

Dossiê Escritos decoloniais: conhecimento em curso

Artes, maternagem, territorialidade: as narrativas contra-hegemônicas na produção artística de Márcia Falcão

*Carolina Rodrigues de Lima*¹

Neste artigo, partimos de um panorama do cenário colonial da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro para analisar a produção de uma artista formada por esta instituição cujas vivências e poéticas divergem dos cânones ocidentais da produção de saberes artísticos e filosóficos. As relações com território, maternagem, materialidades, construção de gênero e marginalizações diversas são questões exploradas nas obras de Márcia Falcão. Objetiva-se investigar como a artista manipula as ferramentas coloniais, como a tradição pictórica, para evocar suas narrativas em um processo contra-hegemônico.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Escola de Belas Artes. Maternagem. Periferia. Decolonialidade.

Arts, Mothering, Territoriality: the counterhegemonic narratives in Márcia Falcão's artistic production starts from an overview of the colonial settings of the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro to analyze the production of an artist formed by this institution whose experiences and poetics diverge from the western canons of the production of artistic and philosophical knowledge. Relations with territory, mothering, materiality, gender construction and various marginalizations are issues explored in Márcia Falcão's works. The aim is to investigate how the artist manipulates colonial tools, such as the pictorial tradition, to evoke her narratives in a counterhegemonic process.

Keywords: Contemporary art. School of Fine Arts. Mothering. Periphery. Decoloniality.

Introdução

¹ Mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa Imagem e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: carolina.rdelima@gmail.com

Este artigo parte de um panorama sobre a condições inerentes à colonialidade na tradição artística que fundamenta o sistema de ensino da Escola de Belas Artes da UFRJ para analisar a produção de uma artista carioca, nascida e criada em áreas periféricas do Rio de Janeiro, que se formou na graduação em pintura nesta instituição. Em suas obras, Márcia Falcão explora sua relação com os territórios, a percepção de seu corpo enquanto matéria detentora de vivências, a racialização enquanto mulher negra, a maternagem e a sexualidade. Transitando entre pintura e escultura, com exploração frequente dos materiais, que têm relação direta com suas poéticas, a artista também dialoga com os cânones da história da arte e com a construção de gênero que se constitui imageticamente, fabricando padrões que são impostos pela colonialidade.

A produção dessa artista é entendida como um importante giro de perspectiva em um circuito tão elitizado, como o da arte contemporânea. O sistema de arte, enquanto ferramenta colonial, corroborou e corrobora para a manutenção de hierarquias de poder, numa dinâmica de produção e circulação que, historicamente, exclui certos corpos de um ideal de intelectualidade e profundidade poética. Grada Kilomba, em diálogo com bell hooks, entende que a história pode ser “interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária”, em um processo de deixar de ser objeto para se tornar sujeita, um ato político que subverte os papéis que o projeto colonial determinou (KILOMBA, 2020, p. 27-28). Sendo assim, objetiva-se investigar como a artista manipula as ferramentas coloniais, como a tradição pictórica, para evocar suas narrativas em um processo contra-hegemônico.

A escola de belas artes como instrumento da colonialidade

A história da arte branco-brasileira², enquanto ferramenta colonial, tem servido para corroborar projetos políticos de opressão de raça, classe, gênero, sexualidade e territorialidade. Embora o processo de dominação estética já estivesse em curso desde as primeiras investidas coloniais, foi na instituição inaugurada como Academia Imperial de Belas Artes – fundada em 1816 por D. João VI, a partir do projeto de Joachim Lebreton na Missão Artística Francesa, durante a ocupação do Rio de Janeiro pela corte portuguesa –, que se instituiu um intenso processo de “domesticação” da produção artística. Foram incorporados a esse território padrões estéticos específicos, historicamente e racialmente localizados enquanto hegemonia, afirmando hierarquias de poder no mundo da arte.

Enquanto essa instituição se consolida no Brasil, no final do séc. XIX, se reafirma uma hierarquia racial legitimada por uma ciência eugenista³ que domina diversas instituições acadêmicas e pouco a pouco foi se tornando política de Estado. Nesse processo,

² Utilizo este termo para fazer frente à racialização imposta às produções de pessoas negras e indígenas como “arte afro-brasileira” ou “arte indígena”; enquanto a arte produzida por pessoas brancas no Brasil, na tentativa de obedecer aos padrões estéticos europeus e estadunidenses, é considerada universal, não localizada racialmente. O termo ganhou notoriedade na história da arte, principalmente, a partir de estudos e publicações do historiador da arte Igor Simões.

