do que qualquer trabalhador para ser esse colchão que “amortece as crises” típicas do neoliberalismo. Novamente, aqui, Galindo pontua a questão da “agenda da inclusão” que, para ela, é essa política que rouba qualquer discurso subversivo do discurso feminista.

“Reivindicamos a necessidade de construir um movimento feminista heterogêneo”, ou seja, para o *Mujeres Creando*, a homogeneidade dentro do feminismo latino-americano não lhes interessa. O principal palco de luta do *Mujeres Creando* é a rua, pois elas entendem que os meios de comunicação e a política somente lhes “emprestam a voz”, por isso recorrem às ruas e, nesses espaços públicos, trabalham junto às mulheres que sofrem com desemprego, violência, oferecendo todo tipo de suporte. Maria Galindo fala sobre uma organização cotidiana entre mulheres, que quer dizer que não é uma discussão acadêmica de 15 em 15 dias, ou atos e falas em datas específicas, como oito de março, nessa alusão a essa política da inclusão, que quer contemplar movimentos sociais apenas para se manter como está. Para ela, é necessário agir, por exemplo, o *Mujeres Creando* funciona por meio de cooperativas, gerindo um refeitório popular, uma rádio, uma poupança coletiva para que se possa emprestar dinheiro para saúde ou qualquer coisa.

Em minhas pesquisas pelas bibliotecas on-line e revistas, a respeito de uma colonização contemporânea, atuante nas práticas, saberes e formas de vida, o conceito de "colonialidade" aparecia como referência primordial a ser utilizada nas pesquisas sobre a questão colonial contemporânea. Tal conceito tem sido estudado nos departamentos de estudos culturais do Norte global, principalmente nos EUA. O conceito foi desenvolvido por autores latinos que se estabeleceram no norte ou foram convidados pelas universidades norte-americanas para lecionar e pesquisar.

Ao ler o livro *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, eu senti rachar o conceito de “decolonialidade”. Em minha busca em falar sobre a herança colonial e seus efeitos na atualidade, me deparava com as regras formais de citação, que me obrigavam a citar e ler a respeito da decolonialidade. De fato, é extremamente importante uma revisão bibliográfica e a leitura de textos e livros a respeito do tema em questão. Contudo, os próprios instrumentos de pesquisas não estão impregnados pelo discurso colonial moderno? O que valida um pensador, um autor, uma obra? O que o torna referência? Acredito que seja seu caráter vanguardista e pioneiro nas formulações do pensamento, além de promover algum tipo de transformação da realidade ou quebra com o *status quo* vigente.

As forças de colonização estão completamente enraizadas no pensamento e na constituição das teorias de tal forma que, mesmo dentro de movimentos que possuem propostas descolonizadoras, a recolonização se torna eminente. Para defender tal tese, Cusicanqui (2010) fala do texto de Quijano, de 1983, sobre movimentos do campesinato andino. Nesse texto, o autor chama os militantes de “pré-políticos”, porém, para Cusicanqui (2010), tal leitura de Quijano não tem a ver com a realidade dos Andes, suas lutas e suas mobilizações. Quijano

constrói o seu argumento sob o projeto de uma Bolívia que precisa de uma radical e profunda descolonização de várias estruturas de poder e pensamento (CUSICANQUI, 2010, p. 56). O problema de Quijano consiste na base que sustenta seu argumento, de que ainda não tivemos práticas descolonizadoras suficientes, dizendo que as organizações dos militantes andinos são “pré-políticas”. Só pelo fato de supor um modelo de política, que foi importado do Norte global, e a partir dele deduzir que certas formas de organização são anteriores à “política”, de fato, é uma atitude de violência epistêmica e colonizadora (CUSICANQUI, 2010).

Para corroborar tal crítica, Cusicanqui (2010) analisa algumas “reformas” que contribuíram para o processo de recolonização. Desde o século XIX, na Bolívia, houve reformas liberais de modernização que incluíam outras camadas sociais de “segunda classe” nesse processo de modernização (CUSICANQUI, 2010, p.56). Contudo, essa inclusão corroborava a manutenção do *status quo* do conservadorismo dos privilégios de determinada população. A chamada “recolonização” (CUSICANQUI, 2010, p. 56) era um modo de atualizar toda a dominação colonial, assim, a maioria dos discursos atuais de “igualdade” e “cidadania”, na verdade, se tornaram uma caricatura, uma máscara que esconde as verdadeiras intenções dos privilegiados histórica, política e culturalmente.

Figura 48 - Registro da exposição do *Mujeres Creando*, no “*Museo Reina Sofia*”, Madrid, 2010



Fonte: Museo Reina Sofia (2010).

Na intervenção de *Mujeres Creando* (Figura 48), fala-se de uma mulher virgem e santa, ou seja, uma forma de colonização do corpo da mulher, das escolhas e do desejo. A ideia de “colonizada” que o *Mujeres Creando* traz não é mera metáfora, pois as estruturas coloniais

formam sujeitos, no âmbito de nossas subjetivações e sociedades (CUSICANQUI, 2010, p. 56), sendo assim, até a conquista dos direitos das mulheres, dos indígenas e negros não pode ser vista de modo inocente. Sabemos que os movimentos sociais lutaram por esses direitos, contudo, Cusicanqui (2010) revela que é preciso manter certa desconfiança por parte de quem autoriza esses direitos, os agentes da lei e a própria lei, como se por trás dessa “conquista de direitos”, os privilegiados historicamente permanecessem com seus privilégios, afinal, quem faz e é agente da lei ainda são os homens brancos e heterossexuais.

Para Cusicanqui (2010, p.57), os privilegiados, brancos-ricos-héteros, são o desenho do ocidente, os quais formam a classe política e intelectual que adota posturas “postmodernas y hasta postcoloniales”. A academia nortista mantém a pirâmide colonial e continua no topo, enquanto a base continua sendo formada de consumidores intelectuais da América Latina, intelectuais indígenas e afrodescendentes (CUSICANQUI, 2010, p. 57). As universidades do Norte global - leia-se o eixo EUA-Europa -, principalmente as norte-americanas, possuem departamentos de estudos pós-coloniais, mas com um “selo culturalista e acadêmico, desprovido do senso de urgência política que caracterizou as buscas institucionais de colegas na Índia” (CUSICANQUI, 2010, p. 57, tradução nossa). Os estudos subalternos, de acordo com Cusicanqui (2010), os quais nascem dos pensadores na Índia, nos anos de 70 e 80, foram importados pelos norte-americanos que, por sua vez, transpuseram a mesma “fórmula” pós-colonial de análise para a América Latina. Criaram-se jargões teóricos e todo um aparato teórico que prejudicou o diálogo com as forças insurgentes da própria América Latina (CUSICANQUI, 2010, p. 58). Cusicanqui (2010, p. 58) critica Mignolo e os demais autores e autoras do grupo modernidade/colonialidade por terem corroborado tal situação (CUSICANQUI, 2010, p. 58).

