

PAISAGENS BIOGRÁFICAS — IMAGENS PÓS-COLONIAIS — RETRATOS CULTURAIS¹

Marcos Antônio Bessa-Oliveira²

RESUMO: As imagens quase sempre foram pensadas numa ótica histórico-moderna: representações visuais de um conceito de belo e sujeito modernos. As imagens também sempre foram “vistas” a partir de estéticas hegemônicas. Diante disso, este trabalho propõe pensar as imagens de pinturas, por exemplo, a partir de uma ótica que as considera como imagens de lugares pós-coloniais. Se a América Latina tem histórico de *loci* geoculturais colonizados, em tempos e por colônias diferentes; não divergente o estado de Mato Grosso do Sul (*locus* de enunciação geográfico fronteiro de onde formulo minhas reflexões a partir das pinturas de Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva) também o tem. Portanto, se penso esse *locus* cultural sul-mato-grossense como pós-colonial, não deveria apoiar-me *noutra epistemologia* erigidas da condição de sujeitos pós-coloniais para pensar as imagens constituídas das e pelas pinturas de artistas nascidos nesse lugar?

¹ Este trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado que o autor desenvolve atualmente, cujo título é Paisagens Biográficas Como Retratos da Cultura Local de Mato Grosso do Sul (sobre a produção artística de pinturas dos artistas sul-mato-grossenses: Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva), no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no IA — Unicamp sob a orientação do Professor Doutor Mauricius Martins Farina.

² Doutorando em Artes Visuais — Linha de Pesquisa: Fundamentos Teóricos — no IA — Instituto de Artes da UNICAMP; Mestre em Estudos de Linguagens e Graduado em Artes Visuais — Licenciatura — Habilitação em Artes Plásticas pela UFMS. Coordenador do NAV(r)E — Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas. É Editor-Assistente dos Cadernos de Estudos Culturais. Membro do NECC — Núcleo de Estudos Culturais Comparados. marcosbessa2001@gmail.com — marcosbessa2001@uol.com.br. Brasil, Campo Grande-MS.

BIOGRAPHICAL LANDSCAPES — POST-COLONIAL IM- AGES — CULTURAL PICTURES

ABSTRACT: The images almost always were thought in historical and modern Optics: Visualrepresentations of a beautiful and modern subject concept. The images also have always been "views" from hegemonic aesthetic. Given this, this paper proposes to think of the images of paintings, for example, from a perspective that considers how images of post-colonial places. If Latin America has a history of geo-cultural loci, and colonized by different colonies; inconsistent not the State of Mato Grosso do Sul (locus of enunciation border geographic where I hope my reflections from the Wega Nery's paintings, Jorapimo, Henrique Spengler and Ilton Silva) also have it. So if I think this cultural locus sul-mato-grossense as post-colonial, should not support me in another epistemology erected the condition of postcolonial subjects to think the images formed of and by the paintings of artists born in that place?

KEYWORDS: Epistemology. Visual Arts. Biographical Landscapes.

Para contornar as bordas das paisagens periféricas que se desenhavam na fronteira-Sul aqui em relevo é necessário, de início, que se leve em conta tanto a localização geoistórica do lugar quanto as sensibilidades biográficas dos envolvidos, como as produções artístico-culturais, os sujeitos atravessados e, não menos importante, meu posicionamento enquanto intelectual diretamente envolvido na reflexão crítica (NOLASCO, 2012, P. 45).

Um dos autores que embasam minhas discussões sobre a "representação" pós-colonial neste momento especi-

almente tomando as imagens das pinturas de quatro artistas sul-mato-grossenses (Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva), Walter D. Mignolo, caracteriza a noção de pós-modernismo de Fredric Jameson — professor universitário norte-americano, pós-moderno e marxista — como uma reflexão pós-colonial porque é pensado a partir e para as produções culturais dos Estados Unidos enquanto *locus* geográfico e *geoistórico* em condições de colonizado e colonizador. Daí justifica ao menos num primeiro momento, a título de noção crítico-conceitual, para pensar aquelas imagens artísticas mencionadas como paisagens biográficas e não pós-modernas por serem pós-coloniais. Pois, assim, já posso passar a concluir que as imagens artísticas dos artistas em questão deixam de ser, ou talvez nunca o fossem ou serão imagens pictóricas com “representações” modernas ou pós-modernas. Imagens que retratam uma estética do belo com proposições de inscrição em estilos estéticos artísticos. Ou talvez, ainda, imagens com ideal de retratar o natural ambiental ou uma ideia forjada de identidade cultural para atendimento de uma classe minoritária, mas hegemonicamente majoritária na cultura local sul-mato-grossense. (Explicarei melhor isso tudo mais adiante).

O advento da comunicação de massa ou dos meios de reproduções tecnológicos, digitalizados mais recentemente ou mecânicos antes, que para muitos faz com que a imagem deixe de ser representação do moderno para se tornar produções que retratam o atual cenário pós-modernista, para autores como Fredric Jameson continuam fazendo com que a produção de imagens não se desvincule de caracterizações modernas de representação, bem como permanecem coabitando os mesmos espaços de representação ou apresentação de imagens institucionais. Penso o autor assim, considerando que muitos autores contemporâneos seus e estudiosos pós-modernos ainda buscam reconhecer nas imagens pós-modernas características estéticas ainda vinculadas a estéti-

ca moderna baudelairiana ou kantiana, por exemplo. (Entenda-se num primeiro momento, por exemplo, que chamo de imagens pós-modernas as produções artístico-visuais produzidas na atualidade em que são discutidas; bem como são estudiosos pós-modernos aqueles que estão discutindo imagens na contemporaneidade).

Como dito antes, o pós-moderno como reflexão pós-colonial tomada por Mignolo deve-se especialmente ao fato de que é uma reflexão de ambas as características condicionais: colônia e colonizador tomada para os Estados Unidos. Walter Mignolo considera que lugares como a América Latina, por exemplo, não podem ser pensadas e muito menos pensar a si próprios como pós-moderno uma vez que não é dupla a sua condição, como o é a americana, nos lugares latino-americanos. Nossa situação é apenas quase que exclusivamente de ex-colônia pós-colonizadas historicamente. Refiro-me a “quase” já pensando em colonialidades internas à América Latina e dentro dos próprios países que compõem o bloco. Mas levando em conta a história hegemônica que até agora nos fora contada, não passamos de lugares relegados à condição de ex-colônias europeias e, mais recentemente, colônias do capitalismo norte-americano.