³ Mais sobre o Movimento Eugenista no Brasil em: MACIEL, Maria Eunice de S. “A eugenia no Brasil”. In: **Anos 90**. Porto Alegre, n° 11, julho de 1999.

no período após a abolição da escravidão e da instituição da República, o Brasil tinha a Europa como inspiração e ideal máximo de civilização, enquanto pessoas negras eram consideradas um atraso do qual deveria se livrar com políticas de branqueamento que incluíam o incentivo à miscigenação, a proibição da entrada de africanos e o estímulo à imigração europeia.

A obra mundialmente conhecida que mais representa os ideais eugenistas que dominavam os ambientes acadêmicos brasileiros foi produzida por Modesto Brocos, pintor espanhol com estreita relação com a Academia enquanto aluno, em 1875, e posteriormente com a Escola Nacional de Belas Artes (nome da mesma instituição após a Proclamação da República), a partir de 1891. A pintura *A Redenção de Cam* (1895)⁴ apresenta um retrato de família em três gerações, demonstrando a gradação da tonalidade da pele de acordo com a descendência. Da esquerda para a direita, apresenta primeiramente uma mulher idosa de pele negra retinta levantando as mãos para o céu como um gesto de agradecimento; ao seu lado, uma mulher jovem com a pele pouco mais clara aponta em sua direção com um bebê de pele branca no colo, que levanta a mão em direção à senhora como um gesto de benção; à direita da mulher, um homem está sentado à soleira da porta com as pernas cruzadas e as mãos sobre elas em uma posição descontraída e um sorriso no rosto, direcionando o olhar ao bebê. Segundo Lotierzo e Schwarcz (2013), o renomado médico e então diretor do Museu Nacional, João Batista Lacerda, apresentou a ilustração dessa tela em um ensaio no Congresso Universal de Raças em Londres 1911 ao defender a ideia racista de que o Brasil só poderia ser uma nação civilizada se branqueasse sua população por meio da mestiçagem. De acordo com as ideias de Lacerda, nesse quadro, a mulher negra seria a avó do bebê, que agradece aos céus por seu neto, fruto da relação entre sua filha mestiça e o homem branco, como uma possibilidade do branqueamento da população. Em suas projeções, o médico eugenista acreditava que, em 2012, teríamos uma sociedade brasileira quase toda branca, graças à diluição de mestiços e negros através da miscigenação.

Enquanto os ideais de embranquecimento seguiam em curso no campo biológico, as cópias dos cânones europeus seguiam seu curso no campo artístico-cultural. A Escola Nacional de Belas Artes, num primeiro momento, se configura como instituição participante de uma dinâmica de reprodução dos estados-nações europeus em solo americano. Ao discorrer sobre o ensino da arte, em seu artigo denominado *Decolonialidade e desobediência docente em Artes Visuais*, Eduardo Moura percebe que, com suas experiências no ensino da arte em geral, há, historicamente, uma tendência hegemônica euro/nortecêntrica “(...) que pouco ou nenhum sentido/significado traz para o (re)conhecimento das realidades – social, política, cultural, artística (em suas diversas expressões) – latino-americanas” (2016, p. 298). Esse fato, segundo o autor, se dá pelo motivo óbvio de que os professores responsáveis também foram formados nessa perspectiva reprodutivista, acrítica e apolítica.

⁴ Modesto Brocos. *A redenção de Cam* (1895). Óleo sobre tela, 199cm x 166cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

Segundo a professora Sonia Gomes Pereira, o ensino acadêmico no Brasil, em sua origem, “continha certamente um caráter teórico e ideológico, que manteve sempre sua adesão às diretrizes dominantes da tradição artística ocidental” (2008, p. 153). Esse sistema tinha a prática da cópia como principal método, sendo reproduzidas principalmente obras canônicas como as da Antiguidade greco-romana ou dos grandes mestres do Renascimento, além de estudos da figura humana. Embora na contemporaneidade exista uma profusão de narrativas exploradas no sistema de ensino desta instituição, os saberes eurocêntricos ainda ocupam a centralidade tanto na produção imagética quanto nas bases teóricas, considerando as estruturas curriculares dos cursos de graduação.