As consequências percebidas por Cusicanqui (2010) são o multiculturalismo adotado pelos sujeitos de privilégio, como o etnoturismo e o ecoturismo. É como se a condição originária fosse teatralizada por um motivo ou por outro, seja “por medo da máfia ou por seguir a agenda de seus financistas” (CUSICANQUI, 2010, p. 58, tradução nossa). Deste modo, as “elites” parecem estar escutando todas as demandas dos movimentos nativos, contudo, o maior problema é o discurso essencialista adotado, um discurso de “povo originário”, assim, o reconhecimento dos direitos das terras indígenas e da cultura desses povos seria apenas uma reciclagem do monopólio do poder das elites (CUSICANQUI, 2010, p. 59). Isso porque a visão ocidental a respeito dos indígenas é sempre uma visão “esquemática” (CUSICANQUI, 2010, p. 59). Esquemática na ideia de povos originários, de origem, remetendo a algo arcaico e estático, pois, quando falamos de povos originários, marcamos uma origem e negamos a coetaneidade desses povos, além de retirá-los “dos lamentos da modernidade” (CUSICANQUI,

2010, p. 59, tradução nossa).

Além disso, toda a população chamada de minorias é presa em estereótipos, por exemplo, os indígenas são atados à ideia de bom selvagem e guardião da natureza (CUSICANQUI, 2010, p. 59). Esses povos acabam se orientando pelas políticas que os cercam em suas terras de origem, sendo geridos por ONGs, assim, as noções essencialistas ditam a vida desses povos, as práticas hegemônicas são disfarçadas de um multiculturalismo neoliberal (CUSICANQUI, 2010, p. 59).

Outro problema do multiculturalismo é negar a etnicidade desses povos. Posta a ideia de povo originário, afirma-se e reconhece-se que os povos que circulam pelos espaços não demarcados são invisibilizados e excluídos, porém a maioria dos indígenas circula nas cidades e comércios, é como se esses povos fossem esquecidos (CUSICANQUI, 2010). Essas são as estratégias de não reconhecimento dessa população indígena e de sua capacidade de participar da política, do governo, do Estado (p. 60). Para Cusicanqui (2010), é esse multiculturalismo que tem escondido as novas formas de colonização, pois as elites camuflam suas articulações de cooptação e neutralização. A inclusão desses povos é sempre condicionada, são cidadãos de segunda classe que “moldar imaginário e identidades subalternizadas ao papel de ornamentos ou massas anônimas que dramatizam sua própria identidade” (CUSICANQUI, 2010, p. 60, tradução nossa).

Figura 49 - Autorretrato, por Sandra Monterroso, 2014



Fonte: Google Arts & Culture (2018).

Aa' o ink'a' nokoxik (Figura 49) quer dizer “nós não estamos saindo”, em língua Maya

Q'epchi. Sandra fez esse autorretrato em que aparece com uma espécie de papel transparente, com esses dizeres, tampando sua boca. Esse autorretrato faz parte de uma vídeo-arte⁷² de Sandra, na qual a vemos narrando dizeres na língua Q'epchi; no vídeo, aparecem legendas em Inglês, as quais traduzi livremente e compartilho aqui:

Quando o mundo começou, a montanha foi coberta por pessoas. Ele começou a perguntar onde sua irmã tinha ido. Quem a roubou? Orvalho da noite. Azul arroxeadado. Ontem à noite o trovão retumbou. Venha aqui e adoce o sangue. Eu tenho o necessário para dispensar a má sorte. "De onde você vem?" Vento sem água, inocente, sem defeito, imaculado, sem pecado. Enrolado, quebrado, salpicado. Muito enganoso: escuro. O mau espírito da bola, é melhor que parta. Reflexo da luz, como se feito para quem é cego. Apague nosso fogo; água para lavar-se, purificar a alma um pouco. A casa está agora vazia. Silêncio

Sandra, na descrição do vídeo, diz que essa performance foi feita com todos os sons de seu corpo e os dizeres são como os seus antepassados contavam histórias, com isso ela tem a intenção de apresentar um outro tipo de conhecimento, que clama por uma geopolítica do ser a partir de um pensamento decolonial. É nesse mesmo sentido que temos que pensar nos discursos de modernização das elites que encobrem os processos arcaicos e o conservadorismo político e cultural (CUSICANQUI, 2010, p. 62), sendo que os discursos são descolonizadores, mas as práticas econômicas, políticas, intelectuais e culturais não são. Não é possível uma descolonização somente no discurso, é preciso criar práticas descolonizadoras (CUSICANQUI, 2010, p. 62). O discurso multiculturalista são práticas de colonização e subalternização, pois essas funcionam sem colocar os indígenas como sujeitos da história, condicionando suas lutas e suas demandas a elementos submetidos às vontades da elite privilegiada (CUSICANQUI, 2010, p. 62). O reconhecimento atual dos povos indígenas deve ser visto de forma crítica, para Cusicanqui (2010), ele é feito para transformá-los em símbolos e emblemas, um espetáculo “pluri-multi do estado e mídia de massa” (CUSICANQUI, 2010, p. 62, tradução nossa).

Os intelectuais têm papel fundamental nesse processo, pois os conceitos do Norte global invadem as universidades do Sul e, sem querer, os intelectuais podem estar contribuindo por não dar visibilidade aos problemas e para a criação de conceitos do sul, pelo sul e para o sul (CUSICANQUI, 2010). A autora cita Spivak e sua ideia de que as universidades do Norte produzem toda ideia dominante, os *thinks tanks* - metáfora bélica para se referir ao pensamento (CUSICANQUI, 2010, p. 63). A universidade de Duke, por exemplo, em seu departamento de estudos culturais, tem vários pensadores argentinos que emigraram nos anos 80, intelectuais com formação marxista, depois pós-colonial e culturalista. Cusicanqui (2010) critica Mignolo

⁷² Disponível em: <<https://vimeo.com/127774682>>.

por se apropriar de conceitos, despolitizando-os, além de criticá-lo por evitar falar de questões mais polêmicas, como o problema da mestiçagem colonial andina. A autora narra que Mignolo falava da história oral andina quando ela ainda dava seus primeiros passos, com várias crises e problemas, e ele ignorava essa discussão, apenas dando visões otimistas (CUSICANQUI, 2010). Assim, sua produção parece não estar conectada com os espaços de debates desses povos.

O termo decolonial foi difundido no Norte global, além do conceito de transmodernidade. Tais termos “*eles enredam a língua, deixando paralogizados seus objetos de estudo - os povos indígenas e afrodescendentes - com quem eles acreditam que dialogam*” (CUSICANQUI, 2010, p. 65, tradução nossa). Para Cusicanqui (2010), autores como Mignolo, Walsh, Dussel, entre outros, possuem capital cultural e, assim, são colocados como referência, o que vem do reconhecimento da academia norte-americana e do intercâmbio de intelectuais do Sul e Norte, que sustentam o multiculturalismo teórico, racializado e exótico das academias (CUSICANQUI, 2010, p. 65).

A noção de geopolítica do conhecimento poderia ser chamada de economia política do conhecimento, posto que a geopolítica não é levada na prática e se contradiz em vários momentos, principalmente nas ações de recolonização "dos imaginários e mentes da intelligentsia do sul" (CUSICANQUI, 2010, p. 65, tradução nossa). A geopolítica do conhecimento não funciona, pois não sai das superestruturas, não desmistifica as estratégias econômicas e os mecanismos materiais que estavam por trás de todo discurso (CUSICANQUI, 2010, p. 65). Um dos mecanismos materiais que estão por trás do discurso e que não se chega a “descolonizar” é a questão colocada pelas feministas, tanto em relação às mulheres, sejam elas brancas, indígenas, negras, trans ou travestis, quanto na questão das lésbicas. Acredito que, como escancarou o *Mujeres Creando* (Figura 50), nas ruas de La Paz, não será possível descolonizarmos o ser, o saber e poder sem descolonizar, ao mesmo tempo, os mecanismos que oprimem diferentes mulheres de múltiplas formas.

