



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**Estética decolonial e identidade fronteiriça na produção de
artistas migrantes**

Danilo Lins Galvão

Orientador(es) | Sandra Leandro

Évora 2020



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**Estética decolonial e identidade fronteiriça na produção de
artistas migrantes**

Danilo Lins Galvão

Orientador(es) | Sandra Leandro

Évora 2020





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora)

Vogais | Filipe Rocha da Silva (Universidade de Évora) (Arguente)
Sandra Leandro (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

Tenho muito que agradecer neste momento importante da minha vida, não desmereço outros acontecimentos ou deixo de acreditar no que está para acontecer. Agradeço para valorizar o presente. Presentear-me com o agora é a forma que encontrei de observar, com gratidão, aquilo que se faz chegada. Sendo grato pelo agora posso ambicionar movimentos. Contudo, não diria que foi fácil encontrar o lugar de onde eu falo, nem sei ao certo se o encontrei. Percebo que todos os esforços que se movimentam, a favor do vento que em mim sopra, valem pelos vários aprendizados do caminho. Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao medo, pois sem ele seria incapaz de construir coragem. Em segundo lugar agradeço a Deus e a minha estimada mãe que muito têm guiado o meu caminho nas construções da coragem. Em terceiro lugar, agradeço para diluir a hierarquia a qual me refiro nestes agradecimentos, pondo sob meu ponto de vista a proposta de igualdade face às diferenças. Ao infinitamente aqui e agora, rogo para que me ponham em novos e infindáveis desafios. Entretanto, é válido reconhecer os amantes que recolho desse caminho.

NÃO estaria aqui se não tivesse recebido um telefonema de uma querida amiga Erika, me convidando a fotografar seu casamento em Lisboa.

NÃO estaria aqui se a Universidade de Évora a não houvesse respondido os e-mails que enviei ainda do Brasil.

NÃO estaria aqui se ao chegar na cidade de Évora não conhecesse a generosa Angelina quem me cedeu espaço em sua casa.

NÃO estaria aqui se não tivesse me permitido envolver com os grupos de estudos na Universidade

NÃO estaria aqui sem a ajuda dedicada da estimada amiga Carolina Drahomiro

NÃO estaria aqui, se o aqui não fosse no agora. É sobre todo o NÃO, que por natureza já existem na vida, que gostaria de agradecer, mas de uma forma anti-hierárquica, onde o SIM e o NÃO são apenas modos de ver o lugar em que se está. Por isso a todos os sorrisos que fui capaz de sentir, todos os abraços que compartilhei, todas as saudades que embalaram-me as noites, eu digo SIM. Aceito o meu presente alimentado de uma esperança positiva em frente a todas as negações. Recordando sempre, Fernando Pessoa, sonhar é procurarmo-nos.

Em especial aos companheiros:

Sandra Leandro, Teresa Furtado, Luís Afonso, Paula Pinto, Vanda Gorjão, Filipe Cachapa, Vanessa Teixeira, July Kovack, Claudine Bartmeyer, Bruna Camargo, João Vladimiro, Alexandra Yakovleva, Duda Alves, Rose Lima, Maíra Gamarra, Flávia Pinheiro, Sheyla Lins, Marina Lins, Diogenes Galvão, Ayla Alencar, Roberto Jaffier, Pedro Antônio dos Santos, Aos companheiros do Teatro Garcia de Resende, aos companheiros da Assembléia do Povo Xucuru, aos trabalhadores migrantes e artistas que continuam resistindo.

Resumo - Estética Decolonial e identidade fronteiriça na produção de artistas migrantes

Na fronteira, é possível descolonizar a estética? Reivindicar as identidades e subjetividades? Manter-se como artista em processos de migração? São os questionamentos que alimentam a investigação deste percurso. O trabalho aqui apresentado, tem caráter de uma pesquisa continuada e que, por isso, não se encerra em um produto arte, e sim, apresenta a vivência com a arte, permitindo a criação de alternativas e desvios.