Essas questões trazem à tona os estudos de Nelly Richard (1983), que aborda a questão da mimesis enquanto prática periférica, na qual a tradição artística latino-americana, legitimada pelas instituições do estado, se faz principalmente através da prática da cópia de obras do continente europeu. Nossas formas são, então, condenadas ao papel de meras duplicações, consideradas dependentes das internacionalizadas pelas culturas metropolitanas. Na arte institucionalizada, não produziríamos imagens, mas reproduzimos. Isso se constitui como um atraso intencional, e o contato brasileiro com os modelos artísticos internacionais seria feito somente a partir dessas cópias, realizadas por artistas acadêmicos em viagens à Europa. Ou seja, recebíamos em “delay” aquilo que já tinha acontecido em outro espaço geográfico, no qual seu valor como “evento” já teria sido cancelado através da repetição. Conseqüentemente, o mundo da arte nos exclui enquanto atores, agenciadores de nossa produção imagética. Isso começa com a tradição acadêmica, na qual se impõem cânones europeus praticamente inatingíveis e se consolida na modernidade pautada pela colonialidade, com as vanguardas europeias enquanto sinônimo de desenvolvimento e alto grau de intelectualidade irreprodutíveis em nosso território.

Tudo isso contribuiu para uma consciência incompleta e falha da nossa história, pois as vanguardas europeias não fazem sentido no nosso território “marginal”. A arte europeia é construída em um rol de referências históricas lineares abundantes, possibilitando continuidades históricas da forma impossíveis em um território colonizado, constituído por rupturas, apagamentos e processos históricos diversos. “(...) a tradição dificilmente pode ser considerada como uma herança simplesmente porque é baseada em uma série de atos de expropriação” (RICHARD, 1989, p. 939).

Segundo Walter Mignolo, em seu artigo *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*, o Eurocentrismo “(...) não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego, no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/colonialidade” (2008, p. 301). Essa questão nos leva diretamente à discussão que Gerardo Mosquera (1996) propõe em *Lenguaje internacional del arte*, na qual compara uma pretensa universalidade e contemporaneidade da arte a uma espécie de inglês, no sentido de impor como universal algo que surge dentro de escalas regionais, nacionais, etnoculturais ou grupais de algum tipo. De acordo com o autor, esses termos (universal,

contemporâneo) se referem a práticas hegemônicas, criando hierarquias e tomando para si os valores dessas categorias, além de decidir quem permanece nelas.

Um ponto importante que nos traz Mosquera é o fato de essa linguagem da arte que se pretende internacional atuar como componente de exclusão a outras linguagens e discursos. Então, a universalidade denomina certos cânones de codificação vigentes na arte que se difundem nos circuitos centrais e que, em virtude de sua aura legitimadora, são imitados ou apropriados pelas periferias. Essa linguagem se caracteriza pelo seu alto grau de complexidade e pela densa trama de histórias, referências e conhecimentos prévios que, além do estritamente visual, se tornam necessários para decifrá-la. Dessa forma, o “universal” seria mais um adjetivo somado à construção da aura das obras do que a viabilidade de recepção por grandes setores, principalmente se pensarmos que, historicamente, a circulação desses conceitos se encontra limitada aos grandes centros (mesmo nas periferias do globo) e não está acessível a grandes massas subalternas dos continentes colonizados, como Ásia, África e América.

A partir desse panorama, trazemos o olhar para um contexto de produção específico que, entrando em contato com o ensino artístico desenvolvido nessa instituição colonial, o subverte para evocar as próprias narrativas e suas perspectivas sobre o lugar histórico, social e artístico que ocupa.

A produção de Márcia Falcão em contraponto à colonialidade do saber artístico

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel.

Glória Anzaldúa

No texto *Falando em línguas: cartas às mulheres escritoras do terceiro mundo*, Glória Anzaldúa traz uma escrita reconfortante que combina reflexões sobre seus processos e vida cotidiana e mensagens direcionadas a mulheres que, assim como ela, sofrem com processos de racialização e subalternização em países do “terceiro mundo”. Encarando a escrita como processo de sobrevivência das subjetividades, enquanto resistência a um ideal de intelectualidade que não as considera como corpos detentores de saberes e poéticas, ela tende a encorajar outras mulheres a continuarem suas produções, mesmo nas condições mais adversas.