Figura 50 - Registro de grafite, *Mujeres Creando*, autora(autor) desconhecida(o), data

desconhecida



Fonte: Mujeres Creando (2018).

O discurso pós-colonial que vem do Norte é uma economia de ideias e privilégios, funciona como uma “Certificação de valores, através da concessão de graus, bolsas de estudos, mestrados, incitações ao ensino e oportunidades de publicação” (CUSICANQUI, 2010, p. 65-66, tradução nossa). As universidades da América Latina são clientes e, por meio desse jogo de citações e referências, criamos hierarquias e temos que nutrir por um pensamento descolonizador que “as populações indígenas e intelectuais da Bolívia, Peru e Equador produziram independentemente” (CUSICANQUI, 2010, p. 66, tradução nossa). Cusicanqui (2010) cita Pablo Gonzáles Casanovas e o trabalho chamado *El colonialismo interno*, da década de 70, texto esse que quase não é citado por ninguém do grupo que estuda decolonialidade. Nessa época de 1970, Mignolo e Quijano ainda estavam estudando marxismo positivista, ou seja, a autora está mostrando que existiam pensadoras(es) que já falavam dos mesmos assuntos. Sendo assim, por que pensadores como Pablo Casanovas e tantas pensadoras não aparecem como referência nos trabalhos sobre “colonialidade”? Poderíamos falar que somos livres para escolher as referências que quisermos. Mas não é disso que se trata, pois, por trás do que nos está disponível para ler, estudar, ou seja, por trás das referências teóricas disponíveis, temos uma política de invisibilização determinada pela intersecção classe-raça-gênero-cultura. Cusicanqui defende que o problema não é só que as minorias, por serem oprimidas estruturalmente, não têm acesso à produção de conhecimento, mas sim que todas as pessoas produzem algum tipo de conhecimento, logo, por que escolhemos um em detrimento de outros? O que valida esse conhecimento?

Cusicanqui (2010) narra um acontecimento pessoal com ela, em um trabalho que apresentava no México. Ela cita o colonialismo interno e os editores da revista sugeriram que corrigisse as suas fontes, mudando para “colonialidade de saber”, de Quijano, para que

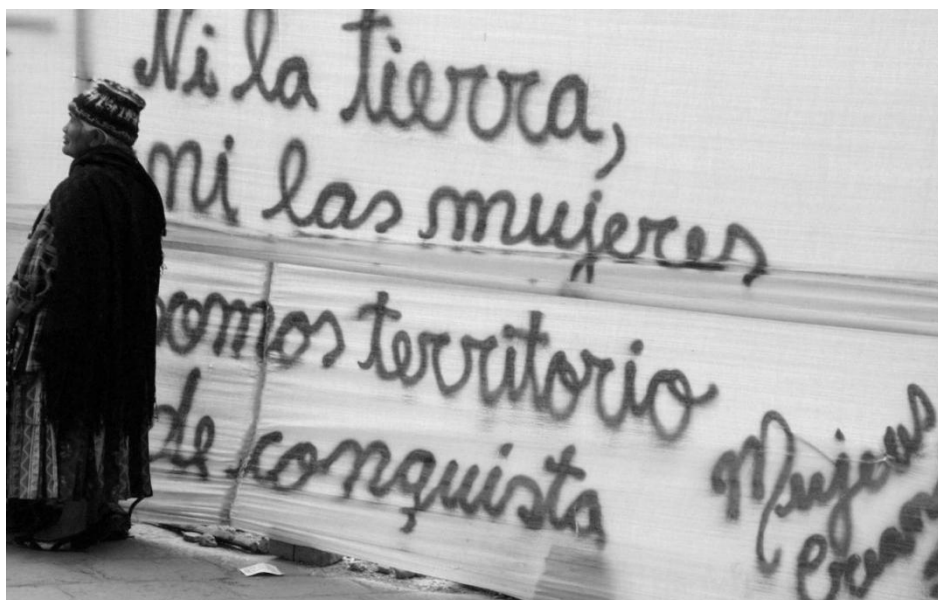
pudessem publicar seu texto. A questão de Cusicanqui é: por que suas ideias não podem partir de outra leitura do mesmo tema? E a questão da autora não é uma luta de quem pensou primeiro, mas de quem quer citar como referência, escolher nossas referências. O que define quem é a referência e quem não é? Quem define é quem se alia às academias do Norte, posto que elas autorizam quem é e quem não é referência (CUSICANQUI, 2010, p. 67). Ela cita outros autores com ideias similares e que, muitas vezes, não são referências, como Halbwachs e a ideia de memória coletiva, Franz Fanon e a ideia de internalização do inimigo, Ferraroti sobre a ideia de histórias de vida dos movimentos *aymara* (CUSICANQUI, 2010, p. 67), todos eles falam de processos de descolonização.

A ideia de colonialidade de saber foi formulada nos anos 90, por Quijano, sendo que Cusicanqui vê vários movimentos ignorados que já pensavam sobre essas lutas de descolonização, como as ideias *Kataristas* de colonialismo interno (CUSICANQUI, 2010 p. 68), na obra dos anos 60, de Fausto Reinaga. As ideias “recorren, como ríos, de sur a norte, y se conierten en afluentes de grande corrientes de pensamiento” (CUSICANQUI, 2010, p. 68) e, assim como com as matérias-primas exploradas pelos países do Norte, na época colonial, acontece com o pensamento que é vomitado pelo Norte para que o consumamos (CUSICANQUI, 2010, p. 68). O grupo modernidade/colonialidade neutraliza as práticas descolonizadoras que ocorrem, principalmente ao colocar a ideia de modernidade e descolonização (CUSICANQUI, 2010, p. 68-69), e as dinâmicas internas não são postas em jogo.

Ochy Curiel, em entrevista a Cejas (2011), comenta sobre os grupos pós-coloniais e decoloniais que, para ela, são privilegiados e, em sua maioria, desconectados com a luta dos povos indígenas e mestiços, os quais são a base de suas pesquisas. Curiel (CEJAS, 2011) faz parte do Grupo *Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista*, o GLEFAS, no qual estão recuperando todas as propostas feministas descolonizadoras que sempre existiram, mas nunca foram citadas. Muitas vezes, por serem registros orais, ou não suficientemente consideradas teorias, ou simplesmente por não serem validadas (CEJAS, 2011), as mulheres indígenas, afros e mestiças são os maiores alvos dessa invisibilidade. Os estudos do GLEFAS revelam que mulheres latino-americanas e caribenhas têm feito, durante décadas, um trabalho decolonial e, apenas posteriormente, a teoria pós-colonial e decolonial chega enquanto uma “moda acadêmica”. Importante ressaltar que Ochy Curiel (CEJAS, 2011) reconhece a atitude crítica, a importância dos conceitos pós-coloniais e decoloniais, mas também vê problemas, como esse processo de desconexão entre a teoria importada e os contextos nos quais ela se instaura, além do problema da institucionalização das teorias críticas.

