

Arte na América Latina: *uma geografia plástica revisitada*

José Ronaldo Alonso Mathias

Escritor e palestrante
Doutor em Comunicação pela USP
Diretor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
E-mail: ronaldo.mathias@belasartes.br

Recebido: 5 set 2024

Aprovado: 08 nov 2024

Resumo: Compreender a arte na América Latina, hoje, passa necessariamente pela leitura dos processos constituintes das práticas artísticas, nos diversos países, e suas conexões com as relações culturais locais. Este texto aborda uma revisão geoplástica. A arte latino-americana enveredou para um novo tempo de reconstrução e resistência cultural, remetendo essas propostas a uma crítica ao processo de colonização e à sua herança perpetuada em diversos domínios da vida humana. Mas como seria possível criar a arte desvinculada da vida prática?

Palavras-Chave: Arte. América Latina. Revisão.

Abstract: Understanding art in Latin America today necessarily involves reading the processes that constitute artistic practices in different countries and their connections with local cultural relations. This text addresses a geoplactic revisitation. Latin American art has embarked on a new era of reconstruction and cultural resistance, with these proposals being a critique of the colonization process and its legacy perpetuated in various areas of human life. But how would it be possible to create art that is detached from practical life?

Keywords: Art. Latin America. Review.

Resumen: Comprender el arte en América Latina hoy implica necesariamente leer los procesos que constituyen las prácticas artísticas en diferentes países y sus conexiones con las relaciones culturales locales. Este texto aborda una revisión geoplástica. El arte latinoamericano ha entrado en una nueva era de reconstrucción y resistencia cultural, remitiendo estas propuestas a una crítica al proceso de colonización y su herencia perpetuada en diferentes ámbitos de la vida humana. Pero ¿cómo sería posible crear arte desconectado de la vida práctica?

Palabras clave: Arte. América Latina. Revisión.

Arte na América Latina ou Arte Latino-Americana?

A História da Arte é uma gigantesca empreitada europeia que, desde o século XVIII, vem construindo um campo de estudo e pesquisa, teórico e imagético. Busca comprovar a grandeza da arte ocidental que se consolidou em uma afirmação de valores estéticos daquele continente como afirmação de sua superioridade. A simbiose com as dinâmicas sociais, políticas, religiosas e tecnológicas em cada momento, atendendo aos interesses de grupos hegemônicos e colonizadores, garantiu a perpetuação de uma arte chamada universal. Não se importava com a produção dos outros povos e culturas e, mais que isso, destacando as fronteiras entre o civilizado e o primitivo, além de se colocar como modelo a ser copiado.

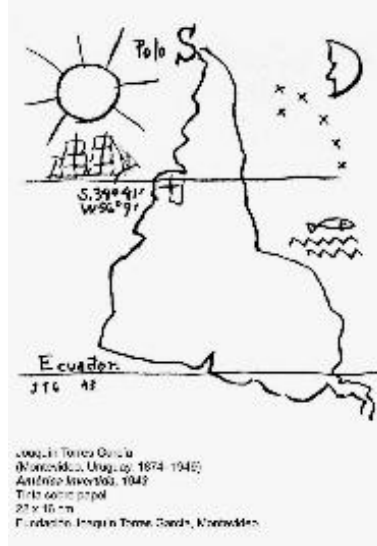
Se podia ser diferente, sabemos que não foi, seja pelo uso da imagem como forma autorizada a ver, como também pelo que pode ser visto em cada momento, seja também pelo uso da imagem como garantia de controle sobre o corpo, as ideias, as práticas do outro. E foi assim que a História da Arte foi se consolidando como discurso sobre e para o outro. O surgimento dos museus modernos e da História da Arte no mesmo período – Europa, século XVIII – busca reforçar, tanto pelas coleções formadas quanto pelo discurso, a tentativa unívoca de hierarquização das imagens sobre a alteridade “não civilizada”ⁱ. Tal hierarquia entre as civilizações foi demarcada a partir da História da Arte como legitimação visual desta dominação cultural, partindo da Europa como o motor da civilização, e a África, Ásia e Américas como menos elevadas. Foi o alemão Johann Joachim Winckelmann quem, primeiramente, propôs tal modelo que sustentou a criação da História da Arte no século XVIII.

Neste sentido é que se estrutura e se propaga o campo da arte (instituições, público, artistas, crítica, história) europeia, construindo um padrão estético que se torna hegemônico. Frederico de Moraes (1997, p. 12), no texto *Reescrevendo a História da Arte Latino-Americana*, afirma:

Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma “cultura de repetição”, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal.

