

A música como epistemologia contrahegemônica e decolonial

RESUMO: O presente texto tem por finalidade abordar os conceitos de contrahegemonia e decolonialidade sob a visão de vários autores, no intuito de realizar uma breve introdução ao tema e posteriormente abordá-lo relacionando-o ao campo das artes, mais especificamente à música. Objetiva-se assim sinalizar que expressões artísticas são ações promotoras de mudanças nos parâmetros epistêmicos quando manifestam rebeldia e desobediência frente aos padrões e estética da cultura hegemônica ocidental moderna. Por fim, são exemplificadas duas manifestações artísticas brasileiras, nas quais são abordadas e analisadas suas concepções artísticas e seu o caráter contrahegemônico e decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Música, epistemologia, decolonialidade, contrahegemonia, estética.

ABSTRACT: The present paper aims to approach the concepts of counter-hegemony and decoloniality under a view of several authors, in order to make a brief introduction to the subject and later approach it by relating it to the field of the arts, more specifically to music. It is therefore intended to signal that artistic expressions are promoters of changes in the epistemic parameters when the reaction and disobedience to the standards and aesthetics of modern western hegemonic culture are manifested. Finally, two Brazilian artistic manifestations are exemplified, in which their artistic conceptions and their counter-hegemonic and decolonial characteristics are approached and analyzed.

KEY-WORDS: Music, epistemology, decoloniality, counter-hegemony, aesthetics.

Fábio dos Passos Carvalho

Arquiteto e Urbanista (UFSJ), atuante na área do Patrimônio Construído; Mestrando Interdisciplinar em Arte, Urbanidades e Sustentabilidade (UFSJ); Pós-graduando em Master em Arquitetura e Lighting (IPOG-BH).

fabiopassosarquitetura@gmail.com.

Adilson Roberto Siqueira

É artista-pesquisador, professor associado do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

negrados@ufs.edu.br

Flávio Luiz Schiavoni

Professor Adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei, no Departamento de Computação atua como docente no Programa de Pós Graduação em Ciência da Computação (PPGCC) e no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

fis@ufs.edu.br

Introdução

Os discursos contrahegemonicos debatem o teor da atual epistemologia presente praticamente em todo o globo. Esta característica, de quase onipresença global, se dá devido às ferramentas criadas pela modernidade, tendo o advento da globalização como a principal delas.

Estabelecidas historicamente, estas ferramentas agem, se aperfeiçoam e evoluem desde o início das expansões marítimas, tendo o descobrimento da América como marco criador de uma nova ordem mundial, produtora de uma hierarquia cultural, racial e epistemológica, e desta forma estabelecendo as estruturas do colonialismo e da colonialidade, como afirma Quijano (2009):

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (QUIJANO 2009, p73)

Nunes (2009) descreve o Iluminismo como o período em que a idéia de colonialidade se intensificou na Europa, alcançando os níveis formadores da atual modernidade ocidental:

Desde o século XVIII, sobretudo com o Iluminismo, no eurocentrismo foi-se afirmando a mitológica idéia de que a Europa era pré-existente a esse padrão de poder (...) consolidou-se assim, justamente com essa idéia, outro dos núcleos principais da colonialidade/mordernidadeeurocêntrica: uma concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos. (NUNES 2009, p75).

Complexa e histórica, esta colonialidade estabelece-se por uma profunda disparidade em todos os âmbitos existenciais, como citado acima por Quijano, e fundamenta-se ainda na relação metrópole-colônia, onde a primeira se impõe como caráter regulatório/emancipador sobre a segunda. Esta última tem sua realidade existencial garantida até onde os interesses da primeira permitem, sendo que, além desses limites a realidade das ditas colônias tornam-se nulas, inexistentes e ausentes de caráter dialético (SANTOS, 2009).

A divisão entre metrópole e colônia é abordada por Santos (2009) na atualização dos conceitos de hemisférios norte e sul, onde segundo o autor, o hemisfério norte refere-se às sociedades metropolitanas e o hemisfério sul às sociedades coloniais. O paralelo que divide os dois hemisférios conceituais é definido pelo autor como linhas abissais e denominam o norte e sul como o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha', respectivamente. (SANTOS, 2009).