A maior crítica que Curiel (2011) lança, citando Cusicanqui (2010) e outras autoras, é da necessidade em entender como o sistema de poder e seus agentes conseguem, ao longo do tempo, tomar os conceitos críticos para si, transformando-os em conceitos despolitizados para servir a sua manutenção (CEJAS, 2011, p. 187). Ochy Curiel passa, então, a tentar buscar as vozes e escritos de feministas com posições críticas frente à despolitização dos conceitos acadêmicos, autoras como Julieta Paredes, *Mujeres Creando*, Yuderlys Espinosa e Silvia Cusicanqui, já citadas neste texto; além de Breny Mendoza e Aura Cumes, escritora e ativista Maya-Kaqchikel, da Guatemala (CEJAS, 2011, p. 187).

Figura 51 - Registro de grafiti, *Mujeres Creando*, autora(autor) desconhecida(o), data desconhecida



Fonte: Mujeres Creando (2018).

Toda a herança colonial se traduz em teóricas(os) despolitizada(os) e desconectada(o)s do contexto social e cultural, os quais têm importado teorias do Norte global (CEJAS, 2011, p. 188), por isso a escolha do termo “descolonial” e não pós-colonial. Curiel (CEJAS, 2011, p. 188) afirma que não podemos importar um conceito que nasce em outra experiência colonial como, por exemplo, os conceito pós-coloniais da África. A África teve uma experiência de independência muito mais recente, a experiência colonial está mais fresca e mais concreta (CURIEL, 2011, p. 188), diferentemente da América Latina, que tem uma independência bem mais anterior. Assim, devemos criar conceitos que deem conta de falar sobre essa suposta experiência colonial superada, identificando como ela se apresenta na contemporaneidade.

Devemos dialogar com a teoria pós-colonial, pois tal teoria também propõe, como Curiel e Cusicanqui, reconhecer uma narrativa dos subalternos. Sendo assim, precisamos dialogar como o “subalterno” da teoria pós-colonial (CEJAS, 2011, p. 189), mas não podemos importá-lo para nossa realidade, pois precisamos da experiência de criação de conceitos mais representativos de nosso contexto, em nossa prática, história e política.

As colonialidades de saber e poder são conceitos de Quijano que Curiel (CEJAS, 2011, p. 189) considera apenas em certa medida. Ela comenta que as teorias produzidas no Norte global, por autores decoloniais como Quijano, são produções em inglês, nas quais muitos de nós, latino-americanos, assumimos essas teorias como as mais críticas. Sendo que temos produções na própria América Latina tão importantes quanto e que não ganham visibilidade e nem status de teoria (CEJAS, 2011, p. 189). Esse é um analisar do quanto estamos naturalizando a colonização, quase não a percebemos mais e, para se ter uma atitude crítica, é preciso estar atento às nuances observadas por Curiel e Cusicanqui.

Acredito que este capítulo, sobre o que vem a ser esse conceito de colonialidade e o feminismo decolonial em específico, termina com esse alerta a respeito da colonialidade presente dentro de uma decolonialidade. Nos mostra que não existe nada e ninguém imune à colonialidade, ela está presente e incrustada na nossa carne. Ela é vírus incubado que se manifesta a qualquer baixa da nossa resistência.

Costuras (ou uma possível “conclusão”)

Em 2016, quando esta pesquisa teve início, minha vontade era de pesquisar sobre o conceito “decolonial” e a arista cubana Ana Mendieta. E hoje, em 2018, tenho uma pesquisa completamente diferente. Acredito que, a “conclusão” de um trabalho, se faz mais narrando o caminho e o processo do que afirmando algum tipo de “resultado”. Primeiro que a ideia de um “produto final” ou resultados de pesquisa fere diretamente minha política de escrita, a qual agencia-se e faz-se forte quando propõe que a experiência do processo de pesquisa é um produto mais valioso do que qualquer resultado. Muitos me questionam: mas qual o valor social da sua pesquisa? Qual uso prático ela pode ter para a sociedade? A resposta está na própria força que constitui essa pergunta: não é possível transformar nossa realidade (prática) sem primeiro questionar as bases estruturais (teoria) que a fundam. Precisamos transformar o discurso, entendendo-o não como a fala ou expressão de ideias de alguém, mas como os efeitos dessas expressões no mundo e nas subjetividades. Como podemos propor qualquer coisa para uma prática social de transformação de um problema se não buscamos entender a construção, agenciamento e efeito desses problemas? Essas perguntas soam simplistas para mim, como se buscassem uma solução imediata que só apaziguará o problema, amansá-lo, mas não vai enfraquecê-lo. Por isso, o valor social de minha pesquisa é mostrar que precisamos mudar as bases fundadoras da nossa sociedade colonial moderna e mostrar um dos discursos que tem efeitos em nossas vidas, o da colonialidade.

Não cheguei sozinha até a teoria decolonial, fui chegando perto aos poucos no grupo modernidade/colonialidade (M/C), um mundo novo e desconhecido por mim. Li e me empanturrei pela teoria mas, um leve gosto amargou no fundo do meu pensamento e, ali, encontrei Maria Lugones para nomear esse amargor com a “colonialidade de gênero”, afinal, gênero também é uma construção colonial, assim como a questão de raça pontuada pelos autores do grupo M/C. Fiquei com Lugones, Cusicanqui e Curiel durante dois anos. Lia e relia, traduzia, tentava entender, buscava uma leitura que atravessasse meu corpo, ressoasse em meus poros e transbordasse em minha vida, em minha prática e em minhas relações. As outras autoras, como Silvia Federici, com suas caças às bruxas, nasciam de inquietações pontuais, como minha questão artística do projeto fotográfico “queimadas”. Além disso, “Filosofa da Ciência”, de Stengers, a qual acabei lendo muito por vontade da minha orientadora, mesmo que desviasse um pouco do foco de minha pesquisa na questão da colonialidade e da arte como expressão de descolonização. Acabei por inseri-las na pesquisa, mesmo sabendo que não seriam

as autoras principais com as quais dialoguei, mas fizeram parte desse processo e tiveram um lugar importante em meu pensamento.

A arte, de certa forma, foi deixada em segundo plano, afinal, estava tentando trabalhar com três disciplinas diferentes e isso era exaustivo. Ao ler o feminismo decolonial, percebi a necessidade de estudar o feminismo negro, que tanto influenciou o feminismo decolonial, porém, não tive tempo hábil para essas leituras. Comecei lendo Patrícia Hill Collins e Sueli Carneiro em dezembro de 2017. Minha qualificação foi marcada para março. Acabei não entregando tudo o que gostaria, até produzi um texto falando a respeito do feminismo negro e discutindo minha questão de branquitude, cujo capítulo foi intitulado “Queimando a língua: reconhecendo privilégios e silenciamentos” e já havia escrito seis páginas. No começo do capítulo, apresentava o feminismo negro como a corrente que mais influenciou a teoria decolonial e, depois, seguia comentando sobre os privilégios de pessoas brancas, principalmente de mulheres brancas. Percebi muitas lacunas em meu texto, faltava corpo, faltavam mais leituras que me apoiassem em minhas ideias, faltava ler, devorar e incorporar os dizeres de Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales e Sueli Carneiro. Comecei a perceber que abandonar esse capítulo além de necessário, era um ato de reconhecimento de como a educação é falha em não privilegiar pensadoras do nosso território e que, o fato de não tê-las estudado antes, é resultado de um processo de silenciamentos e falta reconhecimento da produção dessas mulheres pelo próprio sistema de produção de conhecimento. Por algum tempo, me culpei muito por não conseguir ler tudo o que deveria mas, o fato é que uma pesquisa é um registro de um processo e, jamais, pode ser o registro de um fim, verdade ou universalidade. Temos que assumir e defender que não vamos e não conseguimos dar conta de tudo, os saberes são sempre parciais e nunca totais, dialogamos com diversos saberes, mas nunca temos um saber total e universal. É preciso assumir os limites da pesquisa e que, ter limites, é algo a ser desejado.