Se o “nosso Norte é o Sul”, como mostrou, em *América Invertida*, o uruguaio Joaquim Torres Garcia, como reflexão ou não, o certo é que o problema foi bem colocado.

Fig. 1 – *América Invertida*



Fonte: Joaquim Torres Garcia

Se os livros de História da Arte publicados no país pouco ou nada falam sobre a arte do Hemisfério Sul, deve-se compreender que tal ausência se refere não à inexistência da arte na América do Sul, África ou Ásia, mas ao seu desconhecimento ou negação, herança de uma mentalidade tanto do Iluminismo como da colonização sobre as práticas artísticas presentes aqui. No entanto, tal situação tem-se alterado, sobretudo a partir da segunda metade do século passado, a bem da verdade, motivada pelo surgimento de exposições e mostras como das bienais, pelas dinâmicas do próprio mercado da arte e, ainda, pelo advento de tecnologias e redes de comunicação, como também outras estratégias elaboradas pelos próprios artistas, como forma de garantir a representação do outro segundo critérios predeterminados.

Porém, o que é a América Latina? Essa é uma pergunta para lá de constrangedora, porque, como afirma o líder indígena Ailton Krenak (S/d), é uma invenção do colonialismo, tendo em vista que, no continente, já existiam povos pré-colombianos (Maias, Incas e Astecas, por exemplo) com nomes muito diferentes e inumeráveis sobre os lugares habitados. Com essa ressalva, os vinte países que fazem parte da região que vai do México à Argentina e tem o Brasil como a maior extensão territorial, não possui uma suposta unidade ou afinidade entre as práticas culturais ou artísticas, nem de outra natureza, a não ser aquelas movidas pela desordem política e econômica e pelo abismo social em que se vive.

Povos nativos e os herdeiros da colonização europeia se misturam às dezenas de idiomas, majoritariamente espanhol e português, além de idiomas sobreviventes de culturas nativas. Uma suposta unidade política e cultural permanece ainda mais distante, o que não oferece facilidade ao reconhecimento da arte produzida. Veja, por exemplo, para citar apenas uma parte, a arte mexicana – com o muralismo –, a grandeza da obra de uma Frida Kahlo e os já apropriados bordados do povo Mixtec de San Juan Colorado.

O que se coloca sobre a arte e seu modelo ocidental, a grande questão que trazemos é se estamos fadados a ser uma “cultura de repetição”, como indicado anteriormente. Ou se, aqui, a criatividade artística é genuína e conectada a uma identidade cultural espacial e facilmente reconhecida como signo plástico e visual.

Vejamos o caso da Arte Marajoara, da Ilha do Marajó, no estado do Pará, Brasil, predominantemente em cerâmica, criada por nativos indígenas, que se desenvolveu entre aproximadamente 400 (antes da era comum) a 1.300 (da era comum), produzindo objetos com funções utilitárias, além de bonitas. As imagens zoomorfas e antropomorfas, com círculos, triângulos, retângulos, ondas etc., com técnicas variadas, impressionam pela rara qualidade e identidade visual.

Sendo assim, podemos afirmar que a arte no continente é tão plural e contemporânea – geograficamente diversa – como em qualquer outro lugar, ainda que excluída dos grandes discursos artísticos ocidentais. Mas, nem por isso inferior, inexistente ou com uma identidade estereotipada.

O crítico de arte Gerardo Mosquera (s/d) é contundente ao afirmar que “há uma identidade, não a nego, mas a vejo como um espaço aberto, em processo, relacional e, sobretudo de autoconsciência”. Existe arte na América Latina, mas não necessariamente uma arte latino-americana, pelo menos no que diz respeito a uma identidade como prática de afirmação regional. Essa confusão não passa longe de estratégias tanto mercadológicas quanto neocoloniais de tentar formatar a arte na região como não somente um produto a ser exportado, ou como categoria filiada não às linguagens e às práticas peculiares da arte eurocêntrica, como pensaram os modernistas, mas uma visualidade plasmada em raízes do regionalismo.