São nessas condições adversas que Márcia Falcão também encara sua produção na pintura. Mãe solo de duas meninas de ascendência paterna congoleza, traz na sua maternidade e na sua produção artística um processo de resistência concreta aos processos de embranquecimento impostos à população pela ciência eugenista. Utiliza das

ferramentas coloniais para visibilizar suas perspectivas sobre o sistema de arte vigente e o seu lugar no mundo, com todas as especificidades.

A marginalização imposta é múltipla: ser mulher, ser mãe, não ser branca, viver em territórios periféricos vitimizados pela violência e, mesmo assim, dominar os códigos da branquitude em relação ao fazer artístico, à manipulação das matérias para corporificar suas elaborações poéticas. Em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, bell hooks elabora algumas questões sobre o lugar da margem em relação com a centralidade. Embora a autora fale também sobre as questões geográficas, que neste caso também se aplicam, podemos interpretar como uma elaboração sobre as hierarquias de saberes artísticos. Nesse sentido, entendemos que estar à margem oferece a homens e mulheres negres a possibilidade de desenvolverem uma maneira particular de enxergarem a realidade. A consciência que possibilita tanto enxergar seu lugar no mundo a partir da perspectiva dos saberes eurocêntricos, quanto olhar para o eurocentrismo pela perspectiva dos saberes periféricos, se concretiza enquanto estratégia de sobrevivência. O espaço periférico seria, então, muito mais que um espaço de perda e privação, mas principalmente de resistência e possibilidade (HOOKS, 2019, p. 149). Grada Kilomba, também pensando sobre o lugar da margem, em diálogo com hooks, entende esse lugar como ideal para fazer perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos dentro dele (KILOMBA, 2019, p. 68).

Márcia Falcão, nas artes visuais, dialoga diretamente com esse lugar que transita entre o domínio das epistemologias do norte e a consciência de seu papel social enquanto mãe negra da periferia do Rio de Janeiro. Em “Cariátide contemporânea” (figura 1), a pintora parte de seu conhecimento em história da arte e seu arcabouço imagético para incorporar elementos facilmente decodificados por pessoas com vivências periféricas na cidade do Rio de Janeiro. A orientação neoclássica, extremamente influente nas tradições acadêmicas francesas que foram incorporadas ao ensino artístico institucional brasileiro, explora os ideais de beleza presentes na Grécia antiga que foram resgatados pelo Renascimento, com valorização especial dos detalhes ornamentais das arquiteturas dos templos gregos. As *Cariátides*, elementos que combinam a estética escultórica e as funções arquitetônicas, estiveram presentes principalmente no Partenon. As estátuas gregas, no geral, ditaram muito dos ideais de beleza e qualidade técnica, mas, nesse caso, também serviam como verdadeiros pilares, instrumentos de sustentação para diversos elementos arquitetônicos desses templos.

O ideal dos templos gregos, apesar de ter grande privilégio no imaginário europeu, sequer foram alcançados pelas tradições artístico-acadêmicas dos países colonizadores. No entanto, aqui, eles são subvertidos para transmitir a realidade visibilizada e vivenciada pela artista. Esses elementos atravessam o atlântico e se fixam nas residências das periferias cariocas, com seus tijolos expostos e as vigas revestidas apenas pelo cimento. Os cacos de vidro dispostos nos topos dos muros das casas, presentes na diagonal inferior da imagem, fazem parte das estratégias de segurança de baixo custo para muitas famílias desses territórios, sendo parte constituinte dessas paisagens. A mulher, mãe, cujo corpo

diverge dos ideais de beleza impostos pelas tradições eurocêntricas ou pelas grandes mídias contemporâneas, se torna o pilar dessa arquitetura, transmitindo o lugar social que representa nessa sociedade.

Figura 1 - Márcia Falcão, Cariátide contemporânea, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 70x50cm.



Fonte: imagem cedida pela artista.

As fissuras presentes na cabeça desta figura humana podem ser interpretadas como elemento semiótico de sua produção intelectual fragmentada, em que somente é possível elaborar seus pensamentos a partir das brechas de tempo entre as diversas funções na dupla ou tripla jornada de trabalho. Trata-se de uma intelectualidade divergente daquela postulada pela tradição cartesiana disseminada pelas tradições eurocêntricas, na qual pensamento e matéria seriam percebidos em uma separação binária.

