

A MORTE SIMBÓLICA DO SUJEITO COLONIZADO

Considerações em torno das obras “Híbrida Astral” e “Deus é Mãe”
The symbolic death from the colonized individual: considerations about the
masterpieces “Híbrida Astral” and “Deus é Mãe”

Leandro de Resende¹

Resumo:

Este artigo levanta uma discussão sobre como as obras artísticas “Híbrida Astral” e “Deus é Mãe”, idealizadas pelo projeto CURA, interagem com o espaço urbano por meio da apresentação estética de corpos colonizados, promovendo conflitos de poder motivados pela coexistência cultural na cidade. A construção do debate foi feita a partir da análise de reportagens que discorrem sobre o assunto contextualizando o motivador do conflito e apresentando a ótica dos artistas.

Palavras-chave: CURA; grafite, arte, decolonialismo.

Abstract:

This article aims to discuss how the masterpieces “Híbrida Astral” and “Deus é Mãe”, idealized by the CURA project, interact with the urban spaces through the aesthetic presentation of colonized bodies, promoting power conflicts motivated by cultural coexistence in the city. The debate was promoted from the analysis of reports that discuss the subject contextualizing the motivator of the conflict and presenting the artists' perspective.

Keywords: CURA; graphite, art, decolonialism.

¹ Mestrando em Comunicação na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); Especialista em Marketing Estratégico pelo Instituto de Educação Continuada (IEC) da PUC Minas; Bacharel em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda, pelo Centro Universitário Una. E-mail: leandroderesende@hotmail.com.

Introdução

O crescimento do espaço urbano moldou novas dinâmicas sociais. Diferentes tradições e culturas se unem em grandes cidades disputando espaços para mostrarem sua identidade. Nesse cenário, os conflitos se evidenciam, comumente silenciando sujeitos que têm menos poder econômico-político.

Canclini (2015) conta que no início do século XX apenas 10% da população dos países latino-americanos vivia em cidades, enquanto no final do mesmo século esse número ficou entre 60% e 70% das pessoas vivendo em comunidades urbanas, o que fez com que a sociedade deixasse de ser um montante de comunidades rurais ou culturas tradicionais. Essa expansão urbana intensifica a mescla do tradicional com o popular.

Ao questionar se a organização da cultura pode ser explicada por referência a coleções de bens simbólicos, Canclini (2015) disserta que a formação artística foi um dispositivo para organizar grupos separados e para impor hierarquizações “A modernidade pareceu organizar-se em antagonismos econômicos-políticos e culturais: colonizadores vs. colonizados” (CANCLINI, 2015, p. 310). Para Alban Achinte (2012), a arte e a estética tornam-se palcos de reflexão a partir do momento em que os sistemas de representação entendem como as estruturas de poder embasam as formas de significar, representar e construir alteridades. A arte cumpre então um papel político ao personificar e nomear entidades infiguráveis.

Diante disso, este artigo se propõe a discutir como a arte exerce seu papel político a partir da interação com espaço urbano em busca da representatividade do sujeito colonizado, discorrendo acerca dos conflitos gerados devido à coexistência cultural. Como fenômeno empírico, analisou-se os casos das obras *Híbrida Astral* e *Deus é Mãe*, idealizadas pelo Circuito Urbano de Arte (CURA), que receberam processos judiciais em questionamento a suas estéticas. As obras, grafitadas no centro da cidade de Belo Horizonte/MG, apresentam corpos colonizados em estética periférica e carregam a assinatura de artistas

negros. A problematização dos conflitos questiona o conceito colonizador de estética e propõe um olhar intrínseco em busca da oposição ao legado colonial.

1. O papel político da arte no espaço urbano

Há uma ideia de que viver em uma grande cidade implica em dissolver-se na massa e no anonimato, mas isso não é verdade. Canclini (2015) explica que a violência e a insegurança pública levam o sujeito a buscar formas seletivas de sociabilidade. As mesclas culturais potencializadas geram formas de sociabilidade híbridas, promovendo múltiplos contatos culturais. As identidades coletivas passam por um processo de fragmentação e tensionamento, mas a existência das identidades não é extinguida, mas sim formadas pela relações mescladas no espaço e tempo. Identidades coletivas reunidas no espaço urbano constituem uma hibridação cultural. Como explica Canclini (2015), a cultura se organiza a partir da coleção de bens simbólicos, que adotam a arte como elemento caracterizador, inclusive, da hierarquia social do sujeito. Sendo assim, a hibridação cultural demanda uma disputa de espaço para representar a identidade dos diferentes sujeitos que compõem a cidade. A luta pela representação da diversidade cultural tem a arte como elemento. Alban Achinte (2012) traz que o projeto político da arte é trazer a precariedade para o cerne do sistema de representações. Por isso os artistas vagam de um lugar ao outro questionando a cidade e exercendo o papel de tradutores culturais.