A arte na América Latina viu emergir, no século XX, uma pluralidade de formas, sentidos, projetos, representações, experiências e gestos tão distintos quanto particulares, relacionais e em constante movimento. Um exemplo, por um lado, é o artista Hélio Oiticica com seus *Parangolés*, que pensa sobre a arte a partir da cor como estrutura a ser vestida. Oiticica propõe a pintura fora do quadro. Sai da representação em busca de um

espaço para se apresentar, interagir, convidar o público a experimentar a arte. Sendo especialista ou não, o objetivo do artista era oferecer ao público a possibilidade de não ser mais espectador, mas participante.

Fig. 2 – *Parangolé*



Fonte: Hélio Oiticica

Por outro, o popular, o mestiço e o nativo também se instalaram no panorama das artes do continente. Com isso, ao olharmos para a arte latino-americana, ao perguntarmos sobre seu significado, cabe compreendê-la na pluralidade de povos que vivem e fazem arte na região – no passado e no presente. Uma arte que cria sobre conflitos, é inventiva na medida das contradições culturais vividas e se materializa em visualidades decoloniais. Nas palavras de Moraes (1997):

Acima das diferenças regionais e históricas, o que temos em comum é este caráter emergencial dos problemas. Assim, para os artistas latino-americanos, é muitas vezes impossível abandonar o contexto em nome de uma linguagem pretensamente universal, atemporal e ahistórica. Arte e política na América Latina sempre andaram de mãos dadas. Para escrever uma história de arte latino-americana é preciso, antes, conhecer a história política do Continente, a história das ditaduras, dos movimentos de liberação nacional e da guerrilha urbana.

A arte entre nós é, antes de tudo, uma arte construída na e pela cultura, nos processos sociais e em diálogo com a herança da colonização. Poderia ser diferente? E por que a arte precisa estar desvinculada da cultura, como queriam os modernistas europeus? Ou ainda, por que a América Latina precisa estar presa, como propõem as

feiras de arte internacionais, ao emblema do regionalismo identitário pré-colombiano? São questões para se pensar.

Barroco, Muralismo e Modernismo da conquista visual à conquista da independência plástica

Alguns dos estilos europeus, por força do projeto colonial, se destacaram na História da Arte na América Latina. O Barroco, o primeiro deles, representou a conquista subjetiva da cristandade na América Latina pelo signo plástico, reeducando o olhar perceptivo das populações originárias. O Muralismo mexicano do início do Sec. XX, de conteúdo expressionista, mostrou-se como segunda natureza do continente e o Modernismo prolongou essa afirmação de forma híbrida (Ades, 1997).

Idealizado com finalidade política no sentido de dominação, o Barroco representou um dos mais complexos sistemas sógnicos da arte ocidental. Mostrou-se como um domínio visual a ser aprendido pelos indígenas, impondo-se num forte confronto visual com clara finalidade de aliança com a catequese. Essa empreitada cristã e católica de domesticar o olhar foi levada a cabo pela Arte Barroca e se ajustou aos ditames da colonização do território e das almas aqui encontradas. Como nota René Huyghe, “(...) o catolicismo percebeu que se a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isso se faça em benefício da fé! O protestantismo em sua secura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Ia-se, então, preenchê-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis das almas” (Toledo *apud* Zanini, 1983, p. 94)

O Barroco, no Brasil, surgiu com a chegada da colonização, no século XVI, e se desenvolveu com maior presença posteriormente ao que se via na Europa. No país, uma produção mesclada com referências do Rococó, no século XVIII, corria avançada na França, principalmente. As cores em tons pastel e composições figurativas, de caráter ilusionista, são dominantes nas obras do mineiro Mestre Ataíde (1762-1830).

Fig. 3 – Igreja de São Francisco de Ouro Preto



Fonte: Manuel da Costa Ataíde ou Mestre Ataíde

Outros artistas tiveram forte presença na ornamentação das igrejas e na produção escultórica, como o escultor Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa) (1738-1814) e José Joaquim da Rocha, conhecido como pai da escola baiana barroca. Seus trabalhos, devido à sua formação acadêmica, exploram uma presença forte da encarnação nas peças escultóricas, atribuindo um aspecto realista para sua Arte Sacra, como vemos em *A flagelação* (1786).