Trata-se de hemisférios conceituais, pois segundo Santos (2009) estes são definidos por caracterizações hegemônicas. As linhas abissais estabelecem a polaridade norte/sul dentro de uma lógica dependente de um referencial, por estas oscilarem de acordo com o período ou circunstância históricos. São denominações abstratas para descreverem conjunturas de hegemonia e controle do poder, como se pode exemplificar por meio das palavras de Dussel (2009) sobre a descrição específica europeia segundo as circunstâncias epistêmicas trazidas pelo Iluminismo:

O referido 'Sul' foi (no passado) centro da história em volta do Mediterrâneo (...), mas nessa altura já era um resíduo cultural, uma periferia cultural, porque, para a Europa setecentista que fazia a revolução Industrial, todo o mundo Mediterrânico era um 'mundo antigo' (DUSSEL 2009, p283).

Portanto, este conjunto de circunstâncias cria uma situação de dependência do 'sul' em relação ao 'norte', generalizada a todos os âmbitos da existência humana. Neste caso consideramos o potencial da arte como promotora de novas epistemologias capazes de gerar reflexões que possam levar a uma virada epistemológica, ou em outras palavras, a um giro decolonial (QUIJANO 2009). No presente texto serão apresentadas duas insurgências musicais como exemplos e argumentos que buscam promover este giro. Sendo: o guitarrista Chiquinho da Guitarra e a banda *Arandu Arakuaa*.

Ampliando o conceito

Santos (2009) afirma que especificamente nos domínios do conhecimento (epistemologia) e do direito, o pensamento abissal, produtor das linhas abissais, atua de forma mais incisiva e eficiente. No campo do conhecimento o pensamento abissal concede hegemonicamente à ciência e a seus métodos o poder regulatório e decisivo sobre o que é verdadeiro e o que é falso, em detrimento de conhecimentos alternativos, mesmo alguns deles sendo oriundos das mesmas zonas de domínio.

Já os saberes filosóficos, religiosos e artísticos do 'sul global' se posicionam hierarquicamente abaixo dos domínios equivalentes do norte. Seus produtos e propósitos são dados como pensamentos infundados, selvagens ou comportamentos hereges, que devem ser suprimidos – vide a catequização de índios em pleno século XXI (Jornal da Paraíba, 2015) –, ou protegidos de certa forma sobre a alçada da domesticação reducionista de algo exótico, a ser exposto em museus ou explorado imagetivamente por produtoras de documentários televisivos. Esta prática transforma culturas em produtos destinadas ao deleite da sociedade capitalista moderna.

No campo do direito Santos (2009) afirma que a regulação jurídica do norte global fundada em suas formulações culturais e históricas particulares, baseia-se em duas faces, o que é legal e o que é ilegal. Logo, ações praticadas dentro do universo sulista serão julgadas através da ótica jurídica colonizadora nortenha a qual não é aplicável fora de seu universo social. Assim, Castro-Gómez e Grosfoguel (2007) tratam da esfera epistemológica, mas seus pensamentos se aplicam também sobre o campo do direito:

A negação da simultaneidade epistêmica, isto é a coexistência em tempo e espaço de diferentes formas de produzir conhecimentos cria um duplo mecanismo ideológico,(...) ao não compartilhar o mesmo tempo histórico e viver em diferentes espaços geográficos, o destino de cada região é concebido como não relacionado com nenhum outro (CASTRO-GÓMEZ E GROSGOUEL 2007, p15).