Ao longo dessa pesquisa, tentei mostrar como a universalidade do saber é perigosa, como tentar descrever o mundo todo e tentar dar conta de tudo acaba fazendo com que silenciemos pessoas que, de fato, estão inseridas dentro daquele universo. É preciso tempo de escuta e tempo de processamento dessa escuta.

Quando cheguei na qualificação, a maior crítica foi a de não haver arte e psicologia em meu trabalho, mas também disseram que a noção de colonialidade/decolonialidade e feminismo decolonial fora bem feita, bem cuidada e bem degustada. Depois da qualificação, busquei falar sobre arte. Mas como falaria sobre arte? Estudaria e analisaria obras e artistas? Iria entrevistá-las? Transcreveria todo o método de criação artística? Todas as opções esgotaram-se, seja pela falta de tempo, seja por nenhuma delas me acalantar. Pensei: e se as

imagens falassem por si só? E se as imagens fossem a conjunção, preposição e as vírgulas da teoria decolonial?

Foi assim que peguei um antigo caderno, um diário no qual tenho desenhos, fotos, frases e textos íntimos. Nele, havia rabiscado nomes de artistas e obras que me inspiravam a pensar cada coisa que gostaria de dizer naquele texto. Foi assim que tive a ideia de colocar essas artistas em minha pesquisa e incorporar uma parte desses escritos autobiográficos. Esses escritos eram relatos de experiências cotidianas sobre machismo, autoestima destruída, ideações suicidas, depressão e situações nas quais presenciava cenas de violência e opressão. Já com a pesquisa teórica em mãos, fui costurando as imagens das obras, as passagens de meus textos autobiográficos e minhas produções artísticas. Foi proposital não me aprofundar nas obras de arte das artistas, pois eu queria utilizar a potência e a radicalidade das imagens junto das palavras da teoria decolonial. Sendo assim, trazia as obras e as artistas cortando o texto, como se elas mesmas fossem o próprio texto e se tornassem uma narrativa.

Acredito que, essa intenção de criar uma narrativa com imagens, seja algo que já faço em minhas fotografias, meu trabalho gira em torno da tentativa de criar uma história com a imagem, sempre utilizando signos de vestígios e rastros ao invés de escancarar de vez a ideia desejada inicialmente. Busquei fazer o mesmo com os registros das performances de outras artistas, tentei costurá-las na pesquisa como se elas pudessem ajudar a construir uma narrativa a qual eu gostaria de mostrar.

A psicologia foi outra disciplina difícil de abordar diretamente nesse texto. Teria que falar da história da psicologia para questionar a colonialidade de seu saber? Como falaria da colonialidade na prática psicológica? Tive problemas, primeiro pela falta de referências, afinal, não existia nenhum trabalho que versasse sobre uma colonialidade subjetiva, uma colonialidade presente nas estruturas psíquicas ou, então, uma colonialidade do psiquismo. Temos trabalhos que versavam sob o âmbito social da colonialidade dentro da psicologia, falando de aspectos éticos de reconhecimento e de apoio às lutas antirracistas, antimachistas, antitransfóbicas e homofóbicas. Assim, meu trabalho acabou seguindo essa linha servindo de base teórica e de discussão para formação de profissionais de psicologia, em como apoiar e fortalecer tais lutas. Por isso, acredito que esse trabalho sirva diretamente à psicologia, pois é seu papel servir às lutas que buscam minar toda e qualquer desigualdade. Ainda tenho vontade de produzir algo que descreva a colonialidade subjetivada mas, acredito ser um trabalho de outra ordem bem distinto desse, um trabalho para um futuro doutorado.

Por fim, gostaria de pontuar a questão do tempo que tanto citei nesse texto. Muitos já disseram e outros dirão que é preguiça, falta de comprometimento ou, então, farão comparações

com outras pesquisas e pesquisadoras(res) que deram conta de tudo. Se você está fazendo esse tipo de comparação, pare nesse instante e tente entender o que direi a seguir. O principal motivo pelo qual digo aqui haver tempo hábil de fazer tudo o que gostaria, começa quando adoto uma política de escrita diferente, uma escrita criativa, próxima à uma escrita poética, busquei fazer um exercício de pensar cada palavra e sua potência não só de significado, mas de sonoridade, reverberação e combinação com outras palavras. Outro ponto dessa política de escrita é uma escrita que eu chamo de “leitura-degustação”, desse modo, como escolhi ler e estudar, tentei abolir a utilização de citações diretas extensas e, se as uso, são citações breves e pontuais, por acreditar que exista uma força, uma potência em cada sílaba que a autora emprega ali e, ainda assim, cuido para que elas não sejam extensas. Na verdade, o uso de citações e mais citações extensas nos trabalhos acadêmicos sempre me deixaram chateada, pois queria saber o que aquela pessoa pensava, queria ver um pouco dela na forma como escrevia. Outra questão é como se convencionou dizer que, para que determinado conhecimento seja válido, ele precisa passar por princípios como: imparcialidade, coleta de dados, análise de dados, comparação com amostras de “normalidade”. Enfim, todas os pesquisadores sabem disso, das normas, da existência um jeito “certo” para que um conhecimento seja validado como ciência. Discordo e luto contra essa imposição da ciência e pude discutir isso com Stengers nesta pesquisa.

Meu método era rigoroso. A cada texto que lia, escrevia com as minhas próprias palavras, cuidando para que a ideia da autora fosse resignificada por mim e, portanto, não transcrevia nenhuma citação, apenas as grifava. Esse recurso de leitura é muito mais demorado e difícil, pois exigia uma assimilação do conteúdo e uma resignificação ao mesmo tempo. Tendo em vista esse tipo de estudo rigoroso o qual empreendi e que, a maioria dos textos estavam em espanhol ou inglês, o trabalho de tradução é particularmente difícil, já que não tenho intimidade com outras línguas, tenho dificuldade de compreenda-las, principalmente o inglês.