Alban Achinte (2012) comenta que é problemático enxergar um universo harmonioso e isento de conflitos na coexistência cultural. Há relações de poder com sistemas de controle, exclusão, discriminação e racismo produzindo alteridades culturais, evidenciando-se a partir das diferenças econômicas e sociais. Nesse viés, a arte não se isola do seu eixo de representação social, expressando-se a partir da realidade contraditória e desigual a qual lhe é imposta. A missão do artista vai além da expressão da beleza e coloca-se diante das entidades, atualizando a atitude que consolida o ser humano. Alban Achinte (2012, p. 286) complementa que “a arte deixa de expressar

apenas uma beleza que às vezes pode ser entendida como harmonia e imitação de um conformismo lisonjeiro” (apud DUSSEL, 1994, p. 295), conformismo que é sujeito a paralisar-se quando a arte se afasta das expectativas das relações verticais de poder. A arte adota então uma tarefa mais urgente: expressar-se diante da história sob a ótica de seus sujeitos, reconhecendo suas culturas.

Os sujeitos que não tiveram suas culturas reconhecidas historicamente reivindicam sua identidade e condições de etnicidade por meio da arte, colocando a cultura como um elemento político capaz de promover visibilidade e dignidade, além de remover o silenciamento histórico atribuído. Alban Achinte (2012) complementa que o fato de as presenças étnicas, como indígenas e afrodescendentes, terem começado a emergir para memórias de longo prazo no mundo da arte contemporânea, não significa que são memórias estáticas ou intransformáveis. Esse resgate busca revitalizar memórias para constituir um dispositivo político de autorrepresentação, que renuncia a representação que os outros atribuem a esses povos, desconsiderando a interpretação que as comunidades fazem sobre si mesmas. Nesse momento, os sujeitos submetidos aos discursos e práticas hegemônicas de representação conquistam o direito de decidir o que querem ser, como querem viver e como esperam se representar. A memória é transformada em palco de disputas por representações em todos os espaços, inclusive na arte, como complementa Alban Achinte (2012, p. 288):

(...) representan una posibilidad para dar voz a los que no han tenido ese privilegio por cuestiones de exclusión, discriminación y marginalización de los templos epistémicos del saber/poder, y a partir de esa voz construir otra visión de los hechos, donde la historia de los grupos “invisibilizados” adquiere un carácter interpelador frente a las macronarrativas que niegan la existencia de otras historias (apud CAICEDO, 2007, p. 5).

É explicado por Alban Achinte (2012) que se a arte é vista como um cenário de disputas, tensões e interpretações sobre a realidade diversa, as representações de nós mesmos devem nos fazer interrogar sobre o que nos aconteceu e o que nos acontece, já que o silêncio atravessa a discriminação, exclusão, racismo, classicismo e sexismo, que

promovem memórias interrompidas e sonhos mutilados que precisam ser restaurados. É atribuído um sentido à política da arte na medida em que refletimos sobre nossas condições de existência, reconhecendo-nos nas limitações, imergindo-nos na história e criando consciência do ser. Então, a arte compreende aquilo que foi socialmente excluído pela colonialidade. Para Maldonado-Torres (2007), a colonialidade é um sistema de classificação social em que algumas identidades denotam superioridade sobre as outras e as pessoas brancas representam o ideal de humanidade.

[...] a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de se limitar a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, refere-se ao modo como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam com cada um outro, através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, embora o colonialismo preceda a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva nos manuais de aprendizagem, nos critérios do bom trabalho acadêmico, na cultura, no bom senso, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos da nossa vida. Em certo sentido, respiramos colonialidade na modernidade diariamente. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução nossa.)