O pensamento abissal está impregnado em nossa cultura, em nosso pensamento, na formação de nossos valores e sobre nossa relação em sociedade. Sobre diversas camadas de introyecções de práticas carregadas de ideais, estabeleceu-se a atual colonialidade e estas práticas Santos (2009) caracterizou por distinções invisíveis da linha abissal. São ditas invisíveis, pois toda a ação homogeneizante de expropriações culturais e de subjugação epistemológicas, as quais sempre objetivam manter o sul global sob influência (ou negligência) da lógica nortenha, são naturalizadas ante os olhos e às próprias práticas das populações do sul, como trata Nunes (2009):

o eurocentrismo não é exclusivamente a perspectiva cognitiva dos europeus (...) mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia. (...) Trata-se da perspectiva cognitiva durante o longo tempo do conjunto do mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno e que naturaliza a experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Ou seja, fá-las entender como naturais, conseqüentemente como dadas, não suscetíveis de ser questionadas (NUNES 2009, p 74,75).

Portanto o modelo de existência denominado moderno/ocidental eurocêntrico, deixa suas marcas no inconsciente coletivo de modo que os povos do sul, desde os governantes, a aparatos estatais, modelos operacionais de desenvolvimento, epistemologia, organização e estética são pautados por um modelo europeu, como um modelo desenvolvimentista a ser alcançado, o qual é aceito e dado como o mais evoluído e o correto (CASTRO-GÓMEZ E GROSGOUEL, 2007).

Diante deste panorama, movimentos acadêmicos e ideológicos surgiram na segunda metade do século XX em busca de tornar toda a epistemologia do sul global como referencia para sua própria população, em resposta à periferização dos países do sul, não somente relativos à situação econômica, mas também às relações intersubjetivas. As propostas destes grupos são denominadas decoloniais, os quais surgiram e em contrapartida à fundação da modernidade/colonialidade (CASTRO-GÓMEZ E GROSGOUEL 2007). O conceito não pretende uma negação da história no intuito de buscar as raízes culturais dos povos primeiros habitantes das terras e adotá-las como modelo padrão de vida, mas sim assumir toda a construção histórica e voltar nossos olhos para todo o desenvolvimento, principalmente epistemológico, das diversas culturas que construíram e constituem o universo sulista.

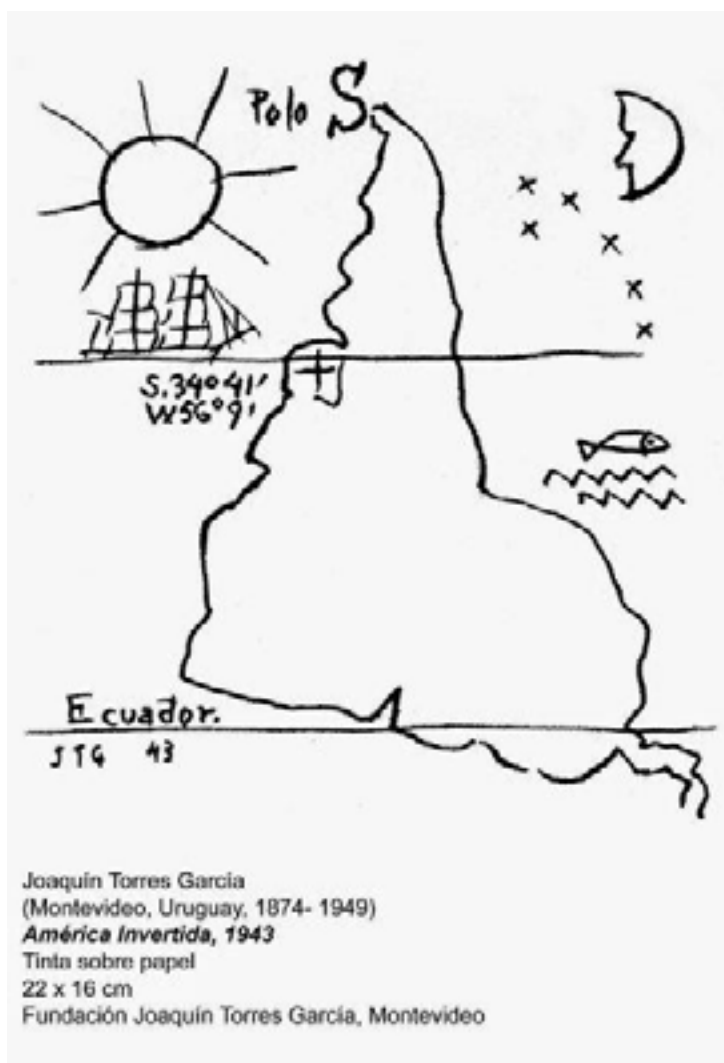
O lugar da arte na discussão contrahegemônica/ decolonial e a ação emancipatória analisada dentro do campo da música