Pesquisar é um ato de exposição, e, posso dizer que nunca soube separar a pesquisa de mim mesma, pois escrevo com minhas células, minhas entranhas. Ser avaliada e criticada constantemente não é fácil, ainda mais quando percebemos que as avaliações e críticas não são para o nosso crescimento, mas sim na intenção de diminuir o outro para inflar um “ego”. Defendo uma política do olhar singular e da crítica enquanto instrumento de potência e construção. Defendo que, ao criticar a escrita de outra pessoa, faça o exercício da alteridade e da empatia, imaginando aquelas palavras imprimidas na carne daquela pessoa, imaginando como elas dançam, choram, tremem, agonizam e sorriem. As críticas sempre foram dolorosas para mim, afetavam o meu cotidiano fazendo me sentir inútil, ter raiva de mim mesma. Aos

poucos tudo se perdia, meus sentidos e minhas forças. Foram dois anos de solidão, mergulhar nas leituras me fez ficar confinada em casa, soterrada por pilhas de livros virtuais, tradutores online e muito café. Nesse meio tempo adoeci, tive depressão, momentos ruins, estabeleci relações doentias, sofri tentando estudar, ler, conseguir dinheiro e vencer a depressão.

Portanto, afirmo que “minha expressão estética é resultado das minhas interlocutoras atuais, do feminismo descolonial, assim tento trazer para uma dimensão ritualística aquilo que está preso no corpo de um texto” (GORJON; GALINDO, 2017, p.92).

Eu não escrevo a punho.
 Às vezes esqueço o movimento das palavras
 As alturas dos "l" as profundidades dos "d".
 Não lembro de forma ou densidade
 Eu escrevo com as vísceras
 escrevo pra me esgotar
 escrevo pra me tornar
 pra domar o mundo
 pra tomar o "não sei"
 pra tornar-me o "não sou".⁷³

Escrevi como quem precisa de alimento, com sede. Como quem mergulha de cabeça e busca oxigênio. Escrevo, pois meu sangue ordena, manda, comanda cada nuance desse texto. Escrevo à tinta-sangue-cinzas. Eu escorro por cada linha desse trabalho, feito chuva ou maré forte. E com as palavras eu danço, incorporo o movimento e as forças de suas entonações. O que eu posso dizer da colonialidade? É nossa história, não tem como fugir, enganar e correr. Eu resolvi encará-la de frente. Ela é real, muitas vezes esguia e fugidia, mas tão dilaceradora! Ela é uma ferida certa que nos faz em nosso enevoamento das coisas. Ela rasga nossa pele enquanto estamos atados. Somos colônias do embrutecimento dos sentidos, das durezas de gênero. A colonialidade me quer encurvada, deprimida e suicida. Quer meu ânimo apagado. Ela não cessa de investir. Em certos momentos ela invade e toma conta do meu espírito, eu me contorço sem forças, penso em desistir...

Mas eu lembro: eu sou produto desta sociedade que arrancou violentamente pessoas-florestas desta terra, para plantar frutos colonizadores. Que com agressividade extraiu pessoas-raízes de suas terras ancestrais para fincá-las em uma terra desconhecida, desmemorizando-as, desumanizando-as. Eu fui gerada sob medida para servir como mulher branca, “a noiva”, a mãe,

⁷³ Poesia escrita por mim.

a mulher da “casa grande” dessa sociedade colonial. Eu fui educada para tentar servir o sujeito homem branco, para ser seu instrumento de poder e dominação, para ser um tentáculo violento-violentado da colonialidade. Mas eu não aceito, minhas vísceras se remoem, minhas moléculas se contraem, eu não posso encenar a peça colonial. Eu quero não oprimir, como aqueles que me oprimiram/oprimem. Eu quero aprender um novo caminho de mãos dadas às diferenças. Quero saber escutar, pois preciso aprender sobre as histórias que silencieei, quero saber criar um novo modo de existir em comunhão, tudo, todas e todos.

Assim, construo minha árvore degenerológica. Degenerar-se. Verbo, ação. Desenraizar desta árvore todas as criaturas sucumbidas e esmagadas. Fazer uma transfusão, sangue-seiva. Não reconheço essa montagem sanguínea, fotos e imagens, rostos de antepassados. Desconhecidos. Cada galho é uma violência genética. Chamam de Árvore e dizem que eu sou a raiz. Nós, atados a reedição do passado, atualizando uma história sem narrativas criativas. É a genealogia de uma mesma espécie, mesma família, mesmo povo e mesma nomeação. Eu que sou essa raiz na árvore genealógica, sou responsáveis pelo seu sustento, pelas trocas entre o território e as flutuações familiares. Ao me nomearem raiz, querem que eu seja o alicerce das doutrinas passadas de geração em geração. É preciso degenerar a lógica da raiz, torná-la flutuante e atenta aos movimentos da terra, deixar se abalar pela ação sísmica da vida.

Criando minha árvore que “degenera a lógica”, comecei a expandir minha capacidade de sentir o mundo ao meu redor e transforma-lo em poesia. Lembro de um dia que ao queimar minha língua, uma explosão de sentidos se fez em mim. A língua, órgão muscular, acolhe o paladar. Mas a língua vai além de suas funções organísticas. Desponta o beijo, a carícia no outro. Língua que diz, com o respiro oxigenado: sons, palavras e cantos. Língua que vai além do órgão aparelhado em suas funções. Língua enquanto fibra poética. Língua, entrosamento cultural, comunicativo e cognitivo, composta por regras gramaticais que autorizam determinada coligação de falantes à produção de enunciados para comunicação e compreensão.

Para experimentar a poética de nossas vidas e nos processos de pesquisa: queimemos a língua. Queimemos a língua, não pela pressa de engolir rápido qualquer saber/prática que acaba de sair do forno, mas sim pela sensação de que esse saber/prática provoca: o incômodo das nossas línguas afiadas, forçando que nosso corpo pense com uma língua outra e explore suas poéticas possíveis. Queimar a nossa língua é saber do nosso lugar de privilégio, é reconhecer que muitos viveram no silenciamento enquanto sujeitos abjetos, oprimidos. Queimar nossa língua nos obriga a degustar, calados, a apreciar o gosto do silêncio. Queimar a língua como metáfora do ato de descolonizar o saber. Para a psicologia, tal metáfora também diz respeito a

deixar que psicologias outras falem, escutar vozes emudecidas é estar comprometido com a ética feminista descolonial/decolonial e antirracista.

Meu alimento é na arte, devoro-a. É nela que me refaço, ela me acolhe e recolhe os cacos, montamos as imagens colando e, se for preciso, recortamos e redobramos essas partes quebradas, para inventar novas imagens. Juntas vislumbramos um mundo novo, juntas desnúviamos o meu olhar e abraçamos o brilho cósmico da vida que pulsa em mim. É nesse jogo de forças, no quebrar da colonialidade e no processo de criação que minha força vibra.

Pensar a colonialidade não é voltar a um passado, mas é um reencontro com a terra ancestral. Voltar não é só olhar para o tempo e ter lembranças sinestésicas. É reescrever um tempo-outro, é borrar as cores fortes, desatar os laços sanguíneos que nos atam a um eu-geracional e genealógico. Foi assim, em meio a essa terra vermelha da qual eu venho, no interior do interior do estado de São Paulo, uma terra pouco fecunda, cheia de espécies-entristecidas, que ecos e vozes amordaçados foram sussurrados pelos becos. Terra rica em plantar as espécies estrangeiras e pulverizar qualquer erva daninha insistente. Terra da espécie dominadora, drena líquidos nutritivos, meu alimento, minha força vital, nutrição da minha ética e política. Podem querer extrair meu corpo-pensamento, mas meus sentidos não se esgotam. Não me amedrontam. É assim: ser um corpo estranho neste organismo em decomposição e endurecido. Organismo que está podre, mas não abre mão do seu lugar, continua proliferando suas moléstias, doutrinações e verdades.