Fig. 4: *A flagelação*



Fonte: José Joaquim da Rocha

Mas nem tudo foi Barroco. Encontramos, no México pós-revolução, o Muralismo, um movimento artístico, intelectual e político alinhado à Revolução Mexicana, que teve início por volta de 1910-11, liderada por Emiliano Zapata. A Arte Muralista surgiu em grandes muros construídos pelo governo revolucionário e destinava-se à elaboração de imagens sobre a história do povo mexicano e seus antepassados. Como a revolução tinha “chegado ao poder”, o momento pedia a unificação do povo – o momento do pensar, de construir uma identidade nacional. Era necessário pensar em quem era aquele povo, quem constituía aquela nação. Os astecas e seu sofrimento nas mãos dos colonizadores, críticas

ao capitalismo e à Igreja Católica aparecem nas obras de Diego Riviera, José Orozco e David Alfaro Siqueiros. Buscando romper com o academicismo e seus princípios, encontram-se nesses grandes painéis o espaço ideal para a aproximação da arte com o grande público. A obra de Siqueiros, *O povo Pega em Armas* – do mural *Do Porfirismo à Revolução* (1957-1966), explora figuras, como dos outros artistas, que nem sempre têm identificação exata com a realidade, distanciando-se intencionalmente da arte acadêmica.

Fig. 5 - *O povo pega em armas*, David Alfaro Siqueiros



Fonte: afresco Museu Nacional de História, Cidade do México

O muralismo se manteve em uma íntima relação com a arquitetura, entrando na espacialidade pública ou particular como um de seus elementos constituintes. Os artistas do muralismo e suas obras tinham como objetivo obter a compreensão por parte do grande público e, através delas, conscientizá-lo sobre a história, lutas e valores do país. Uma íntima relação com o que chamamos de cidadania.

Por outro lado, o Modernismo brasileiro que, no mesmo período do muralismo, realizou a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, veio com artistas que propunham uma nova plástica, buscando uma renovação nas artes. Se, na Europa, isso foi presente com o distanciamento da representação, no Brasil, os artistas da Semana, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Vitor Brecheret, Di Cavalcanti, para ficarmos com os mais conhecidos, mantiveram-se mais próximos de uma representação figurativa como uma forma que melhor se aproximaria do contexto brasileiro naquele momento, além de se manterem em diálogo com o Modernismo europeu e suas vanguardas.

Assim, distanciando-se em parte do academicismo, malgrado serem formados por uma escola europeia, os artistas brasileiros pensaram que o aniversário da independência do país, em 1922, seria o momento propício para um evento inaugural da nova imagem do Brasil. A Semana contou com mais de 100 obras de pintura, declamação de poemas, seções literárias e palestras com a finalidade de pensar uma arte brasileira sem, contudo, romper com o passado ou fazer uma revolução artística devido, também, a seu caráter conservador, sem a intenção de usar a arte como instrumento de crítica à colonização. Uma das propostas de Mário de Andrade era incorporar a cultura popular brasileira na estética europeia. O *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade argumentava que as artes estrangeiras tinham que ser deglutidas, digeridas e regurgitadas sob a forma de uma arte brasileira.

Arte Madi, Concretismo e Neoconcretismo

Argentina, Uruguai e Brasil foram protagonistas de ideias inventivas sobre arte. Madí, como ficou conhecida a proposta não-figurativa, teve início com a Revista *Arturo*, em 1944, em Buenos Aires. Artistas argentinos como Carmelo Arden Quin, Gyulia Kosice, Diyi Laaň e o uruguaio Torres Garcia – que escreveu para a Revista – e outros nomes foram os precursores.

Fig. 6 – Diyi Laaň (madeira esmaltada, 72x40, 1946)



Fonte: Coleção G. Kosice

O movimento que alcançava várias linguagens da arte propunha uma liberação da criatividade e da invenção, livre das amarras e preceitos dos cânones. O nome MADI não teria uma origem definida, mas pode significar "Materialismo Dialético, Marxismo Dialético, Movimento Abstração, Dimensão, Invenção ou, simplesmente, letras tiradas do nome de CarMelo ArDen QuIn"ⁱⁱ. Espaço e estrutura são os pontos centrais dessa produção.

O grupo produziu um Manifesto, vejamos:

A arte Madi pode ser reconhecida como a organização de elementos peculiares a cada arte em seu contínuo. Nela está contida a presença, a ordenação dinâmica móvel, o desenvolvimento do próprio tema, ludicidade e pluralidade como valores absolutos, ficando, portanto, eliminada qualquer interferência por parte dos fenômenos de expressão, representação e significação. O desenho de Madi é uma distribuição de pontos e linhas sobre uma superfície. A pintura Madi, bidimensional e com cor. Estrutura acidentada e regular, superfície plana e superfície plana e superfície côncava. Planos articulados com movimento linear, de rotação e translação.