Nesse caso, que já concretiza a impossibilidade de pensar lugares latinos como modernos, como é possível pensar-nos, ou pensar as nossas produções em imagens, ainda relacionados a uma teorização pós-moderna? Talvez, pensando na proposição de Jameson de que alguns críticos acreditam no continuísmo moderno, ler-nos enquanto pós-modernos inscreve-nos nas *histórias globais* para dissolução de lugares relegados a *projetos locais*, é mais fácil dar continuidade às histórias alheias que inventar novas. (Quero que seja entendido, considerando que este trabalho faz parte de uma pesquisa maior, que pensar as nossas produções em imagens assentados em conceitos modernos já é postura subalterna superada pela crítica, por artista e até por quem

olha e é visto pelas imagens latinas). Mas como sinalizei também, sobre uma possibilidade de pensar as imagens como pós-coloniais, nossa produção latina, especialmente como paisagens biográficas, não posso prever continuidades de nenhum enredo estético na minha leitura. Na verdade evito fazer a inscrição de minhas reflexões em qualquer ideia de continuísmo. Prefiro entendê-la como *outra proposta epistemológica* para pensar lugares pós-colonizados e, por conseguinte as produções artístico-culturais desses lugares: aqui em especial neste momento as imagens produzidas pelas pinturas de quatro artistas plásticos das fronteiras sul-mato-grossenses se fazem como objetos.

Quando o sujeito olha e é visto pela imagem pós-colonial!

As imagens que priorizo neste trabalho estão separadas em décadas diferentes para cada artista — Nery (anos 1980), Jorapimo (anos 1990), Spengler (recorto a década de 2000) e Ilton Silva (faço opção dos anos 2010) — e opto pelos quatro artistas porque cada um pinta, do meu ponto de vista teoricamente, a mesma paisagem do “espaço” geográfico biocultural em proposição artística diferente. Relacionadas aqui em sequência, nas ilustrações 1, 2, 3 e 4 respectivamente como amostras do trabalho de cada um dos autores/pintores — Nery, Jorapimo, Spengler e Silva — as reproduções imagéticas das pinturas evidenciam que cada artista fez escolha por um “estilo artístico estético” específico (considerando ainda uma leitura moderna delas) para “retratar” suas impressões pessoais culturais do local geográfico e cultural sul-mato-grossense.



Ilustração 1 — Wega Nery — (1912-2007)

Título: "Paisagem Imaginária". Técnica: óleo sobre tela. Medidas: 60 x 72 cm. Assinatura: canto inferior esquerdo e dorso. Data: 1976



Ilustração 2 — Jorapimo (1937-2009)

Gravura s/t. Técnica: Acrílico sobre papel. Medidas: 60 x 80 cm. Assinatura: canto inferior direito. S/d



Ilustração 3 — Henrique Spengler (1958-2003)

Título: "Unidade Guaicuru d' Cultura". Técnica: Acrílica sobre tela. Data: 1987



Ilustração 4 — Ilton Silva (1943)

Pintura da Série Itaúna. Técnica: óleo sobre tela. Data: 2010

Entretanto, as imagens pós-coloniais não retratam, ou pelo menos não se limitam em, evidências coloniais. Quero dizer: as imagens que quero conceber como imagens pós-coloniais vistas como paisagens biográficas não tomam características estéticas europeia ou norte-americanas e/ou como ponto de partida ou com fim comum para sua inscrição como imagens com características visuais conceituais ou ainda culturais de uma sociedade alheia. As imagens pós-coloniais, ou obras artísticas pós-coloniais, visam, *grosso modo, deslocamento da estética Imperial/colonial, agora sujeitada a mercado e aos valores corporativos da contemporaneidade* (MIGNOLO, 2010)(Tradução livre minha).

Mas enquanto as artes, museus e teatros foram codificados no Ocidente, na mesma formação como civilização ocidental e como tal foram envolvidos, conscientemente ou não, com projetos imperiais-coloniais, a descolonização estética é uma das muitas formas de desmontar o conjunto e construir subjetividades decolonial. A estética decolonial desloca a estética Imperial, agora sujeitada ao mercado e aos valores corporativos (MIGNOLO, 2010, P. 24). (Tradução livre minha).

Pero mientras que artes, museos y teatros fueron codificados em Occidente, en su formación misma como civilización occidental, y como tales estuvieron involucrados, a sabiendas o no, con los proyectos imperiales-coloniales, la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales. Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos (MIGNOLO, 2010, P. 24).

As imagens pós-coloniais não se sustentam em relações duais, mas privilegiam relações socioculturais tanto na situacionalização geográfica de suas divisas de relações, tanto quanto com as histórias globais, mas sem privilegiar essa

última. Quero dizer com isso que as imagens pós-coloniais não priorizam uma grande narrativa, para fazer menção às ideias modernas de Clement Greenberg, como não se tornam “rurais”, regionais ou regionalistas porque (re)tratam de um local.

As condições que as imagens pós-coloniais impõem ou põem os sujeitos à prova, demandam um (dês)conhecimento crítico moderno ou mesmo pós-moderno ou de alta crítica para serem compreendidas. Enquanto sujeitos colonizados não é possível perceber uma imagem pós-colonial porque buscará na visualidade da narrativa local uma representação do projeto hegemônico europeu e mais tarde do capitalismo globalizante norte-americano. Por isso, ser moderno não contorna a produção da imagem pós-colonial e muito menos vale dizer que nossas imagens são pós-modernas, pois essas leituras não bordejam as fronteiras de um local específico ao Sul-Oeste-

Central brasileiro como prefiro. Um lugar da margem, do deslocamento do “centro para fora”. E talvez seja por isso, pela crítica letrada ainda ter um ranço que o pós-moderno é consequência do moderno, que continuam a pensar que toda imagem é resultado de um texto primário quase sempre escrita. Nesse sentido, as imagens pós-coloniais apenas são melhores compreendidas tanto na visualidade quanto na sua narrativa, se epistemologicamente o sujeito da crítica, ou da cultura como tenho tentado pensar, estiverem propensos a pensar essas imagens em sua própria condição de sujeitos/imagens biográficas pós-coloniais.