Não por opção, nem por dever, nem por essência ou natureza, mas por uma questão vital: o meu corpo-rastro quer viver, quer pulsar e contagiar, mesmo em solos onde coronéis tentam nos empurrar para as encruzilhadas, nos obrigar a escolher caminhos ou atirar morais à queima-roupa. Ainda há tempo de caminhar e tatear o enrugamento singular, lá na fecundidade da carne barrenta que se forja de um estilo decolonial.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/ La frontera: The new Mestiza**. São Francisco: Aunt luke books. 1987.

ANZALDÚA, Glória; CHERRÍE, Moraga. **This bridge called my back: writings by radical women of color**. Massachusetts: Persephone Press, 1981. Disponível em: <https://monoskop.org/images/e/e2/Moraga_Cherrie_Anzaldual_Gloria_edes_This_Bridge_Called_My_Back_Writings_by_Radical_Women_of_Color-Kitchen_Table_Women_of_Color_Press.pdf>

ARPILLERAS BORDANDO A RESISTÊNCIA. Disponível em: <<http://arpilleras.wixsite.com/ofilme>>. Acesso em: 20 de março de 2018.

ARTSY. Disponível em: <<https://www.artsy.net>>. Acesso em: 20 de março de 2018.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Rev. Bras. Ciênc. Polít., Brasília, n. 11, p. 89-117, Aug. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Oct. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>.

BARROSO, Jose María. **Feminismo decolonial: una ruptura con la visión hegemónica eurocéntrica, racista y burguesa**. Entrevista con Yuderlys Espinosa Miñoso. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* (III), pp. 22 – 33, 2014. Disponível em: <<http://iberoamericasocial.com/feminismo-decolonial-una-ruptura-con-la-vision-hegemonica-eurocentrica-racista-y-burguesa/>>

BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta?** identity, performativity, and exile. Duhan: Duke University Press Books, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas (2002). **Relational Aesthetics**. Dijon: Les presses du réel.

BRETT, Guy. Única energia. In: _____. **Mendieta earth body: sculpture and performance 1972-1985**. Washington: Hirschhorn Museum, 2004.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**. México. Programa Universitario de Estudios de Género Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

CABAÑAS, Kaira. **Pain of Cuba, Body I Am**. Woman's Art Journal: Philadelphia, Vol. 20, No 1, 1999, pp. 12-17.

CASTILHO, Natalia Martinuzzi. **Pensamento descolonial e teoria crítica dos direitos humanos na América Latina: um diálogo a partir da obra de Joaquín Herrera Flores**. (Dissertação). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2013. Disponível em <<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/00000A/00000A6C.pdf> >

CEJAS, Mónica. **Desde la experiencia:** Entrevista a Ochy Curiel. *Andamios*, México, v. 8, n. 17, p. 181-197, dic. 2011. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300009&lng=es&nrm=iso>. accedido en 29 marzo 2017>

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - SÃO PAULO. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/sao-paulo/>>. Acesso em: 14 de junho de 2018.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within:** a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Soc. estado.*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, Apr. 2016. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso>. access on 04 Jan. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>.

COSTA, Claudia de L. *Feminismo e Tradução Cultural: Sobre a Colonialidade do Género e a Descolonização do Saber*. *Portuguese Cultural Studies: Vol. 4: Iss. 1, Article 6*. 2012. Disponível em: <<http://scholarworks.umass.edu/p/vol4/iss1/6>> DOI: 10.7275/R5668B30>

CURIEL, Ochy. Género, Raza y Sexualidad. *Debates Contemporáneos*. Conferencia magistral en el marco de la Especialización Maestría de Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 2011. Disponible en <<http://www.urosario.edu.co/Subsitio/Catedra-deEstudios-Afrocolombianos/Documentos/13-Ochy-Curiel---Genero-raza-y-sexualidad-Debates-.pdf>>

_____, Ochy. *Yo ya no creo en una solidaridad feminista transnacional así por así*. *Pikara Magazine*: Bilbao, 2014. Entrevista concedida à Itziar Pequeño para apresentação do livro de Ochy Curiel, 'La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Disponível em: <<http://www.pikaramagazine.com/2014/10/yo-ya-no-creo-en-una-solidaridad-feminista-transnacional-asi-por-asi/#sthash.tdTaJg8D.dpuf>>. Acesso em 28 de março de 2017>

CUSICANQUI, Silvia. *Contra el colonialismo interno*, entrevista concedida à Verónica Cago, 201. Disponível em: <<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>>

CUSICANQUI, Silvia., R., **Ch'xinakak utxiwa:** una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: tinta Limón Ediciones, 2010.

EGUEZ, C. D. Los graffitis de Mujeres Criando. *Periodista Virtu@1*, 6 set. 2016. Disponível em: <<http://www.periodistavirtual.com/?p=18384>>. Acesso em: 26 de abril de 2018.

ERRÁTICA, M. **Não existe o pós-colonial**. *Translational Dialogues Europe Brasil*, 27 set. 2015. Disponível em: <<https://transnationaldialogues.eu/nao-existe-o-pos-colonial/>>. Acesso em: 10 de abril de 2018

ESPINOSA, Yuderkys. **Una crítica decolonial a la epistemología feminista crítica.** El Cotidiano, 184, pp. 7-12, 2014.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa.** Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2004.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Performance “Merci Beaucoup, blanco” de Michelle Matiuzzi, 2016.** Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpaker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat> . Acesso em: 27 de maio de 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 32º BIENAL. **Performance “Illusions” de Grada Kilomba, 2016.** Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/en/event/o/3183>> . Acesso em: 22 de maio de 2018.

GALERIA LELONG. “Ñãñigo Burrial” (1976), exposição de Ana Mendieta, 2011. Disponível em: <<http://www.galerie-lelong.com/en/exposition-jannis-kounellis-kounellis-feu/exposition-ana-mendieta-blood-and-fire-290.html>> . Acesso: 03 de junho de 2018.

GALINDO, R.J. Website da artista Regina José Galindo. Disponível em: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

GALLEGO, Patricia Dopazo. **O feminismo comunitário é uma provocação, queremos revolucionar tudo.** Entrevista com Julieta Paredes. Trad. Por Cepat. Pikara Maganize: revista online, 2015. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/555380-o-feminismo-comunitario-e-uma-provocacao-queremos-revolucionar-tudo>>

GOMÉZ, Pedro.; MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales.** Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GORJON, Melina G. ; GALINDO, Dolores. **Queimadas: a metáfora da caça às bruxas empreendida durante a colonização para pensar violência contra mulher nas cidades.** Periódicus: Salvador, N° 8, Vol. 1, 2017, pp. 79-93.

GORJON, Melina G.; GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle. **Trânsitos entre Psicologia e a arte de Ana Mendieta: violência de gênero e devires outros.** Quaderns de Psicologia: Barcelona, N° 1, Vol. 20, 2018, pp. 65-73.

GOTTHARDT, Alexxa. **How to be an artist, according to Georgia O’keeffe.** Março de 2018, disponível em <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-georgia-okeeffe>> Acesso em 18 de abril de 2018.