A escultura Madi, tridimensional, sem cor. Forma total e sólidos com contorno, com movimento de articulação, rotação e translação etc.

A arquitetura Madi, ambiental e de formas versáteis e móveis.

A música Madi, inscrição de sons na seção áurea.

A poesia Madi, proposição inventada, conceitos e imagens que não podem ser traduzidos de nenhuma outra forma além da linguagem

Espaço, estrutura e movimento localizam a produção dos artistas Madi. O movimento teve total eco com as ideias das vanguardas europeias como o Construtivismo russo, Dadaísmo e Neoplasticismo. MADI – Movimento, Abstração, Dimensão e Invenção. A cidade de Sobral, no estado do Ceará, abriga o primeiro Museu Madi brasileiro e o acervo foi inteiramente doado com obras desses artistas, em 2004ⁱⁱⁱ.

Arte Concreta e Neoconcreta brasileira

Simultaneamente ao desenvolvimento da arte Madi, no Brasil, tivemos o surgimento da Arte Concreta, na década de 30, tendo a figura de Mário Pedrosa, crítico de arte, como seu maior apoiador. O *Manifesto Concretista*, 1930, em Paris, repercutiu rapidamente entre nós. A proposta artística era a não vinculação da arte ao figurativismo e às referências simbólicas culturais, ou seja, claramente influenciado pelas vanguardas europeias. A pintura abstrata não se associava a qualquer abstração mimética, naturalista, daí a geometria pictórica ser o caminho sem volta para esses artistas do grupo Ruptura, como Lothar Charoux, Geraldo de Barros e Anatol Wladslaw.

Os dois movimentos – concreto e neoconcreto – tinham suas particularidades. Segundo João Bandeira, “os jovens de São Paulo, que ainda não eram um grupo concretista, fizeram uma exposição em 1952 chamada *Ruptura*, na qual lançaram um manifesto contra o figurativismo”. Os jovens do Rio de Janeiro, “boa parte deles alunos de Ivan Serpa no MAM-RJ”, formaram o Grupo Frente, como Lygia Clark, Lygia Pape, Sergio Camargo, entre outros. “Nos dois lugares os artistas atuavam como grupo mesmo, ao estilo das vanguardas europeias do início do século 20”^{iv} O grupo Frente, do Rio de Janeiro, preocupado com o purismo geométrico, objetivo primeiro da arte concreta, propunha maior subjetividade à arte, além de pensar na inserção do observador, que devia “participar” mais ativamente da arte. Nessa linha, Lygia Clark apresentou a obra *Bicho* – 1960 –, uma série de esculturas manuseáveis pelo público. Nas palavras da artista:

1960 – *Bichos*. É esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinha dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do *Bicho*, que à primeira vista parecem ilimitadas. Quando me perguntam quantos movimentos o *Bicho* pode fazer, respondo: “Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe....” O *Bicho* não tem avesso. Cada *Bicho* é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão (...)”^v.

Fig. 7 – *Bicho*



Fonte: Lygia Clark

Arte Decolonial latino-americana ou o que temos ainda pra contar e viver

Compreender a arte na América Latina, hoje, passa necessariamente pela leitura dos processos constituintes das práticas artísticas, nos diversos países, e suas conexões com as relações culturais locais. Alguns pontos precisam ser levantados.

Primeiramente, que a ideia da arte seja lá o que definimos no Ocidente (Europa), entre os séculos XVI a XVIII, está em processo de mudanças e não se vê mais como um

conjunto de formas imagéticas, visuais ou de outras linguagens que segue padrões, procedimentos e regras guiadas pelo academicismo clássico europeu.

Em segundo lugar, as práticas artísticas contemporâneas latino-americanas não se obrigam, em grande parte, a se afirmar como tendo uma identidade representada na arte, que seja reconhecida por uma linguagem nacional ou própria de algum país. A arte ocidental, até o século XIX, confirmou-se pelos conceitos de beleza, de genialidade do artista e de representação. As pinturas ou mesmo esculturas foram, nesse sentido, resultado de práticas artísticas que ofereciam e se sustentavam em modelos, em sua maioria, figurativos e afirmativos de uma superioridade plástica europeia em detrimento de práticas artísticas de outras partes do mundo. A arte latino-americana, como originária do processo de colonização, permanecia tanto na chave da negação de estéticas nativas como de alinhamento educativo, institucional e procedimental eurocêntrico.