A questão da mulher-mãe brasileira nas periferias do Rio de Janeiro é muito bem explorada no artigo de Mary Garcia Castro que, ao analisar o caso das mães de jovens

vitimizados pelas políticas genocidas, elabora a forma como essa maternidade privada se transfigura para uma esfera pública, culminando em um engajamento político. Dialogando com diversas autoras feministas em uma genealogia dos estudos sobre a maternidade, Castro levanta reflexões que provocam a desconstrução, ou o questionamento, às formas hegemônicas com as quais a maternidade é enxergada na sociedade. Nesse artigo, entende que, apesar da maior inserção das mulheres mães no mercado de trabalho, a carga do trabalho doméstico não diminuiu. Segundo a autora, em 2010, 3 a cada 10 famílias seriam chefiadas por mulheres, sendo que maioria delas se concentra em situação de pobreza (CASTRO, 2016, p. 10). Essa sobrecarga, associada à solidão que as mulheres negras enfrentam cotidianamente no abandono afetivo e na condição de subalternidade imposta pelo sistema de classe e de raça presente na política e na sociedade brasileira, faz com que a narrativa pictórica de Márcia Falcão, fiel às situações vivenciadas pela artista, participem da imersão de discursos constantemente desconsiderados pelas narrativas históricas oficiais e sejam visibilizados a partir de uma linguagem pictórica de considerável qualidade técnica, segundo parâmetros acadêmicos.

A obra “Cariátide contemporânea” pode ser entendida, também, como um desdobramento de estudos que vinham sendo conduzidos pela artista nos anos anteriores. Em “Vênus/Madona/Cariátide suporta o peso do vazio” (Figura 2), a questão da mulher, mãe, enquanto pilar central da estrutura familiar já se faz presente, assim como o diálogo com os cânones ocidentais da representação feminina. Diferentes versões e possibilidades da Vênus foram profundamente exploradas no Renascimento, enquanto ideal de beleza e sensualidade para mulheres brancas, pertencente ao campo do mítico e de um sagrado idealizado. Ironicamente, Márcia Falcão se aproxima, conceitualmente e esteticamente, de outra Vênus, a de Willendorf, famosa escultura de aproximadamente 24 mil anos encontrada na Áustria, que apresenta uma mulher com seios, ventre e glúteos volumosos, se distanciando do padrão de beleza construído milhares de anos depois, mas se aproximando de diferentes corpos de mulheres mães reais. A Madona, Maria, mãe de Jesus Cristo, é provavelmente a figura feminina mais representada pela história da arte ocidental, atravessando diferentes fases e movimentos construídos pelos recortes historiográficos. Sendo um modelo da maternidade devotada, abnegada e amorosa, a santa, majoritariamente representada como uma mulher branca, construiu padrões a serem seguidos por mulheres cristãs em suas vidas domésticas. Combinando estes três ícones, a Vênus, a Madona e a Cariátide, a mulher que se apresenta, além de segurar suas crianças, ainda suporta o peso do vazio. Representado por diversas camadas de um grosso tecido branco dobrado, esse vazio pode também ser interpretado por todas as mazelas sociais impostas ao papel desempenhado por uma mulher mãe, que são potencializados pela racialização e pela vivência periférica. Esse lugar não fala apenas de representação enquanto forma física, mas da invisibilidade do trabalho materno, doméstico, do cuidado.

Podemos dizer que o materno, em suas investidas artísticas, também está intrinsecamente ligado à matéria, ao materializar. Nessa obra, o suporte tridimensional em técnica mista parte da experimentação plástica que é característica de sua produção.

Em entrevista à *Revista Desvio* (2020), ela elenca a plasticidade dos materiais como elemento disparador das questões a serem trabalhadas em suas obras, tanto em funções poéticas quanto pela materialidade em si. Mesmo em trabalhos pictóricos, a tinta é considerada em sua composição material. Sua textura, volume, densidade, são elementos que possuem um protagonismo em si, ou seja, ela não é vista como mero instrumento para expressão artística e/ou intelectual. Isso coloca em xeque, mais uma vez, o pensamento binário, baseado no racionalismo cartesiano, que opõe corpo (matéria) e pensamento.