GROSGOUEL, Ramón. **Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y al extractivismo ontológico**: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.24: 123-143, enero-junio 2016

GUIMARAES, Antonio. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

GUDYNAS, Eduardo. **Extracciones, extractivismos y extrahecciones**: un marco conceptual sobre la apropiación de los recursos naturales. *Observatorio del Desarrollo*, 18:1-18, 2013.

KILOMBA, Grada. *A Máscara*. Trad. por Jessica Oliveira de Jesus. Em: **Plantation Memories**: Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115286/112968>> Acesso em 25 de março de 2016.

KLEIN, Naomi. **Dancing the World into Being**: A Conversation with Idle-No-More's Leanne Simpson. *Yes Magazine* (March 5), 2012. Disponível em <<http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leannesimpson>>

LÓPEZ-CABRALES, María Del Mar. **Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta**. *Espéculo*. Madrid: Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid. 2006 Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>. Acesso em: 10-09-2016>

LUGONES, María. **Pilgrimages/Peregrinajes**: Theorizing Coalitions Against Multiple Oppressions. Lanham, Rowman & Littlefield, 2003.

_____, María. **Colonialidad** y género. *Tabula Rasa* , n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008.

_____, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez., 2014.

LUZ, Rosa. E se a arte fosse travesti? *Revista Select*, n.38, 2018. Disponível em? <https://issuu.com/editora3/docs/select38_ok> . Acesso em: 02 de junho de 2018.

MACEL, C. **Lygia Clark**: At the Border of Art. Post notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe, 20 jun. 2017. Disponível em: <http://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art>. Acesso em: 4 de junho de 2018.

MAGALHÃES, Fernanda (2017). **Sobre a “natureza da vida”**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <http://performatus.net/wp-content/uploads/2017/07/A-Natureza-da-Vida-Fernanda-Magalhaes_Performatus.pdf>

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Orgs.) **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MATIENZO, S. P. D. Blog da artista Susana Pilar Delahante Matienzo. Disponível em: <<http://susanapilardelahantematienzo.blogspot.com/>>. Acesso em: 27 de junho de 2018.

MENDIETA, Ana. Escritos Personales. Em: MOURE, G. **Ana Mendieta**. Ediciones polígrafa S. A: Barcelona (España), 1996 pp.167-222.

MENDIETA, Raquelín. Memórias da infância: Religião, política e arte. Em: MOURE, G. **Ana Mendieta**. Ediciones polígrafa, S. A, Barcelona(España): 1996. pp. 223-228.

MEREWETHER, Charles. De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. Em Em: MOURE, G. **Ana Mendieta**. Ediciones polígrafa S. A: Barcelona (España), 1996, pp.83-134.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

_____, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

_____, Walter. **La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifesto y un caso**. Tabula Rasa, Bogotá - Colômbia, n.8, p. 243-282, enero-junio 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n8/n8a13.pdf>>. Acesso em 26 de set de 2015.

MOMBAÇA, Jota. **Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada**. Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016 disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/25925/18566>> Acesso em 18 de abril de 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Pornô sob escombros - sobrevivendo ao colapso colonial**. Revista Rosa, online, 2014. Disponível em: <<https://medium.com/revista-rosa-5/porno-sob-os-escombros-sobrevivendo-ao-colapso-colonial-4ba7cf57dcbe>> Acesso em 04 de abril de 2018.

MOMBAÇA, Jota. **A coisa tá branca**. Lisboa: Mukanda, online, 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/mukanda/a-coisa-ta-branca>> Acesso em 04 de abril de 2018

MONTERROSO, S. Website da artista Sandra Monterroso. Disponível em: <<http://www.sandramonterroso.com/>>. Acesso em: 27 de junho de 2018.

MUJERES CREANDO. Disponível em: <<http://www.mujerescreando.org/>>. Acesso em: 17 de abril de 2018

MUSEU OF FINE ARTS. Artwork. Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/tree-of-life-35360>>. Acesso em: 20 de abril de 2018.

MUSEO REINA SOFIA. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/en>>. Acesso em: 17 de abril de 2018

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/pontoaurora/docs/6_ensaio_linda_nochlin> Acesso em 06 de março de 2017.

OYĚWÙMÍ, Oyèwùmí. **Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies**. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, 2004, p. 1-8 Tradução por Juliana Araújo Lopes para uso didático. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf>

PAULINO, R. Website da artista visual, pesquisadora e educadora Rosana Paulino. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

PASSOS, Eduardo.; BARROS, Regina. B. de. **A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade**. Psic.: Teor. e Pesq., Brasília, v. 16, n. 1, p. 71-79, Apr. 2000. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722000000100010&lng=en&nrm=iso>. access on 11 Sept. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722000000100010>.

PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel de. **O olhar político feminista na performance artística autobiográfica**. Ex aequo, Vila Franca de Xira, n. 27, p. 56-76, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 jul. 2018

PRÊMIO PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

PRENSA LIBRE. Artista guatemalteca Sandra Monterroso expondrá en Brasil su obra. 10 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.prensalibre.com/vida/escenario/artista-guatemalteca-sandra-monterroso-expone-en-brasil-su-obra>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

“QUE PODE O KORPO?”. Performance de Jota Mombaça e Patrícia Tobias. 24 abr. 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/64778343>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Em LANDER, E. (org.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**: Buenos Aires, 2000.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SABATTINO, Mary. Ana mendieta: la identidad y la serie Siluetas. Em: MOURE, G. **Ana Mendieta**. Ediciones polígrafa: S. A, Barcelona (España), 1996, pp.135 -166

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Sim, nós somos racistas**: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 2014, pp 83-94.

SEGATO, Rita L. **Gênero e colonialidade**: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *E-cadernos ces* [Online], 18 | 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/eces/1533>>

SHERMAN, Cindy (2017). **I Am Cured doctor?** Instagram: @cindysherman. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BXFGkboxA-Ky/?utm_source=ig_embed>

SPERO, Nancy. **Tracing Ana Mendieta**. *Artforum*: New York, April 1992, pp 75-77.

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas**. Trad. Max Altman. Ed. 34: São Paulo, 2002.

_____. Isabelle. **No tempo das catástrofes**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEISH, Luisah. **Jambalaya**: the Natural Woman's Book of Personal Practical Rituals. Harper & Row: Bloomington-Indiana, 1985.

TLOSTANOVA, Madina (2011). **La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial**. *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte*. Volume 5. Disponível em: <<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/2905/9183>>

TSING, Anna. **Margens Insubordinadas**: cogumelos como espécies companheiras. Tradução Luiza Só do site Noosfera. Disponível em: <<https://noosfera.com.br/margens-insubordinadas/>, 2016>

VISO, Olga. **Mendieta: earth body**. Washington DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2008.

VIVEROS, Mara (2009). **La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad** [en línea], 2009 disponible en: <ucaldas.edu.co/docs/seminario_familia/Ponencia_MARA_VIVEROS.pke>

WALSH, Catherine (2009). **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala,: Quito, 2009. Disponível em <<http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf>>

YALE UNIVERSITY ART GALLERY. Disponível em: <artgallery.yale.edu>. Acesso em: 23 de maio de 2018.