Diante dessas informações é que uma crítica do *bios*, ou melhor uma crítica *biocultural* como tenho preferido pensar, (Cf. BESSA-OLIVEIRA, 2011) é que podem melhor ler não só as imagens enquanto produção artística de uma sociedade, mas pensar toda uma produção social e cultural dessa. Pois o sujeito crítico *biocultural* é parte do processo de construção daquela narrativa local composta e contada pelas imagens

que delas são resultados. Daí também, não quero dizer que não seja possível outro fazê-lo, mas é dizer que uma teoria do centro ou dos centros — cultural, político, comercial, financeiro ou dum “centro do mundo” — não podem nos pensar melhor. As histórias ou projetos narrativos de cunho global, seja moderno ou pós-modernos, não encampam as histórias dos mundos em miniaturas; principalmente quando esses mundos não fazem nem parte dos “restos” do resto do mundo. É sempre muito curioso pensar que o fim do mundo sempre esboça paisagens do fim do mundo — os mundos já periféricos sempre criam outras periferias que recriam outras e outras. (Lembremos *aprioristicamente* de que, como afirmara o pontífice recém-eleito, “parece que seus colegas cardeais foram buscar o Papa no fim do mundo”. É muito curioso observarmos que o líder soberano da maior congregação religiosa e talvez também política e castradora — a Igreja Católica Apostólica Romana, europeia e histórica da suposta História mundial — é um latino da periferia do “fim do mundo” que agora vai tentar reerguê-la e não deixar que a instituição rume em direção à periferia de um novo fim do mundo que está seguindo o velho continente).

Uma vez que a máscara da modernidade é posta em evidência, e a lógica da colonialidade aparecer por detrás dela, surge também projetos descoloniais, ou seja, projetos que forjam futuros nos quais a modernidade/colonialidade será um mal momento na história da humanidade nos últimos quinhentos anos. (MIGNOLO, 2010, P. 13). (Tradução livre minha).

Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años (MIGNOLO, 2010, P. 13).

Os entendimentos que se buscam em quadrados pretos ou brancos, em brancos sobre brancos ou isto é ou não é um *pepi?*, não farão mais sentidos se deslocados e simplesmente estigmatizadas sobre/para as imagens das variedades culturais latinas locais. Se o sujeito periférico é cego ou enxerga apenas o que a mídia o mostra é porque a crítica o “mal educou” para isso. A nossa crítica, tanto a latina quase um todo, como, especialmente a brasileira é sempre da ordem da equiparação da nossa produção cultural sempre por baixo em relação as produções europeias ou norte-americanas.

A proposição das “minhas” imagens, quase que de modo geral, sempre foram pensadas pela crítica especializada numa ótica conceitual histórico-moderna, tanto pela crítica local e quando lembradas por uma crítica do centro. Tomadas numa estética moderna; como representações visuais também de um conceito de belo e sujeitos modernos, não passaram de representações das paisagens naturais locais para a crítica local e de exóticas para uma crítica dos centros intelectuais. E não diferentemente essas imagens quando muito também foram “vistas” — seja pelas críticas local e dos centros nacionais e internacionais, sejam pelos sujeitos locais — levando em consideração leituras estéticas ancoradas nas leituras realizadas em outras imagens ou produções artísticas de contextos de discursos hegemônicos/coloniais. Assentados nesses postulados tradicionais, tanto a crítica quanto os sujeitos locais ficaram impedidos de perceber que também nas produções artístico-culturais as identidades são alteradas (HALL, 2006).

A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias e partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou descolada por forças fora de si mesma (HALL, 2006, P. 17).

Se o sujeito tem a sua identidade cultural alterada ao longo dos anos, como propôs Stuart Hall, e já é mais do que sabido pela mais tradicional das críticas ou pelo intelectualizado dos sujeitos, como é possível levar em conta que as imagens formuladas pelos sujeitos (para não falar no plano da cultura como um todo) continuam sendo e tendo visualizações ou “representações” tradicionais nas culturas periféricas, cronológicas com épocas já passadas, ou iguais àquelas produzidas ao longo dos séculos? Não basta dizermos neste atual momento que se trata de referências que mantêm, por exemplo, sentido “cromático” como fora ao longo da história. Do ponto de vista que quero pensar, vejo que se trata da impossibilidade crítica e acadêmica da própria crítica — instituições disciplinares que parecem estar sempre a uma século atrás da produção artístico-cultural e social — de compreender que inclusive suas identidades devem ser mutáveis. O sujeito da crítica não é Deus, e muito menos é o reflexo do que vemos e daquilo que supostamente nos olha. Se “nem tudo que o artista toca vira arte” — como já vaticinou Jameson — nem tudo que a crítica comenta quer dizer que seja ou não seja arte. Mignolo já propõe que a arte e o belo são construções políticas de sociedades elitistas ou de subservientes a esses.

Os arquivos e acervos museológicos estão repletos de imagens instituídas pela experiência da arte, constituindo um campo de conhecimento com suas especificidades e amplitudes. Note-se que esse campo especializado não é necessariamente fechado em disciplinas ou ciências, ao contrário, recorre à diversidade disciplinar para estabelecer seu *topos* de possibilidades que é aberto, interdisciplinar. (FARINA, 2013, p. 152).