Dentro das respostas contrahegemônicas a serem buscadas, destaca-se a arte como epistemologia contrahegemônica e decolonial, capaz de ativar e promover ações sócio-culturais que objetivem mudanças paradigmáticas referentes à autodeterminação epistêmica dos povos do sul. Através do potencial *artista*, a arte torna-se um instrumento capaz de promover e articular temáticas antes ignoradas ou até mesmo censuradas pela cultura hegemônica.

A construção moderna do estético se trata de um dispositivo (AGAMBEN, 2009) o qual cunhado no Iluminismo, está profundamente atrelado à ideologia sociocultural dominante e às suas subjetividades hegemônicas (EAGLETON, 1993). Portanto, cabe às manifestações artísticas e seus promotores progressistas subverterem o vetor ideológico hegemônico do estético e trazê-lo à atitude e atividade contrahegemônica e decolonial, num sentido de profanação de dispositivos de controle (AGAMBEN, 2009).

Referente aos papéis promotores de mudanças sócio-culturais progressistas o termo *ativismo*, assinala manifestações artísticas que se comprometem com causas e reivindicações sociais, no intuito de sensibilizar, chocar, problematizar, divulgar e denunciar, ou seja, fazer com que expressões artísticas façam frente a questões sociais, políticas, econômicas, culturais e epistêmicas.

Uma obra emblemática que retrata estes movimentos é o desenho do uruguaio Joaquín Torres García, *Nuestro Norte es El sur. América invertida* (1943), no qual o autor posiciona a América Latina em posição invertida, ocupando a porção superior do globo, em contraposição à conformação da cartografia oficial moderna. Esta inversão representa a possibilidade de busca por conhecimentos historicamente silenciados e negligenciados, dentro de uma epistemologia anti-imperial e decolonial (MOURA, 2016).



Fonte: [aqui](#).

Dentro das diversas vertentes artísticas, as expressões musicais possuem diversas manifestações de luta contra a cultura hegemônica. São diferentes formas de rebeldia presentes na música que se posicionam em oposição às doutrinações e padrões impostos pela modernidade, de acordo com sua devida época e circunstância, como já citado por Santos (2009).

Na música, um dos aspectos mais rígidos e homogeneizantes devido a um padrão estético erudito imposto são as caracterizações das estruturas musicais, como as formulações tonais, proporções rítmicas e a transcrição musical para o formato de linguagem das partituras. Estas, estabelecidas em um dado momento de evolução epistemológico musical, foram selecionadas como um padrão tradicional a ser transmitido, como afirma Pereira (2018):

No que diz respeito à seleção, observamos, em música, a legitimação da música erudita como conhecimento específico a ser entregue, transmitido. E toda a teorização e sistematização realizada a partir e para esta música, como doutrina a ser seguida e aplicada a todas as práticas do universo sonoro (PEREIRA 2018, p04).

Pereira (2008) continua sua argumentação mencionando a criação e consolidação históricas desta tradição:

A invenção desta tradição seletiva musical estaria ligada à sua institucionalização pelo conservatório, que uniu as práticas tradicionais de ensino de música das corporações de ofício medievais à forma escolar: configuração escolar que se organiza, sobretudo, pela construção de um espaço escolar de um tempo escolar, estruturados pela linguagem e pela cultura do escrito – que se impõe em detrimento à oralidade (PEREIRA 2018, p05).

Estas se caracterizam por ser o método fundamentalmente presente nas bases de ensino de conservatórios, escolas e universidades musicais, assim sendo, se torna convencionalmente imprescindível que na formação de um músico a linguagem escrita musical, as partituras, sejam apreendidas e executadas com fidelidade.