Quijano (2005) comenta que o sistema de dominação social teve, como elemento, a ideia de raça — descrevendo aqui a primeira categoria social da modernidade. Esse padrão de poder determinado a partir da raça foi um produto mental e social daquele processo de destruição de um mundo histórico. Essas relações de poder impostas foram naturalizadas, sem a ideia de que os dominados eram vítimas de uma disputa de poder: eram vistos como inferiores em sua natureza material e isentos da capacidade de produção histórico-cultural. Esse sistema de dominação a partir da raça foi continuamente imposto, e os dominados não tinham apenas a materialidade das suas relações sociais inferiorizadas, mas também a materialidade do próprio sujeito. O sistema de dominação destruiu a história de identidades e memórias dos povos colonizados, impondo a esses sujeitos a ideia de raça como determinante para o lugar em que eles podem ocupar no mundo, ensinando-os, inclusive, a olharem-se com os olhos do dominador.

O colonialismo moldou o sistema de exploração social. Quijano (2005) explica que os modelos de controle do trabalho ou exploração que são conhecidos historicamente, como escravidão e servidão, foram associados em um sistema único de produção de mercadorias para o mercado mundial, constituindo a posição do dominante e do dominado, dando início a um sistema de caráter capitalista. Na América Latina a classificação racial do sujeito determinava a divisão social do trabalho: “os “negros” eram, por definição, escravos; os “índios”, servos. Os não-índios e não-negros eram amos, patrões, administradores da autoridade pública, donos dos benefícios comerciais, senhores no controle do poder.” (QUIJANO, 2005, p. 20). Maldonado-Torres (2007) apresenta o conceito de colonialidade do poder como “a inter-relação entre as formas modernas de exploração e dominação” (p. 130) e Quijano (2005) complementa que a colonialidade do poder é a invisibilidade sociológica dos sujeitos não-europeus: índios, negros e mestiços. A versão europeia de modernidade e racionalidade é questionada por movimentos político-culturais recentes de povos indígenas e afro-latino-americanos, que propõem sua própria racionalidade como alternativa, negando a legitimidade de raça e etnia como classificadores sociais.

Kilomba (2017) conta que o negro tornou-se o que o sujeito branco não quer ser relacionado. No contexto do racismo, o negro é um inimigo intruso e o branco é vítima, convertendo o opressor em oprimido. No universo da branquitude, o sujeito negro é tido como ruim. Assim, a branquitude se enxerga como ideal, decente e civilizada, enquanto o sujeito negro torna-se a representação mental do que o sujeito branco não quer se parecer; mas o sujeito branco fantasia aquilo que a negritude deveria ser: selvagens, serviçais, prostitutas, criminosos, assassinos etc. O trauma do sujeito negro se constrói a partir das experiências cotidianas de racismo: o negro é retirado violentamente de qualquer identidade que ele possa realmente ter, porque sua identidade é determinada por algo exterior. Kilomba (2017) explica que o racismo é irracional e coloca sempre o outro como diferente, incompatível e estranho.

O racismo moderno e a colonialidade são abordados por Maldonado-Torres (2007) como a radicalização e naturalização da antiética da guerra. A modernidade é um processo incessante de conquista por meio da ética que lhe é característica: a naturalização da guerra por meio da ideia de raça. A experiência vivida pelos sujeitos racializados é marcada pela violência, estupro corporal e morte. O mundo é visto como um campo de batalha e essa experiência influencia, inclusive, a linguagem do sujeito colonizado. A realidade do sujeito racializado lida com o desejo do seu desaparecimento e finitude como uma aventura diária, fazendo com que o evento de confronto à mortalidade seja corriqueiro. Maldonado-Torres (2007) explica que as experiências de morte e estupro corporal, comumente ocorridas em guerra, são realidades e ameaças diárias do mundo colonial. Na modernidade, as mesmas ideias que inspiram atos desumanos nas guerras são legitimadas por meio da ideia de raça. Negros, indígenas e sujeitos “de cor” sofrem atos viciosos de um sistema de representação simbólico que legitima as dinâmicas existenciais e naturaliza a antiética da guerra, promovendo invisibilidade e desumanização. Nessa dinâmica existencial são naturalizados os sentimentos de superioridade e inferioridade, indiferença ao diferente, genocídio e morte.