Uma parte da arte do continente – em suas várias linguagens como performance, instalações, *site-specific*, entre outras – tem-se pautado em uma nova perspectiva, de resistência e enfrentamento a padrões impostos e de revisão histórica colonial, tendo como base o conceito de decolonialidade, elaborado por pensadores como Walter Dignolo (2003), Anibal Quijano (2000) e Enrique Dussel. Tal conceito tem ampliado a possibilidade de se pensar práticas de histórias silenciadas de povos inteiros, grupos reprimidos, bem como linguagens invisibilizadas e conhecimentos desconsiderados. O caminho decolonial visa resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados durante todos esses anos, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo^{vi}.

A decolonialidade, então, é vista como uma ação de resistência à colonialidade, que permaneceu com o fim da colonização do século XIX na maioria dos países latino-americanos. Para Dignolo (2003), a colonialidade permanece e se reproduz no poder, saber e ser, dimensões que se referem às relações políticas, à epistemologia e às relações intersubjetivas. A colonização deu início, no continente, ao tempo de dominação cultural no sentido mais amplo. Gruzinski (2006, p. 68) assinala que a “troca de ouro e imposição das imagens, eis aí associadas duas faces de uma empresa de dominação dedicada a se estender pelo planeta inteiro, a ocidentalização”. A chamada arte decolonial cria poéticas que buscam romper ou resistir a esse processo que teve início com a invasão ibérica, com poéticas instauradoras de diálogos entre grupos oprimidos, invisibilizados e que, de alguma forma, permanecem herdeiros da subjugação cultural, estética e artística.

Trabalhos artísticos decoloniais se destacam como *Old Hope* (2017), do artista Paulo Nazareth, em que embalagens do cotidiano, com dizeres relacionados à estrutura de subjugação colonial, em cubos de resina são imortalizadas. Em *Parede da Memória*, de Rosana Paulino, onze fotografias de seu acervo familiar buscam narrar a história de negros e negras anônimos. Denilson Monteiro Baniwa e sua obra contrasta as linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo e aborda os direitos dos povos originários. O artista colombiano Julián Santana, em diferentes espaços do Museu Colonial, convida a refletir sobre a desvalorização da cultura imaterial^{vii}. A artista chilena Violeta Parra produziu uma arte decolonizadora destinada a emancipar a tradição popular chilena.

Nessa chave de leitura, a arte latino-americana enveredou para um novo tempo de reconstrução e resistência cultural, remetendo essas propostas a uma crítica ao processo de colonização e à sua herança perpetuada em diversos domínios da vida humana. Mas como seria possível criar a arte desvinculada da vida prática?

Referências

- ADES, D. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac Naif, 1997.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.
- GRUZINSKI, S. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner**. (1492 – 2019). São Paulo Companhia das Letras, 2006.
- KRENAK, A. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws&t=30s acessado em: 02 jul 22
- MALDONADO-TORRES, N. **La descolonización y el giro des-colonial**. Tabula Rasa., n. 9, p. 61-72, Bogotá, 2008.
- MIGNOLO, W. **Histórias globais/projetos locais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MORAIS, F. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: I Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAAVM, 1997, p. 12-20 [Catálogo]
- MOSQUERA, G. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/e-preciso-libertar-se-de-uma-identidade-latino-americana-reducionista/> Acessado em: 03 jul 22

PALERMO, Z. **Arte y estética en la encrucijada decolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

Quijano, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (comp.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, p. 777-831, 2000.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

ZANINI, W. (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

XXIV Bienal de São Paulo. 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998. Pavilhão Ciccilio Matarazzo – Parque Ibirapuera, Brasil.

ⁱ Canclini (1997, p. 290) afirma: “A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados”.

ⁱⁱ Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/1223/> Acessado em: 05 jul 22

ⁱⁱⁱ Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/1223/#/tab=sobre> Acessado em 03 jul 22

^{iv} <http://www.iea.usp.br/noticias/as-exposicoes-inaugurais-da-arte-concreta-e-neoconcreta> Acessado em: 03 jul 22

^v Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos> Acessado em: 03 jul 22

^{vi} Disponível em: <https://www.politize.com.br/colonialidade-e-decolonialidade/> Acessado em 20 jul 22

^{vii} Disponível em: <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/El-artista-Juli%C3%A1n-Santana-expone-su-obra-en-el-Museo-Colonial.aspx> Acessado em: 03 jul 22