Entretanto a musicalidade não se resume a um sistema imposto pelo método erudito, mas sim da relação corporal com os sons. Lobregat *et al.* (2017) descreve a trajetória musical de Chiquinho da Guitarra, um ex-seringueiro acreano que apaixonado por música desde a infância (mais especificamente o violão), desenvolveu por si só um método de aprendizado autodidata, através da memorização e da escuta. Restrito às condições materiais e sociais de sua região natal, as quais marcaram sua construção identitária como músico profissional, o violonista que desenvolveu a percepção musical em si próprio (a qual afirma ser um dom divino), continua a tocar e a ensinar desta forma, através do método da memorização e escuta (o método conhecidamente chamado 'de ouvido'). Além disso, anima festas da região e tem grande reconhecimento local.

Apesar disso, o próprio não se intitula como músico, por possuir a consciência de que o título de músico formal somente é obtido através de instituições formais. Chiquinho de auto-intitula tocador e com visão crítica sobre os rótulos sociais afirma que embora não seja um músico de título, sem ele não há festa, de toda forma, portanto exercendo a profissão de músico. (LOBREGAT *et al.*, 2017).

1 Significa "Um conjunto de narrativas formulado – desde epistemologias coloniais – sobre as gentes, culturas, línguas, sociedades, valores, crenças, fazeres ou práticas culturais em distintos territórios, produzindo espacialidades e temporalidades para designar uma macro-região (um conjunto de universos)" (ALBUQUERQUE 2016, p78).

Chiquinho da Guitarra é um exemplo de arte decolonial e contrahegemonica, por sua resistência e desobediência a um padrão epistemológico estipulado sobre determinada expressão artística e, além disso, por contrariar o reducionismo característico da estética do amazonialismo.¹ Em segundo lugar, pois seu método de aprendizado e de execução musical desobedece aos parâmetros hegemônicos os quais produziram normas a serem operadas que consideram o método de Chiquinho como atrasado. Ademais, o método tradicional cria uma espécie de fragmentação musical em conceitos abstratos como ritmo, leitura, harmonia, entre outros, que se distanciam das reais vivências musicais e culturais (LOBREGAT et al, 2017). Por fim, suas referências musicais são baseadas nas culturas regionais brasileiras do norte e do nordeste.

No âmbito da abordagem temática decolonial, diversas manifestações musicais dentro de variados estilos aludem às colonialidades. O estilo *heavy-metal* apesar de ser geolocalizado nas zonas tratadas como 'deste lado da linha', ou norte global (SANTOS, 2009), surgiu como um movimento contra-cultural, carregado de atitudes de rebeldia estética contra um padrão cultural hegemônico. Nas palavras de Dunn (2005):

O que parece claro é que o heavy metal confronta o que preferimos ignorar, celebra o que muitas vezes renegamos, e é indulgente com aquilo que mais tememos. E é por isso que o metal sempre será uma cultura de marginalizados. Para os jovens, é um lugar do qual podem sentir-se parte, onde pode experimentar outras possibilidades e transcender a vida cotidiana de uma maneira muito gloriosa. (DUNN, 2005 *apud* COSTA, 2018, p.7).

Neste nicho, a banda brasileira Arandu Arakuaa mescla características do metal com elementos musicais, estéticos e cotidianos indígenas. As letras de suas músicas são compostas quase que exclusivamente em tupi-guarani e possuem temáticas da vida cotidiana indígena, da relação destes com a natureza, das divindades e os seres demoníacos. Lendas indígenas, as guerras e dominações causadas pelo homem branco também são temas das músicas, bem como a presença de instrumentos de origem indígena. Em seus clipes e imagens de divulgação, os membros das bandas utilizam-se de pinturas corporais semelhantes às dos índios da tribo Xerentes, a qual localiza-se próxima à residência do guitarrista da banda (BARCHI, 2016).