O trabalho de projeto tem o objetivo de relatar a pesquisa desenvolvida no Curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais da Universidade de Évora, relacionando as teorias decoloniais com práticas artísticas contemporâneas em crítica à colonialidade e analisando o desenvolvimento do conceito de estética-decolonial, a partir dos conceitos de colonialidade do Poder, do Ser, do Conhecimento e da Natureza. Aponto a transmodernidade como alternativa à pós-modernidade. Assim, proponho visita às obras das artistas Tanja Ostojic, Jota Mombaça, Grada Kilomba e Tania Bruguera e exponho a minha produção artística, desenvolvida no período de atividade no curso, refletindo sobre os sistemas de educação e matrizes de conhecimento, masculinidade e a colonialidade das instituições.

Palavras-chave:

Decolonial; Aesthesis; Migração; Educação; Arte

Abstract - Decolonial aesthetics and border identity in the production of migrant artists

On the border: is it possible to decolonize aesthetics? To reclaim identities and subjectivities? To remain an artist in the process of immigration?

These are the questions that drive this investigation forward. The presented work is a continuous research, and therefore it does not conclude in a product, but rather it presents an art process, allowing space for creation of alterations.

This work aims to reflect on the research developed during the course in Visual Arts at the University of Évora. Relating decolonial theories with contemporary artistic practice as a critique to modernity and colonialism, it analyzes the development of the concept of decolonial aesthetics. It presents the concepts of colonialism: the Power, the Being, the Knowledge and the Nature and proposes trans-modernity as an alternative to post-modernity.

Thus, it revises the artistic works of Tanja Ostojic, Jota Mombaça, Grada Kilomba and Tania Brugueiro and exposes my own artistic process developed during the course, reflecting on the education system and matrices of knowledge, masculinity and the colonialism of the institutions

Keywords:

Decolonial; Aesthesis; Migration; Education; Arte

Índice

<i>Resumo - Estética Decolonial e identidade fronteiriça na produção de artistas migrantes</i>	1
<i>Abstract - Decolonial aesthetics and border identity in the production of migrant artists</i>	3
<i>Índice</i>	4
<i>Introdução</i>	5
<i>Capítulo I - A chegada no Além-Mar, o Alentejo a busca pelo Além</i>	7
<i>Decolonial Aesthesis</i>	17
Migração Estudante: Chegada, os descobrimentos e a autodescoberta	17
Estudo de caso: ocupação das escolas no Brasil: Teatro, Dança e Educação	22
<i>Ledores do Breu (Companhia do Tijolo)</i>	23
<i>Quando Quebra Queima (@coletivAocupacao)</i>	24
Quadro Escolar	27
<i>Capítulo II - Feitos e efeitos: desvios na prática da História da Arte</i>	32
Leitura de trabalhos	32
Tanja Ostojic	32
Jota Mombaça	37
Grada Kilomba	45
Representação do lugar na fala	48
Corpos Dissidentes	49
Práticas Visuais Performativas de Danilo Galvão	50
(registro de ações, vídeos, instalações e peças)	50
Exposição Retomada	56
<i>Capítulo III - O museu e o caralho - Deslocamento de insignificantes</i>	58
Breve análise de alguns casos em museus e descolonização das instituições	59
Práticas provocantes	62
<i>Caralho: Patrimony of the coloniality of power in Iberian-American masculinity</i>	64
Marcha fúnebre pela memória queimada (Registo de Performance)	66
<i>Portefólio: Trabalho em Construção</i>	69
<i>Considerações Finais</i>	74
<i>Índice de imagens</i>	76
<i>Referências Bibliográficas:</i>	78
Referências Acadêmicas:	79
Referências Periódicos:	79
Referências multimídia:	80
Referências Eletrônicas:	81

Introdução

Longe! Muito mais longe do que eu posso imaginar, o “Atlântico” não existia. A teoria da deriva continental, defendida pelo geógrafo e meteorologista alemão, Alfred Wegener, em 1915 é comprovada ao longo do tempo por outros cientistas e convencionalmente aceita no século XX. Há o movimento natural das massas, a coreografia da humanidade, a constante migração, que põem em xeque a narrativa histórico-heróica do mito dos "descobrimientos". Ela esconde o outro.