Dizer que não são apenas as imagens que mudaram talvez já não seja novidade alguma neste momento da história tecnológica que nos cerca. Como também não parece ser

muito novo propor que os sujeitos também mudaram. Mas como mostrou Mauricius Farina na passagem anterior, o campo das artes é aberto a várias especificidades, dessa forma, um campo disciplinar parece ser inconcebível para pensar as imagens na atualidade. E talvez prolongando a proposição do que aposta Farina, o campo de investigação não só da imagem, mas da produção cultural como um todo, já devesse ser da ótica do transdisciplinar para compreendermos melhor a transposição que é proposta pelas especificidades da ótica biográfica artística. Se imagens como as de Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva já não sustentam a história no visual simplista, não o fazem porque não alcançaram a “Grande Narrativa”, mas privilegiaram uma especificidade local e cultural dos *bios* seus próprios e dos sujeitos lindeiros que as compõem, visando contradizer os discursos históricos e os outros fatos apagados *nahistória da humanidade nos últimos quinhentos anos* como mostrado antes por Walter D. Mignolo.

As histórias locais que compõem essas imagens formuladas pelos quatro artistas aqui em questão, bem como pelos outros sujeitos que transitam na trílice fronteira internacional (Brasil/Paraguai/Bolívia) em Mato Grosso do Sul quando “olham” as imagens que os veem, têm impregnados os projetos coloniais hegemônicos (escavidão, subordinação, minorias, pretos, pobres, sujós, índios, subalternidades, filhos bastardos, aculturação etc — de seres humanos que foram jogados a esses lugares pelos discursos do poder colonizador). Mas, contudo, se esse projeto é atualmente na ótica pós-colonial falido, não é o único repertório reconhecido nelas. Pois, as histórias locais com seus aparatos geográficos, sociais, culturais e *geohistóricos* relegados ao esquecimento e a todo custo forçados pela crítica nacional, seu apagamento, *rasuram* (DERRIDA) qualquer noção de continuidade e contiguidade simplista que possa ser esperado delas. Pensadas assim, as imagens que ilustram essa discussão apenas podem

ser “faladas” ou “lidas” visualmente como imagens pós-coloniais e por uma percepção teórico-crítica que seja também transdisciplinar pós-colonial. Nunca numa proposição disciplinar e colonializante, pois estas caem na dualidade estética, metodológica e binária. Por conseguinte cronológica e sempre histórica. Como propôs quase toda “crítica de arte” em Mato Grosso do Sul até agora.

As *histórias* que contam essas imagens ainda não podem, como iniciei mostrando, serem lidas pela proposta pós-modernista de Fredric Jameson, como é proposição de muitos teóricos brasileiros na atualidade ao falar de outras imagens. (Apenas com o sentido de atualização estilística da produção artístico-cultural brasileira frente as produções internacionais). Por que dessa leitura, evidencia uma ideia simples de que não somos americanos do norte para sermos pós-modernos e talvez, na esteira de Mignolo, menos modernos porque fomos sempre lidos baseados em teorias modernas europeias. Vistos assim, podemos e temos que ser pensados, lidos, interpretados, avaliados, escutados etc apenas a partir de *outras epistemologias* que nos pense ou permita-nos que pensemos-nos como pós, mas coloniais. Que, aliás, parece ser, historicamente, a única certeza que podemos ter como nossa história. Ainda que o pós de pós-colonial não queira dizer que seja alguma coisa que vem depois de uma suposta estética colonial.

Nessa empresa, o que mais conta é a desconfiança diante do raciocínio binário, do maniqueísmo e do pensamento apoiado em clichês e lugares-comuns. Romper a barreira do estereótipo é uma das maiores conquistas da epistemologia contemporânea, pautada por modernidades descentradas, em confronto com a hegemonia moderna ocidental [colonial], em busca de saídas que se afastem dos discursos apocalípticos e ressentidos [...]. (SOUZA, 2011, p. 9).

Se como proposto pela passagem de Eneida de Souza, antes posta, nem mais as disciplinas se balizam em discursividades *clichês*; como propor que as imagens continuam evidenciando, ou “retratando”, paisagens naturais e não culturais ou biográficas? Por exemplo, o sujeito que vê, como o sujeito que se permite ser olhado, por aquilo que ele pensa estar criando com parte do seus *bios* para criar sua impressão na tela ou em outro suporte qualquer. A exemplo também do texto enquanto escritura. A imagem, no mesmo raciocínio, só permite ver ou responder com o olhar sobre o outro, de acordo com aquilo que o sujeito que olha sabe ou quer saber dela. Mais uma vez, um certo quadrado branco ou preto só é o que queremos que ele seja se o *bios* permite. Ainda na esteira do que propôs Eneida de Souza para a crítica/teoria transdisciplinar, seja a partir do repertório teórico, sejam por metáforas, as imagens sempre ou quase sempre pelo menos, deveria ser assim, nos mostram o que queremos ver e não o que impusermos que ela mostre. Quer dizer, só vejo aquilo que me dá prazer, penseinovamente em Jacques Derrida, mas seja para o bem, seja também para o mal. O prazer é possível em ambos os sentidos.

Não estou também no campo da suposição ou da simples invenção de imagens para dizer que uma imagem não é apenas o que já foi dito historicamente sobre ela(s). Quero propor que a ideia que paira sobre a minha reflexão é que epistemologicamente diferente de ideias pós-modernas ou modernas as imagens são o que o entendimento pós-colonial, por exemplo, propõe que sejam o que uma *noção pós-colonial* demanda que as imagens sejam. Desvincular uma imagem de uma noção estruturada e transportá-la para uma noção metafórica de interpretação, como sugere a autora, relacionada ou contemplada também com relações teóricas, corrobora melhor abrangência de entendimento sobre a percepção das imagens. Por exemplo, quando proponho pensar pinturas de quatro artistas sul-mato-grossenses por

uma ótica diferente do que já se pensou elas próprias ou as imagens em si ao longo dos anos, posso evidenciar características que estão estruturadas nas próprias imagens em si, mas se proponho metaforicamente evidencio relações de identidades, culturais, de fronteiridade, limites, poder etc, que estão contidas nos bastidores dessas mesmas imagens. Coisa que quem não conhece aquela história local nunca poderia contar. Pois são da ordem das interpretações biográficas que faço dessas imagens, pensando num aparato teórico e metafórico, a proposição de mais ou menos leituras. Daí, mais uma vez corrobora Eneida de Souza ao dizer que

A prática teórica se apropria de recursos ficcionais e se desvincula da estrutura binária de pensamento, pela justaposição de princípios tributários tanto das artes quanto das ciências. [...]. [...]. Expressar-se metaforicamente implica transpor e deslocar os lugares estereotipados, o que traduz o gesto de afastamento e de afirmação de si. A condição de possibilidade da metáfora, o despojamento da individualidade, traduz o esforço de transportar, se vencer os limites desta, com o objetivo de participar da experiência do outro, ou mais ainda, que seja o outro (SOUZA, 2011, P. 10).