O conjunto musical realiza um duplo movimento em seu processo criativo. Em um primeiro movimento, inspirados basicamente pelo *heavy* e *thrash metal*, promovem sobre este um ato antropofágico,² ao utilizarem-se dos instrumentos e estética musicais características dos dois estilos. Porém num segundo movimento notado em seu processo criativo, a banda parte de uma motivação decolonial, visto que as culturas indígenas são pouco abordadas (grosso modo) no universo musical brasileiro, inclusive no ambiente do metal o qual caracteristicamente aborda temas relativos a lendas e divindades, sendo que neste quesito a cultura indígena é prolífera e abundante. Por fim, o ato de utilizar-se do idioma tupi-guarani e dos elementos do cotidiano indígena na composição das músicas trata-se de um ato de realocação cultural e da língua, visto que a língua é falada por somente 68.740 pessoas no Brasil segundo dados do IBGE (G1, 2012).

Desta forma a banda Arandu Arakuaa cria uma estética artística peculiar ao promover o encontro de duas estéticas anteriores. No resultado final deste encontro produz-se uma nova ideologia capaz de produzir reflexões

2 Antropofagia é um ritual, normalmente religioso ou de magia, onde é praticado o ato de comer carne humana, motivado pela crença de que a força e as habilidades do indivíduo sejam transferidas para quem o come. Em 1928, Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico, abordou a antropofagia em sentido metafórico, uma vez que ele afirma que podíamos "comer" a cultura européia e digerir apenas o que ela tem de bom.

sociais, como afirma Eagleton (1993) sobre a capacidade da estética em ser um produtor ideológico de dupla possibilidade:

A estética, assim, como pretendo mostrar, é o protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente, e ao mesmo tempo a visão radical das potências humanas como fins em si mesmas, o que a torna o inimigo implacável de todo pensamento dominador ou instrumental. Ela aponta, ao mesmo tempo, uma virada criativa em direção ao corpo sensual, e a inscrição deste corpo numa lei sutilmente opressiva; ela representa, de um lado, uma preocupação liberadora com o particular concreto, e de outro, uma astuciosa forma de universalismo (EAGLETON 1993, p 13).

A seguir trecho de letra de uma das canções da banda, em tupi-guarani e sua tradução em português respectivamente:

Moti'a aruru xe py'a /Xe py'a a-kaí Moti'a
aruru oi-kutuk /Oi-kutuk pereba Xe abá-
ere'oka Xe /Xe abá-ere'taba

O-î- îuká yby sy /O-î-îuká xe 'anga A-îe-
apirõl abaíb /Abaíb xe r-apé – Abaíb xe
r-apé Xe/ Xe abá-ere'yma

(ARANDU ARAKUAA, 2013a)

Peito tristonho tive o coração /Tive
o coração queimado Peito tristonho
espetaram /Espetaram a ferida

Sou o índio sem casa sou /Sou o índio
sem aldeia Mataram a mãe terra /Mataram
minha alma Lamento-me é difícil /É difícil
meu caminho – É difícil meu caminho sou
/ Sou o índio sem nome (BARCHI 2016,
p.288)

O trecho acima, da música *A-î-kuab R-asy*, retrata o lamento indígena sobre as conseqüências que o contato com o homem branco trouxe ao seu povo, um destino de caos e destruição ao seu modo de vida e sua cultura, promovidos por doenças e guerras. O trecho “mataram a mãe terra/mataram minha alma” alude a como o índio se integra com a natureza, de maneira unívoca, de acordo com a epistemologia indígena a qual compreende que todos os seres – humanos e não-humanos, animados e inanimados – possuem uma única alma compartilhada por todos, cabendo ao corpo a finalidade de distinguir um sujeito enquanto tal (CASTRO 2015, p 37 *apud* COSTA 2018, p94).

O trato da temática da guerra colonizador-indígena não permite relegar a abordagem da banda a uma mera citação fetichista que busque somente os traços da cultura indígena para apropriação romantizada, mas sim descrever os epistemicídios e etnocídios causados pelo homem branco. Embora as críticas sociais à causa indígena pudessem ser ampliadas e mais contundentes sobre as atualidades, a banda alcança o objetivo de promover a decolonização artística e de olhar, pois busca elementos de um estilo que mesmo sendo estrangeiro, possui carga de rebeldia e desobediência contrahegemônica, e por abordar aspectos ontológicos indígenas.