A “modernidade” começaria, no ano de 1492 do século XV, com a chegada das primeiras embarcações europeias às Américas, mas nem todos a têm tão clara como uma malha de reconexão deste hipercontinente, há milénios separado por forças mágicas da natureza magnética. Um trabalho de reconexão afetiva, de troca de culturas e encontro de saberes. Entretanto, é o começo de um mito paradigmático, modernidade/colonialidade, que prevalece na vida contemporânea sustentada pela ideia de centralidade de poder, superioridade cultural e soberania universal.

Como “uma grande sopa” temperada por nações dissidentes que assume o sabor amargo da violência, do epistemicídio e prega, como único caminho para a salvação universal, a sustentabilidade de desenvolvimento do capitalismo, o moderno, “o novo”, fazendo-nos esquecer a qual propósito o desenvolvimento está a trabalhar. Este sabor é presente na sabedoria popular, na escola da ignorância e na alfabetização do afeto. Essas feridas, abertas no colo da América Latina, precisam ser reparadas.

Seria função da arte lutar por reparação? Seria a prática artística capaz de desobedecer às epistemologias dominantes? Quem ou o quê, senão a arte, teria a responsabilidade de libertar o sujeito de uma estética que, em adoração ao “belo”, desvalida a liberdade do sentir, a liberdade do aprender, a liberdade do ser?

Para contextualizar a base da minha pesquisa teórica, preciso situar uma corrente de conhecimentos que surge na América Latina e investiga o paradigma modernidade/colonialidade. Entendendo a modernidade como um período que se inicia no século XV e que, ao longo do tempo, escondeu a sua face: colonialidade. Alinhados o sentido às questões subalternas tão valiosas para estudiosos na Ásia, como os estudo de teoria crítica da indiana Gayatri Spivak, ou na investigação do sociólogo Stuart Hall, esse influenciando diretamente a filosofia da libertação proposta pelo filósofo argentino exilado no México, Enrique Dussel.

Através da proposta de revolução cultural popular e com a necessidade de retomada de matrizes de um conhecimento do “Sul global”, valiosíssimas para várias etnias e “povos originários”, não só na América Latina, mas em todo o lugar alternativo a uma matriz de conhecimento eurocêntrico, o grupo modernidade/colonialidade propõe colocar a América Latina com um posicionamento radical no debate pós-colonial, da época pós guerra fria.

Esta rede de interlocutores é vasta. Artistas, ativistas, atuantes na academia, *performers* e escritores que contribuem no fervilhar das reconstruções epistêmicas e práticas de políticas democráticas. “decolonial” é um termo convencionalmente aceite neste grupo para defender a luta contínua e com a qual podemos identificar, visibilizar e encorajar “lugares”, exterioridades e construções alternativas, procurando transcender a colonialidade escondida no projeto de modernidade que permanece atuando no “neocolonialismo” da atualidade.

É importante reconhecer as distinções entre os termos, com o propósito de assimilarmos um entendimento comum em respeito às subjetividades nossas. Colonialidade não é colonialismo, decolonial não é descolonização. Porém, reconheço que esta é uma disputa de poder do conhecimento e que, no âmago da cultura local, o entendimento sobre as variáveis epistemológicas não me parece apresentar coerência ou sentido. Outros posicionamentos são apresentados com conceito de *hybridization encounter*, mestiçagem ou mistura de raças, porém mesmo fazendo críticas, a colonialidade do poder se revela como um endurecimento da posição eurocêntrica, contra o reducionismo científico, não só na Europa como também nas “ex-colônias”.