Fica implícito aí, na passagem da crítica biográfica, o porque da escolha desta reflexão em perceber que “as imagens pós-coloniais vistas como paisagens biográficas e retratos da cultura local” complementaríamos qualquer noção moderna ou pós-moderna de pensá-las. Pois é nesse sentido que vislumbro as imagens que vejo como imagens que me olham a partir de princípios e concepções de produção pós-colonial. Nunca como imagens coloniais que retratam paisagens naturais.

Enquanto tivermos a ideia de que as imagens são exclusivamente o que vemos nelas: relações por associações simbólicas ou mesmo icônicas; proximidades com contextos históricos que não condizem com realidades de contextos

onde essas imagens foram produzidas e, principalmente, o distanciamento da imagem produzida daquele que a produz e com os sujeitos do tempo e espaço de onde elas foram produzidas; as imagens lidas temporalmente como modernas ou pós-modernas continuarão sendo representações daquilo que dizem que vemos, simplesmente isso. A *noção* ou *outra-epistemologia* como proposição de visualização, não quero falar agora em leitura, das imagens é que pode romper com limites, barreiras ou qualquer noção de fronteira em relação ao sujeito que olha para uma imagem. Em Mato Grosso do Sul, por exemplo, se as imagens não forem pensadas como paisagens biográficas pós-coloniais, olhando para o norte sempre veremos o recorte do natural, para o sul as fronteiras *brasiguaias* irão evidenciar tão somente as diferenças culturais entre o lá e o cá e mirando o nordeste e sudeste do Estado sempre estaremos buscando a relação com os Estados vizinhos como fontes de *colonialidades do poder* nacionais. Afinal, a ideia que prevalece ainda é de que o Sudeste é o “centro do mundo” que também é o “fim do mundo” quando se trata de Brasil.

Ao olhar para dentro vê-se o que está de fora

Ainda que sem me valer exclusivamente de algumas ideias como metáforas, quero pensar que ao olhar para dentro em Mato Grosso do Sul mais se vê o que está do lado de fora. Diferentemente dos limites do Sul, Sudeste, Norte e Nordeste brasileiros na grande parte dos Estados, que sempre que olham para dentro (e veem o que está de fora), mais buscam o de fora no além mar; em Mato Grosso do Sul o olhar para dentro é sempre “barrado” pela linha de fronteiras internacionais com dois países latinos com grande descendência étnica indigenista, ou, como preferem dizer outros autores pós-coloniais, *campesinos*. (Da ótica dos *campesinos* o conceito de índio, indígena ou indigenista é eurocêntrico). Ainda que uma parcela significativa da crítica local insista em buscar o horizonte do lado do mar, o local sul-mato-

grossense é sempre da ordem do que está oposto geograficamente colocado/situado em relação ao continente europeu. Ou seja, ao mirar o mar o crítico sul-mato-grossense (lê-se crítico sul-mato-grossense no sentido daqueles que ainda se valem de uma reflexão moderna para pensar sobre e no estado de Mato Grosso do Sul), literalmente *morre na praia*. Sem também pensar puramente na ideia de metáfora, essa noção de que o crítico morre na praia pela ótica pós-colonial, refletindo criticamente, é o que mais teria de especificidade para/na cultural local de Mato Grosso do Sul. No entanto, fica exatamente nessa especificidade o que para uma crítica moderna ou no máximo pós-moderna pensando com muito boa vontade, exemplificaria a condição de “fora do centro” ou “fora do eixo” que estão inscritos todos os outros lugares no Brasil que não estão no “eixo” Rio—São Paulo e às vezes Belo Horizonte. Por mais que se queira criar outros eixos (críticos, produtores de conhecimento e de práticas artísticas específicas), nas demais regiões brasileiras — o Sudeste é sempre tomado pelas críticas de lá, como pelas críticas periféricas e subalternas ou subordinadas do “resto” do Brasil; pelos artistas da própria região Sudeste e pela grande maioria do que resta de artistas pelos outros quatro cantos do país— como o centro que é sempre o ponto por onde teoricamente concentra-se o coração financeiro do lugar periférico chamado Brasil. No entanto, quando penso em Mato Grosso do Sul com proposição pós-colonial como crítica do e para o local, não consigo vislumbrar uma relação mais próxima do que com as fronteiras internacionais no Paraguai e com a Bolívia opostas ao Atlântico como não o é para o *resto* do Brasil. (Faço questão de grifar agora o termo *resto* com outro sentido. Considerando que os centros sempre produzem margens que por sua vez também produzem outras margens e centros. É curioso pensar que agora, ao tratar o estado de Mato Grosso do Sul como o *locus* cultural privilegiado, centro da minha discussão, os outros Estados brasileirostornam-se o resto do Brasil. Pois, na ótica de Mignolo, Nolasco e outros críticos

pós-coloniais, a situação das margens depende de onde se quer posicionado o centro.) Nesse sentido, a noção de *pensamento periférico* de Edgar Nolasco é esclarecedora à medida que quer pensar uma crítica “específica” para lugares “fora dos eixos” da crítica nacional brasileira, a exemplo, de Mato Grosso do Sul. Uma noção que não pretende pensar, como também tento não fazer, a ideia de *outra proposta epistemológica*, como prefere Walter Mignolo ao falar do pós-colonialismo — para pensar as imagens e a produção artístico-cultural local de Mato Grosso do Sul — como se fosse mais uma alternativa epistêmica qualquer. Não é, nesse sentido, com ideia de continuidade ou (a)pós qualquer noção ou repertório crítico que fora pensado antes para pensar o que se produz em lugares “fora dos eixos”: seja a nível mundial ou da América Latina, seja a nível nacional brasileiro ou mesmo local sul-mato-grossense.