Quijano (2005) explica que o reconhecimento e a valorização das identidades dos sujeitos historicamente colonizados propõem uma lealdade com a memória e o passado desses povos. A trajetória de valorização da história aborda uma necessidade específica de des/colonialidade do poder — trajetória de destruição da colonialidade do poder. A busca pela valorização da história é ilustrada pela estética da re-existência, introduzida por Alban Achinte (2012). Para entender a estética da re-existência é preciso antes entender a estética como estética, ou seja, como um mundo amplo do sensível; enquanto a estética da re-existência aborda dispositivos historicamente gerados pelas comunidades no intuito de reinventar a vida em confronto com os padrões sociais de poder. Esses padrões de poder determinam as formas de viver dos sujeitos e deslegitimam seus direitos de decidir o que é uma expressão estética e artística.

O sentido do artístico não se dá em alguns objetos, em algumas obras ou em algumas ações, mas antes é uma complexa rede de significados tecida a partir de diferentes tramas e lógicas, como sistemas simbólicos, relações econômicas, relações sociais e experiências pessoais e sociais, entre outros (ALBAN ACHINTE, 2012, p. 291 apud CAMNITZER, 2000, p. 109)

Sendo assim, a estética da re-existência, como explica Alban Achinte (2012), deve enfrentar o quadro da colonialidade que coloca os sujeitos em lugares específicos da sociedade, em termos econômicos e representativos, atribuindo-lhes o que é desprezível, onde a cor de pele desempenha um papel na concepção do que é visto como belo. A estética deve nos levar a enxergar uma sociedade diferente, em que há outras possibilidades de concepção de beleza e criatividade. O conceito de estética da re-existência trazido por Alban Achinte (2012) pode ser exemplificado com a apresentação do grafite. O grafite é uma expressão artística que abandona o conceito de coleção patrimonial e ocupa um lugar de intersecção “entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproxima o artesanal da produção industrial e da circulação massiva” (CANCLINI, 2015 p. 336). Canclini (2015) define o grafite como:

(...) uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispôs de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias “bem” pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos. (CANCLINI, 2015, p. 336-337)

Canclini (2015) complementa que há grafites que fundem a palavra e a imagem com um único estilo, que se torna uma aglomeração de signos, enquanto outros adotam estratégias de linguagem popular e universitária, classificando o grafite como “um meio sincrético e transcultural” (CANCLINI, 2015, p. 338). A expressão artística tida como marginalizada e desinstitucionalizada assume relações entre a vida cotidiana e a vida política, relacionando o privado e o público.

A estética é uma ferramenta de luta por espaços e pela dignidade da vida e dos direitos, que busca desconstruir as lógicas patriarcais como as únicas possíveis de serem socialmente aceitas. Alban Achinte (2012) conclui que os sistemas de auto-representação promovem autonomia aos sujeitos submersos pelo sistema patriarcal, permitindo-os existir em condições de dignidade. Isso se dá a partir da possibilidade de expressarem-se em suas próprias possibilidades, resgatando memórias e dando espaço a diálogos em condições de igualdade. A estética da re-existência é o “ato político de viver buscando, sem qualquer negociação, alcançar a dignidade e desconstruir as formas de poder e dominação” (ALBAN ACHINTE, 2012, p. 293). A estética da re-existência é um apelo das práticas decoloniais que buscam outras formas de viver em harmonia.

A ignorância da cultura branca dominante está matando os sujeitos racializados ao distorcer suas histórias e destituí-los de qualquer autodeterminação, criando dualidade e preconceitos. Anzaldúa (2005) comenta sobre a necessidade de verbalizar suas necessidades enquanto sujeito racializado e permitir que os brancos sejam seus aliados:

Acredito que precisamos permitir que os/as brancos/as sejam nossos aliados/as. Através de nossa literatura, arte, *corridos* e contos populares temos que compartilhar nossa história com elas/eles, para que, quando organizarem comitês para ajudar os navajos ou os agricultores chicanos ou *los nicaragienses*, não rejeitem algumas pessoas por causa de seus medos e ignorância raciais. Elas/eles entenderão que não estão nos ajudando, mas seguindo a nossa liderança. (ANZALDÚA, 2005, p. 712)

Anzaldúa (2005) caracteriza um movimento de se afastar dos padrões estabelecidos em busca de uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir, como uma possibilidade de unir o que está separado. Essa união não é vista como um equilíbrio entre forças opostas, mas sim como a soma de um terceiro elemento que resulta em algo maior. “O futuro depende da quebra de paradigmas depende da combinação de duas ou mais culturas” (ANZALDÚA, 2005, p. 707).