Considerações finais

Diante do panorama epistêmico atual, nota-se a hegemonia de um padrão, que por motivos históricos, se firmou e se auto-intitulou (bem como seus métodos e práticas) como sendo mais relevante hierarquicamente que os demais. Isso devido ao fato de advir de um padrão cultural fechado que foi

capaz de criar o colonialismo e instaurar a colonialidade, a qual mesmo após anos de independência das ex-colônias européias, ainda se mostra como determinante em diversos aspectos existenciais dos habitantes dos países do sul.

Assim sendo faz-se valer o caráter ativista de manifestações artísticas capazes de promover mudanças nos paradigmas epistêmicos, a fim de decolonizar pensamentos, olhares e corpos, em busca de um caráter epistemológico que valorize a pluralidade de conhecimentos e culturas.

São diversas manifestações culturais que acontecem mundialmente no sentido de se oporem aos padrões epistêmicos hegemônicos e coloniais. Estas, entretanto, acontecem muitas vezes sem cativar a atenção massiva dos espectadores, os quais confortáveis dentro de um pensamento abissal (SANTOS, 2009) observam com estranheza e julgam, na melhor das hipóteses, como algo exótico ou fetichista manifestações que buscam quebrar paradigmas epistemológicos hegemônicos para construir modalidades epistêmicas mais abertas e multi- culturais. O caminho a ser trilhado para a real libertação epistemológica é árduo e longo, entretanto ações são necessárias para que epistemicídios não sejam mais aceitados e/ou praticados.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko – Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.
- ALBUQUERQUE, G. R. *Amazonialismo*. Em: ALBUQUERQUE, G. R. & PACHECO, A. S. (orgs.) *Uwakürü: dicionário analítico*. Rio Branco: Nepan Editora, 2016. p. 73 – 96.
- BARCHI, Rodrigo. *Poder e resistência nos diálogos das ecologias licantrópicas, infernais e ruidosas com as educações menores e inversas (e vice-versa)*. 2016. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas- SP.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores*. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- COSTA, Giovanni Lucena. *A representatividade e a pluralidade do heavy metal nas ilustrações de derek riggs*. In: *Arte e diversidade: Anais do 2º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão/ 7ª Bienal Internacional de Arte Postal/ 10º Encontro Paraibano de Arteterapia*. Anais. João Pessoa(PB) UFPB, 2018. Disponível [aqui](#). Acesso em: 10/01/2019 19:01.
- COSTA, Rachel. *Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística*. Dois Pontos: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos. Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 89-98, setembro de 2018.
- DUSSEL, Enrique. *Meditações anti-cartesianas sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade in Epistemologias do Sul*, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.
- EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa – Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, RJ. 1993.
- G1 – *O Portal de Notícias da Globo*. Disponível [aqui](#).
- GARCIA, Joaquín Torres. *Nuestro Norte és El sur. América invertida*, 1943. Disponível [aqui](#).
- JORNAL DA PARAÍBA – *Uma nova catequese indígena acontece em pleno século XXI na Paraíba*, 04/10/2015. Disponível [aqui](#).
- LOBREGAT, Ma. Maria Cristina; MARTINS, Arthur José de Souza; DIAS, Ma. Joana de Oliveira. *Música, memórias e trânsitos decoloniais na Amazônia Acriana*. Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez., 2017, artigo nº 552 | relacult.claec.org | e-ISSN: 2525-7870
- MOURA, Eduardo Junio Santos. *A América Latina existe! Notas para pensar a decolonialidade e a*

desobediência docente em artes visuais. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. ISBN: 978-85-7205-159-0. 2016.

NUNES, João Arriscado. *O Resgate da Epistemologia in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial*. Interlúdio – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II – Ano 6, n. 10 – 2018.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e Classificação social in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.