A proposta de Edgar Nolasco sobre um possível *pensamento periférico* — que antes de tudo cabe dizer que é eminentemente crítico — é fundamental para essa reflexão sobre imagens pós-coloniais que estou propondo por vários motivos. Tendo essa ideia como justificativa, ressalto algumas dessas características que neste momento são fundamentais para a proposição desta pesquisa. 1) como crítico estabelecido no Estado e nascido em uma cidade quase na fronteira-sul de Mato Grosso do Sul sua reflexão é, o que propôs Mignolo em outro momento, sobre o local e do local: o crítico ou artista que melhor fala ou reproduz sobre o pós-colonialismo é aquele que vive a condição de pós-colonizado; 2) como crítico cultural suas reflexões corroboram as proposições que proponho — uma biocrítica-cultural — para pensar essas produções em imagens dessa visão crítico-conceitual; 3) sua articulação crítica é assentada na proposta pós-colonial, principalmente, a partir das reflexões que Walter D. Mignolo expôs no livro *Histórias locais/projetos globais* (2003); 4) por fim, talvez das questões que elenco a mais importante, o fato do

crítico estar refletindo exatamente sobre sua ideia de “paisagem periférica” enquanto objeto de pesquisa. Daí, considerando tudo isso faz com que as ideias formuladas pelo autor, especialmente agora, no texto “Paisagens da crítica periférica” (2012), sejam de extrema relevância para o proposto nesta pesquisa que quer discutir imagens pós-coloniais enquanto “paisagens biográficas”.

Entendo que uma paisagem conceitual pós-colonial não renega a memória nem desconsidera a tradição que repousam nas produções artístico-culturais, nem mesmo na história ou na cultura periférica; antes tem a preocupação estético-epistemológica de assegurar que outras formas de paisagens possam sair de seu mundo oprimido e sombrio e se apresentarem em alto-relevo na cultura. A esse novo modo epistemológico que, para Mignolo entre outros, já foi chamado de pós-colonial/pós-ocidental, aqui estou denominando-o de pensamento periférico.

Seguindo o autor de *Planetas sem boca*, o lugar que aqui vislumbro e que se denomina de fronteira sem lei do Sul de Mato Grosso do Sul nem sempre é concreto e quase sempre é imaginário. Às vezes um se sobrepõe ao outro, dependendo do meu interesse crítico, ou de forma inconsciente mesmo. Mas é sem sombra de dúvida um lugar de fronteira, da margem, do “subúrbio do mundo” (PIGLIA), um lugar perdido na vastidão do espaço territorial que desenha a região Centro-Oeste do país, onde pântano e cerrado se revezam sem se hibridizar, um lugar deslocado e afastado dos centros desenvolvidos do país segundo esses mesmos centros, fora do eixo por excelência. Nasci nesse lugar territorial onde o sol se põe por sobre a fronteira e as leis próprias do mando e do desmando são urdidas em silêncio, e hoje me resta escolher uma forma epistemológica para pensá-lo com mais propriedade/especificidade. É o que busco fazer aqui. (NOLASCO, 2012, p. 47).

Especialmente da passagem de Nolasco quero fazer uso da imagem que é construída para ilustrar minhas discussões das imagens vistas como paisagens biográficas porque são constituídas a partir de uma condição de sujeito pós-colonial. A delimitação do local por Nolasco, “região Centro-Oeste do país, onde pântano e cerrado se revezam sem hibridizar” é construída sem nominar o *locus* de onde parte toda sua reflexão para constituição do que nomina de *pensamento periférico*, mas é especificamente *geolocalizado* histórico e biograficamente. No entanto, a imagem pós-colonial ou periférica está embutida nas palavras *pântano e cerrado* que *se revezam* sem se hibridizarem porque traduzem a vazante e a cheia do Pantanal que é a maior planície alagável do Planeta e que tem cerca de 60% da sua geografia no território *geoespacial* de Mato Grosso do Sul. Além dessa localização *geograficamente falando* (outra ideia conceitual de Nolasco) da imagem em si, é possível concluir que se pântano e cerrado nunca se hibridizam, já que um é oposto ao tempo natural do outro, os indivíduos brasileiros, paraguaios e bolivianos diferentemente (na mesma condição de natureza) são “misturados” até involuntariamente quando do contato pelas e nas fronteiras(in)visíveis que contornam esse *locus geográfico* e geográfico.

Ainda a partir das imagens que a passagem nolasquiiana constroem quero propor pensar nas imagens que as pinturas de Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva produziram aos nossos olhares como imagens que cada vez mais que olhamos para dentro delas, mais o que está de fora é enxergado. Nessas pinturas, a aproximação mais visível entre elas, mesmo que não pensemos em metáforas ainda, é a condição de produção dos artistas. Ambos, como já mostrei, ainda que em duplas, produzem das linhas “imaginárias” dos limites e fronteiras do Estado com dois outros países do continente Latino-americano. Paisagens e imagens imaginárias pululam o repertório criativo desses artistas. Em ambos

contornos internacionais de Mato Grosso do Sul tudo se converge para o inseparável (e o inexprimível para satisfazer a todos e a tudo) e para a condição de não hibridização dos sujeitos ao mesmo tempo. Em tentativas, a meu ver, mesmo que frustradas, sul-mato-grossenses (de sujeitos que se pensam sem a condição pós-colonial no sangue) tentam ficar alheios a paraguaios e bolivianos quando da condição de trocas culturais. No entanto, as imagens que resultam e resultaram dessa convivência quase amigável (a lei do calibre dos revólveres 44 ainda impera na linha defronteira como juiz) são sempre imagens que não se fecham com exclusividade para um desses lugares ou sujeitos. Segundo o artista Ilton Silva, a *cumbuca cultural* encarrega do trabalho de misturar as diferenças em Mato Grosso do Sul.³ Nery, Jorapimo, Spengler e Ilton Silva, se o fizeram, foram incapazes de retratar unilateralmente qualquer ideia UNA de cultura fronteiriça. Toda leitura que apregoa ao contrário, está assentada em conceitos duais modernistas ou pós-modernistas. Os quatro artistas, ora mais um ora outro menos entre eles, sempre retratam essa *babel* fronteiriça dos contornos sul-mato-grossenses. Nessa ótica, oposta ao pântano e o cerrado da imagem edificada por Nolasco (que não se hibridizam), essas pinturas delimitam no espaço de telas porções de cultural distintas em “confluências” (que se misturam, tocam, juntam e separam-se) num mesmo espaço de afastamento (fronteiras ou limites) ainda que imaginários e metafóricos da ótica física.