A restauração da ordem humana rumo a uma condição em que os sujeitos podem dar e receber livremente também é abordada por Maldonado-Torres (2007). O processo de

descolonização enxerga o corpo como uma abertura radical para outro corpo, desnaturalizando a cena de morte e guerra do sujeito racializado. Maldonado-Torres (2007) chama de “amor decolonial” (p. 156) o processo de busca pela restauração do mundo por meio de uma política de receptividade generosa, que se opõe à colonialidade em todas suas formas. Na atitude decolonial, o sujeito colonizado não busca apenas reconhecimento, mas sim oferecer algo — não em uma posição de servo, mas em uma posição de troca igualitária. A virada decolonial, segundo Maldonado-Torres (2007), requer uma oposição radical ao legado da colonialidade, que confronte as hierarquias de raça, gênero e sexualidade. A virada decolonial é uma virada humanística, que visa reconhecer todos os humanos como seres de uma mesma espécie. “É acabar com a diferença sub-ontológica e restaurar o sentido e relevância da diferença trans-ontológica” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 162-163).

2. “Híbrida Astral” e “Deus é Mãe” — a morte simbólica do sujeito colonizado

O Circuito Urbano de Arte (CURA) é um festival mineiro de arte pública que, desde 2017, presenteia a cidade de Belo Horizonte com obras grafitadas em empenas de prédios na região central, formando assim o único mirante de arte urbana do mundo. Entretanto, as obras Híbrida Astral e Deus é Mãe viraram alvos recentes de processos judiciais.

A obra Híbrida Astral — Guardiã Brasileira (Figura 1), produzida em 2018 pela artista Criola, foi contestada por um morador do prédio em que foi instalada. No portal Arte!Brasileiros², Garcia (2020) conta que a obra foi classificada pelo morador como uma “decoreação de gosto duvidoso”. Em entrevista cedida à Cruz (2020) no portal Estado de Minas³, a artista Criola questiona o significado de gosto, alegando que gosto é uma construção cultural. Para a artista “o belo e o feio foram construídos, padrões de beleza são construções imagéticas, culturais. Antigamente, o padrão era grego. Padrão de beleza era europeu. Esse padrão é manipulado pelos colonizadores”. Uma publicação feita no perfil do Instagram⁴ do CURA (2020) comenta que o processo ajuizado pelo morador pode ser interpretado como uma expressão de racismo estrutural, por tratar-se de uma obra afrocentrada, feita por uma artista descendente da diáspora africana. Para argumentar o processo, o autor utilizou uma lei do regime militar (Lei nº 4591/1964), que foi superada pelo Código Civil de 2002.

² <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/criola-apagamento-mural-cura-bh/> — Acesso em 01/03/2021

³ https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml — Acesso em 01/03/2021

⁴ https://www.instagram.com/p/CH04oiJBN2x/?utm_source=ig_web_copy_link — Acesso em 01/03/2021

Figura 1 — Mural Híbrida Astral — Guardiã Brasileira, da artista Criola



Fonte: Área de Serviço

A obra representa as lembranças das raízes afro-indígenas por meio da imagem da Híbrida, que é uma personagem multidimensional que faz parte de um mundo simbólico, em que a disputa por superioridade entre gêneros e etnias já foi superada. Por meio da representação de uma mulher preta com uma cobra coral e um útero, a artista objetivou honrar o povo preto, os povos originários brasileiros e seus descendentes como guardiões dos portais espirituais que sustentam o país. Na entrevista cedida à Garcia (2020), a artista Criola conclui que “não é à toa que tanto às mulheres como os povos afro-indígenas têm sido massacrados, a sociedade precisa se curar desse egoísmo colonizador em achar que tudo que difere de si precisa ser dominado”. Nas redes sociais, demonstrações de racismo foram feitas acerca da obra, classificando a figura como uma estética demoníaca. Garcia (2020) conta que os comentários explicitam preconceitos com religiões de matriz africana. Algumas religiões classificam os elementos das crenças de matriz africana como coisa do diabo e isso impede que a manifestação artística seja entendida como uma manifestação cultural.