O ponto de partida para que a artista considere a matéria em posição determinante em seu processo artístico foi a percepção do próprio corpo como primeiro suporte de trabalho, por ter sido julgada desde a juventude pela materialidade de seu corpo. Na entrevista anteriormente citada, Márcia diz:

Me perceberam mulher antes que eu me desse conta disso. Tudo isso pela forma. Forma que a gordura preenche minha carne. Acredito que, como já disse antes, nesse movimento catártico, trabalho pluralmente as linguagens artísticas sem pudor ou limites como forma de expurgar esse uso que antes fizeram de mim mesma (FALCÃO, 2020).

Quanto aos materiais escolhidos para corporificar suas obras, além de dialogarem com a catarse de como a objetificação do corpo a atinge, também partem da multiplicidade plástica e poética característica desta artista. Ela aponta a estratégia de “lançar mão do que está à mão”, num processo criativo que lida diretamente com o cotidiano.

Figura 2 - Venus/Madona/Cariátide suporta o peso do vazio, 2019. Cera e tecido



Fonte: imagem cedida pela artista.

Conclusão

A produção de Márcia Falcão, aqui exemplificada pelas obras “Cariátide contemporânea” e “Vênus/Madona/Cariátide suporta o peso do vazio”, visibiliza um giro de perspectiva extremamente relevante se considerarmos as produções artísticas e literárias em um pensamento decolonial. O próprio fato de produzir arte a partir das condições de subalternidade e de território através do aprendizado das linguagens pictóricas acadêmicas, ampliando a compreensão de sua narrativa, já configura um importante instrumento de resistência a partir da garantia da sobrevivência de suas subjetividades.

O meio das artes visuais ainda é entendido como um espaço elitizado, do qual certos corpos e territórios são excluídos, assim como as possibilidades de produção de poéticas relevantes. A artista aqui abordada, contradizendo tudo o que foi imposto pela hegemonia, teve grande parte de sua produção elaborada sem ateliê “adequado”, em um pequeno apartamento onde se refugiou por conta da violência urbana que vivenciava em sua antiga casa, em um território de constantes disputas entre tráfico e milícias. É nesse ambiente, entre os cuidados domésticos e maternos, entre as constantes interrupções e

pausas de pensamentos, em espaço dominado por vozes infantis e ruídos de desenhos animados, que Márcia Falcão consegue elaborar suas narrativas e produzir experimentações fecundas com as materialidades do universo pictórico. Neste sentido, rompe com os estereótipos de uma intelectualidade e produção de conhecimento apartada da concretude das vivências, de uma realidade cotidiana feminina, negra, periférica e materna.

Referências

ANZALDÚA, Glória. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. In: **Estudos Feministas**, nº 1, 2000.

CASTRO, Mary Garcia. “Família, modos de usar e abusar. Maternidade e Deslocamentos ou Ensaio de Indisciplinas, a partir de Mães de ‘Bandidos’”. In: MESSEDER, Sueli. **IV Enlaçando Sexualidades**. Ed. UNEB: Salvador, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FALCÃO, Márcia. “Entrevista Márcia Falcão”. **Revista Desvio**, Desvio Indica. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2020/07/31/entrevista-marcia-falcao/>. Acesso em: 3 mai. 2021.

GUEDES, P. V. “Can the subaltern speak? Vozes femininas contemporâneas da África Ocidental”. In: GAZOLLA, Ana Lúcia; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Orgs.). **Gênero e representação em literaturas de língua inglesa**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 185-190, 2002.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 380 p., 2019.

LOTIERZO, Tatiana H. P.; SCHWARCZ, Lilia K. M.. “Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de Modesto Brocos”. **Artelogie**, nº 5, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article254>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MACIEL, Maria Eunice de S. “A eugenia no Brasil”. In: **Anos 90**. Porto Alegre, n. 11, julho de 1999.

MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, p. 287-324, 2008.

MOSQUERA, Gerardo. “Language internacional del arte”. In: **Lápiz**, Madrid, nº 121, p. 12-15, 1996.

MOURA, Eduardo. “Decolonialidade e desobediência docente em Artes Visuais”. In: 25º ENCONTRO DA ANPAP, 2016, Porto Alegre. **Anais**. Porto Alegre: p. 297-312, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **O Novo Museu Museu Dom João VI**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2011.

Richard, Nelly. "V.2.7 Latin American Cultures: Mimicry or Difference". *In: Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, New Haven: Yale University Press, p. 935-942, 2012.

Recebido em: 28/08/2021

Aprovado em: 12/03/2023