Algumas considerações, outras possibilidades

Na tentativa de delimitar a discussão aqui proposta, penso agora em algumas questões como considerações provisórias em relação à minha noção de imagens pós-coloniais vistas como paisagens biográficas. Para isso, como tentei esboçar no decorrer de todo este trabalho, penso em *outras* possibilidades estéticas, ou outra “estética”, capaz de pro-

porcionar que as imagens sejam vistas de outra forma mais ampla.⁴ Tanto pela ótica da crítica quanto pelos olhos dos observadores reconhecidos como tais. Pois, se o papel da crítica, ao menos em algum momento, é o de “leitor facilitador/bom leitor” de imagens que estão no imaginário cultural, ao interpretá-las e com isso propor ao menos sua visão sobre essas imagens (para o sujeito não letrado em leitura da visibilidade da imagem), esse processo pode ser guiado. Mas nunca direcionado como única ou a melhor das possibilidades. Penso não num guia com continuidades estéticas históricas e tradicionais, mas propor alternativas outras que possibilitem sujeito e imagem um diálogo quase de cumplicidade — *sentir, pensar y hacer* (Cf. GÓMEZ, MIGNOLO, 2012) as Artes Visuais. Tendo em vista que as imagens que trato e os sujeitos que penso, são ambos do mesmo *locus* cultural e *geoistórico*, essa relação é quase que natural. No entanto, a crítica que se valeu de postulados tradicionais nas suas arguições/interpretações dessas imagens, não privilegiou essa relação biocultural por mais de trinta anos. Por isso, continuaram propondo leituras equiparativas (quantitativa/qualitativamente) entre essas e aquelas (imagens construídas nas fronteiras e as supostas imagens edificadas nos grandes centros — nacionais e internacionais) como existentes às custas umas das outras no sentido histórico-cronológico.

Crítica e historiografia de arte que acompanham estes processos em si mesmos são transformados de historiografia a crítica decolonial. Além disso, são instalações e processos performativos decolonial [propostos como outras leituras às imagens] que forçam a descolonização da história e da crítica de arte, e a construção de *estéticas* decolonial. Em última análise, aqueles que controlam a autoridade (governos, exércitos, instituições do estado) e aqueles que controlam a economia (empresas, executivos, criativos de Wall Street) são subjetividades conscientemente imperi-

ais, que já é tarde demais para mudar. Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros em que não existam mais as condições e possibilidades para a formação desses sujeitos e subjetividade [da história europeia e do presente norte-americano]. (MIGNOLO, 2010, p. 25). (Tradução livre minha).

La crítica y la historiografía del arte que acompañan estos procesos se transforman ellas mismas de crítica a historiografía decolonial. Es más, son las instalaciones y procesos performativos decoloniales los que fuerzan la decolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de *aesthesis* decoloniales. En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es muy tarde para cambiar. Pero es temprano, muy temprano, para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades. (MIGNOLO, 2010, p. 25).

Processos capazes de proporem rupturas a qualquer noção tradicionalista e binária de percepção das imagens. Penso inclusive à noção icônica que sempre (pré)estabelece algo.

De certa forma, insisto na ideia de que a imagem só nos olha porque nos vemos nela. Digo de maneira diferente: só percebemos que uma imagem (imóvel, pintada, em cores ou preto e branco, bidimensional ou tridimensional, atual ou atualizada pela crítica, ou qualquer outra forma de imagem), especialmente enquanto paisagem biográfica, pode parecer que nos olha porque dela há uma porção em nós e nosso, e que, certamente, apresenta nessa imagem um fragmento que fora de certa forma captado pelo sujeito que “imprimiu” essa imagem. Daí o fato das imagens pintadas por Wega

Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva terem mais relação biográficas com os sujeitos que transitam na “corda bamba” das fronteiras e limites do Estado. Não podemos, da mesma maneira, dizer que picassos, monets, mondrians etc pintaram imagens que correspondessem mais a essas pessoas desses lugares fronteiriços oscilantes dos/nos arrabaldes de uma América Latina. Do mesmo jeito, essas imagens produzidas aqui não representam melhor as pessoas daquelas épocas em que as imagens europeias ou norte-americanas foram produzidas (pinturas hoje históricas, ou mesmo as produzidas na atualidade). Na esteira do que dissera Antonio Candido sobre a literatura brasileira — em virtude da representação dela nos países no exterior —, *grosso modo*, que era *fraca e pobre, mas era a que nos representava*; cada qual a seu tempo, as imagens produzidas no passado — sem a carga historiográfica e crítica das artes — também eram fracas e foram, e ainda são, as que representaram momentos e as pessoas das suas épocas de produção. Graças, pensando na passagem anterior de Walter D. Mignolo, aos *processos performativos* delas e seus produtores que forçaram as proposições historiográficas e críticas que perduraram até os dias de hoje. (Ou será que alguém acredita que simplesmente um movimento artístico sobrepõe-se ao outro amigável e puramente porque agora é a sua vez?) “Torna-se possível dimensionar, assim, de que maneira o artista vai construindo, ao longo de sua carreira, os variados emblemas que permitiram a lúcida configuração de imagens e “jeitos” de Brasil” (SOUZA, 2002, p.152).