Deus é Mãe (Figura 2) é o título de outro painel do CURA que está sendo averiguado por inquérito aberto pela Polícia Civil. A obra feita em 2020 pelo artista Robinho Santana representa a imagem de uma família composta por uma mulher negra e seus dois filhos. Além da representação da família, a arte apresenta um contorno com tipografia característica do pixo. A obra, feita com autorização do poder público e do síndico do edifício, está sendo acusada por crime ao meio ambiente devido à estética de pichação utilizada. Em entrevista divulgada pela redação do portal Isto É (2021)⁵, o artista Robinho Santana comenta que “a pichação é um elemento vindo da periferia e feito majoritariamente por pessoas pretas”. O artista, que busca trabalhar com representatividade negra, caracteriza a ação policial como uma perseguição de cunho racista, justificando que caso se tratasse de outra obra ou tipografia, a perseguição não ocorreria.

⁵ <https://istoe.com.br/artista-aponta-racismo-de-policia-em-investigacao-sobre-mural-com-pichacao/> — Acesso em 01/03/2021

Figura 2 — Mural Deus é Mãe, do artista Robinho Santana

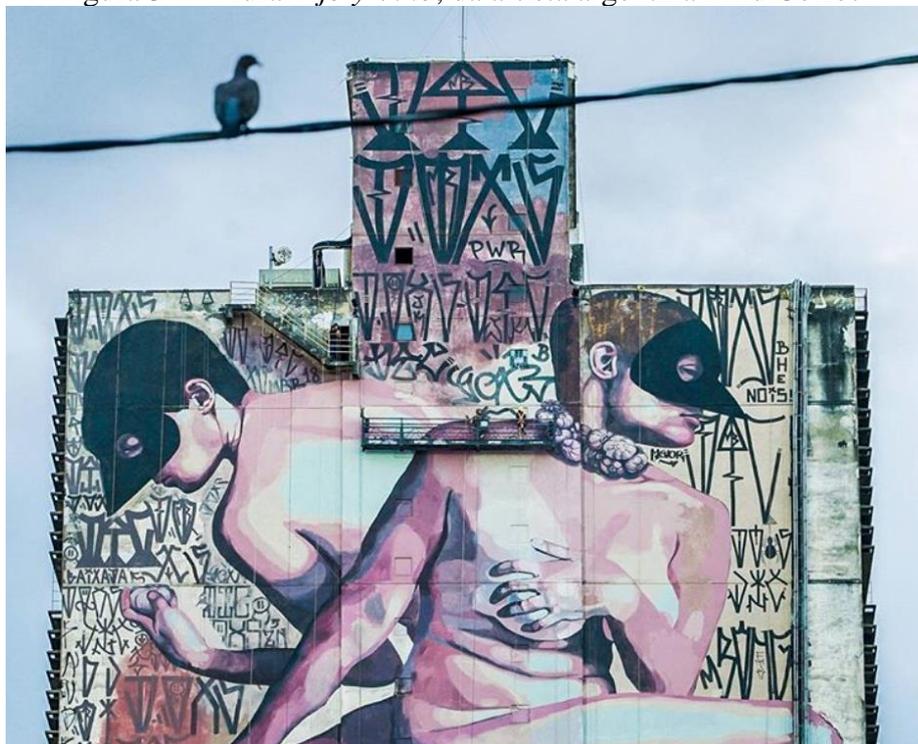


Fonte: Caio Flávio/CURA

No portal Estado de Minas⁶, Costa (2021) comenta que outras obras do projeto já apresentaram a estética do pixo, como o painel *Ajo y Vino* (Figura 3), da artista argentina Milu Correch, que expõe um diálogo com pichadores ao redor da representação de dois corpos brancos dançando. Em entrevista ao portal Isto É (2021), Robinho Santana comenta que o autor da denúncia está definindo por si o significado de arte e beleza. Por fim, o artista traça um paralelo do inquérito com a realidade das favelas, alegando que “a galera silencia e criminaliza as pessoas simplesmente por causa da sua existência, então é importante que esse caso faça a gente olhar para o todo”.

⁶ https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna_gerais.1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml — Acesso em 01/03/2021

Figura 3 — Mural *Ajo y Vino*, da artista argentina Milu Correch



Fonte: Anouche Yuruten

Os murais Híbrida Astral e Deus é Mãe se assemelham por apresentarem a representação de corpos racializados em interação com o espaço urbano. Tratam-se de intervenções artísticas periféricas no centro da capital mineira, feitas por artistas negros. Paralelo às semelhanças estéticas, ambos os artistas questionam o conceito de belo que foi trazido pelos autores dos processos. As alegações podem ter uma abordagem racista porque questionam o belo em uma ótica colonial, enquanto as obras não apresentam a estética de corpos brancos, que reafirmaria o ideal de humanidade apresentado por Maldonado-Torres (2007).