Ainda que pareça uma ideia às avessas do que fora proposto, a outra consideração que posso fazer em relação às minhas imagens é sobre a estética que permeou e permeiam as imagens das/nas pinturas desses artistas. Quando falo em estética não estou falando de estética. Mas, contudo, de componentes articulados numa mesma direção da busca da representação da melhor maneira da biografia autoral tanto

do sujeito que olha, quanto do sujeito que pinta. Sem qualquer noção dual, a ideia de estética que permeia as imagens dos artistas — ou as imagens pós-coloniais — é *decolonial* em sentido amplo e além de relacional de diferenças críticas. *Decolonial* simbolicamente e efetivamente (não só de significados) com os indivíduos que permeiam e são permeados pelo processo de construção da estética daquele artista. Arrisco a dizer, nesse sentido, que a minha ideia de estética e imagens são, por conseguinte, de natureza biográfico-descolonial.

Estética e imagens que não se fecham em/ao conceito clássico de estética ou imagem como estilo *de* ou representa *a*. Tendo toda formulação antes apresentada ancorando essa ideia, imagens e estética biográfico-descoloniais interrogam qualquer ideia tradicional de pensar as imagens que discuto. Seja por uma ótica da História da Arte, sejam pensando em valores artísticos atribuídos pelo poder que é cometido à crítica de arte, essas proposições como *outra* estética ou *outras* imagens (epistemologicamente lidas pela proposição pós-colonial enquanto reflexão teórica) “intenta” visualidades *outras* para as imagens e “conceitos” *outros* para a estética. Principalmente porque tenho ambos como pensamentos a partir de *colonialidades dos poderes* (MIGNOLO) impostos ao longo da história pelos poderes hegemônicos — tantos os internacionais, europeus e norte-americanos, como pelos nacionais. Penso em visualidades *outras* e conceitos *outros* e, não inversamente, considerando que não quero dar a entender que ambos se tratam de leituras diferentes (*outras* leituras) com sentidos de continuidades do que já fora dito — nada contra as já existentes, *outras* possibilidades de reflexões sobre as imagens e estética —, mas como possibilidades de imagens e estética *outras*, o passado tem sabida a sua existência, contudo, não como referência única e que deve ser seguido, imitado, copiado ou mesmo renegado.

Referências:

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Paragens, passagens e passeios: movimentos de geovisualizações das artes visuais*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Ensino de Artes X Estudos Culturais: para além dos muros da escola*. São Carlo, Pedro & João Editores, 2010.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézár. (Orgs.). *Artes Visuais: questões do crítico-contemporâneo nacional/local*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. "O sol se põe num lugar nunca antes visto: (fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia) uma outra proposta epistemológica para as ArtesVisuais". In: NOLASCO, Edgar Cézár; GUERRA, Vânia Maria Lescano. (Orgs.). *O solse põe na fronteira: discursus, gentes e terras*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 11-36.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Estudos Culturais*. V. 1, N. 1. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Literatura Comparada Hoje*. V. 1, N. 2. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Crítica Contemporânea*. V. 2, N. 3. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Crítica Biográfica*. V. 2, N. 4. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Subalternidade*. V. 3, N. 5. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2011.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Cultura Local*. V. 3, N. 6. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2011.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: *Fronteiras Culturais*. V. 4, N. 7. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2012.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Eixos Periféricos*. V. 4, N. 8. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2012.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Pós-colonialidade*. V. 5, N. 9. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Humanitas).

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Perola de Carvalho. 4. ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 271/ dirigida por J. Guinsburg).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter D.. "Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la gran comarca". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales* [recurso electrónico] / Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 8-25.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. (Org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FARINA, Mauricius Martins. "A imagem encarnada. Processos poéticos em Artes Visuais". In: *Cadernos de Estudos Culturais: eixos periféricos*. V. 1. N. 8. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun. 2012. (p. 217-230).

JORAPIMO. *Imagem Gravura, s/t*; Técnica: Acrílica sobre papel; Medidas: 60 x 80 cm. Disponível em: <http://clebermolduras.com.br/?atr=12> — acessado em: 13 de março de 2013.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MIGNOLO, Walter D.. "Aesthesis decolonial — Artículo de reflexión". In: *Calle14* // volumen 4, número 4 // enero — junio de 2010. Disponível em: http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4_Walter%20Mignolo.pdf — acessado em: 25 de janeiro de 2013.

MIGNOLO, Walter D.. "Primera parte: Lo Nuevo y lo decolonial". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial*. Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 21-48.

MIGNOLO, Walter D.; GÓMEZ, Pedro Pablo. "Prefacio". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial*. Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 11-20.

NERY, Wega. Pintura "Paisagem Imaginária". Técnica: óleo sobre tela — Medidas: 60 x 72 cm. Assinatura: canto inferior esquerdo e dorso. Data: 1976. Disponível em: <http://www.tableau.com.br/> — acessado em: 15 de março de 2013.

NOLASCO, Edgar César. "Crítica subalternista ao sul". In: *Cadernos de Estudos Culturais: subalternidade*. V. 1. N. 5. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun. 2011, p. 51-65.

NOLASCO, Edgar César. "Paisagens da crítica periférica". In: *Cadernos de Estudos Culturais: eixos periféricos*. V. 4. N. 8. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez. 2012, p. 39-54.

NOLASCO, Edgar César. *BabelLocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2010.

PORTAL G1. "Cardeais foram buscar novo pontífice 'no fim do mundo', diz Papa Francisco — Cardeal argentino Jorge Mario Bergoglio foi eleito no 2º dia de conclave. Primeiro Papa latino-americano vai suceder Bento XVI, que renunciou." In: *Mundo Sucessão De Bento XVI*. Disponível em:

<http://g1.globo.com/mundo/renuncia-sucessaopapa-bento-xvi/noticia/2013/03/cardeais-foram-escolher-papa-no-fim-do-mundo-dizfrancisco-i-em-bencao.html> — acessado em: 15 de março de 2013.

SILVA, Ilton. *Pintura da Série Itaúna*. Disponível em: www.iltosilva.com.br — acessado em: 01 de agosto de 2012. SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. "Prefácio — Os não lugares teóricos". In: HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 9-12.

SPENGLER, Henrique. *Título: "Unidade Guaicuru d' Cultura"*. Autor: Henrique de Melo Spengler. Ano: 1987. Disponível em: <http://www.ufgd.edu.br/galeria/exposicaomitos-na-ufgd/dsc-1068.jpg/view> — acessado em: 15 de março de 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Babel).