Considerações finais

O festival CURA proporciona voz a artistas periféricos que buscam interagir com o ambiente urbano. A hibridação cultural apresentada por Canclini (2015) é notada quando a estética periférica ocupa o centro da cidade em busca de representação identitária. A

representatividade do sujeito colonizado cumpre o papel político da arte levantado por Alban Achinte (2012), que é promover visibilidade à cultura dos povos periféricos. Os processos ajuizados devido à apresentação da coexistência cultural apresentada pelas obras evidenciam os conflitos de poder motivados pelos sistemas econômico e social, elucidando então a tarefa urgente da arte, que é reivindicar a história e identidade dos sujeitos colonizados, removendo o silenciamento.

Se pensarmos que a arte compreende o que é socialmente excluído pela colonialidade, conforme trouxe Alban Achinte (2012), podemos entender que a perseguição às obras *Híbrida Astral* e *Deus é Mãe* é um indício de racismo impregnado na estrutura social, visto que esse sistema de dominação inferiorizou a materialidade do próprio sujeito racializado, como explicou Quijano (2005). O não reconhecimento da cultura dos sujeitos racializados apaga memórias e identidades, refletindo na atualidade como forma de silenciamento e opressão, o que promove, de acordo com Kilomba (2017), traumas a partir de experiências cotidianas de racismo. As tentativas de apagamento das obras podem ser vistas como uma representação figurativa das experiências de violência vividas pelos sujeitos racializados, como foi explicado por Maldonado-Torres (2007), que confrontam corriqueiramente com o desejo do outro de ver seu desaparecimento e finitude. Segundo Criola, “Quando não nos matam fisicamente, nos matam simbolicamente. Esse apagamento é uma forma de nos matar, uma forma de matar um discurso.” (CRUZ, 2020).

Eliminar os pensamentos dualistas no indivíduo e na consciência coletiva é o início da luta rumo ao fim da violência e da guerra contra sujeitos colonizados. Para que a virada decolonial apresentada por Maldonado-Torres (2007) seja atingida e todos os seres humanos tenham um reconhecimento único como seres de uma mesma espécie, é preciso iniciar uma luta no interior do sujeito que se refletirá no exterior social. Enquanto Anzaldúa (2005) explica que “nada acontece no mundo “real” a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes” (2005, p. 714), Criola propõe uma introspecção

para que possamos refletir “onde estamos e para onde estamos indo” (CRUZ, 2020), reforçando a ideia de que a transformação interna é o primeiro passo para o processo de descolonização.

Referências

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte? In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. (orgs.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 281-295.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.13, n.3, p. 704-719, setembro-dezembro/2005.

Artista aponta racismo de polícia em investigação sobre mural com pichação. **Isto É**. São Paulo, 01 de fevereiro de 2021. Disponível em <<https://istoe.com.br/artista-aponta-racismo-de-policia-em-investigacao-sobre-mural-com-pichacao/>> Acesso em 01/03/2021.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2015.

COSTA, Mariana. Cura: organizadores denunciam investigação 'ilegal e racista' da polícia. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna_gerais,1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml> Acesso em 01/03/2021.

CRUZ, Márcia Maria. Polêmica: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml> Acesso em 01/03/2021.

CURA – Circuito Urbano de Arte. **MURAL DO CURA CORRE RISCO DE SER APAGADO COM LEI DA DITADURA**. Belo Horizonte, 20 de novembro de 2020. Instagram: @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CH04oiJBN2x/?utm_source=ig_web_copy_link> Acesso em: 01/03/2021.

GARCIA, Giulia. Mural da artista Criola pode ser apagado por decisão judicial em Belo Horizonte. **ARTE! Brasileiros**. São Paulo, 25 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/por-ai/criola-apagamento-mural-cura-bh/>> Acesso em 01/03/2021.

KILOMBA, Grada. A máscara. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 26-31, 2017. Disponível em <https://piseagrama.org/a-mascara>.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-167.

QUIJANO, Aníbal. **Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina**. Estudos Avançados, São Paulo, n. 55, v. 19, p. 9-31, 2005.