Para basear minha prática artística, recorro à filosofia da libertação, aos estudos sociais e às práticas desviantes de artistas ativistas políticos, atuantes na arte contemporânea. Me aproprio de alguns dos termos usados, atualmente, para ilustrar uma problemática humana.

Este relatório de projeto, redigido em português do Brasil, traça em três capítulos o trabalho que desenvolvo, tendo em conta o aprofundamento desta base teórica.

Capítulo I - A chegada no Além-Mar, o Alentejo a busca pelo Além

“Isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além”

Paulo Leminski, *Distraídos venceremos*, p.82.

Trago comigo um conjunto de imagens coletadas no Sertão, imagens onde busquei encontrar a existência do mar imaginário construídas na tentativa de representação do momento de transição, seja material ou ideal. Trouxe os recortes de textos e os personagens criados para falarem das minhas ideias sobre esse embate mitológico entre o ser e o conhecer. Entretanto, o que trago é pouco e o que me anima é a certeza que tenho sobre as incertezas.

É preciso me posicionar, entender politicamente a minha força e meu lugar de partida para poder ambicionar chegar em algum lugar. Pois há forças distintas que atuam sobre o movimento: a partida e a chegada. É deste vetor que nasce a trajetória da autodescoberta, um corpo ‘sujeito e predicado’ um corpo político.



Figura 1. Danilo Galvão – *Compre o mundo*, 2019.

Globos terrestres em dispensador plástico, 28 x 16cm. Col. do autor.

Gostaria de apresentar em resumo a lógica conceitual que venho utilizando para refletir e que estrutura a minha prática artística. É preciso situar os conceitos de modernidade\colonialidade, decolonial e descolonização da estética.

Do ponto de vista decolonial, que pretende contar a história das colonizações de forma alternativa às narrativas eurocêntricas, da colonialidade. Neste contexto, os dois conceitos andam necessariamente ligados.

A nova Pangeia, promovida pela globalização capitalista, incorpora tudo ao mercado, transforma o cidadão em cliente e a humanidade em sociedade de consumo. O semiólogo, Walter Mignolo, professor de Literatura da Universidade de Duke, faz um convite ético à prática da desobediência epistêmica como forma de ativismo político. Para ele, assim como outros autores que fazem uma abordagem desde a América Latina, o pensamento moderno é o agenciador dos processos de ocidentalização eurocêntrica e invenção da América. Assim o termo colonialidade é vinculado ao termo modernidade.

Durante os últimos cinco séculos, o ideal progressista desenvolvimentista da modernidade, desvalida as subjetividades da cultura tradicional que, por sua vez, ainda guarda sua herança ancestral, sabedoria milenar.

O “projeto de libertação cultural” (Dussel, 1973: 147) parte da cultura popular, embora pensado a partir da filosofia da libertação no contexto latino-americano. Na altura em que o texto foi escrito, já se havia superado o desenvolvimentismo culturalista a sustentar que, uma cultura tradicional, poderia passar a uma cultura secular e pluralista.

A EXPERIÊNCIA CULTURAL PÓS-CULTURALISTA

(a) Cultura burguesa	Capitalismo central	(c) Cultura multinacional		(d) Cultura de massas
	Capitalismo periférico	(f) Cultura ilustrada		
(b) Cultura proletária	Trabalho assalariado	Trabalhadores campesinos	(g) Cultura popular	(e) Cultura nacional
Guardam a exterioridade*		Etnias Artesãos Marginalizados Outros		

* Nota-se, em particular, que grupos culturais (grupos étnicos indígenas, *lumpen* ou marginais etc.) encontram-se “fora” da ordem capitalista, mas *no coração do povo*.

Figura 2. Enrique Dussel - Esquema «A experiência cultural Pós-Culturalista».

Disponível em WWW:<URL:

<https://www.researchgate.net/publication/302983551> Transmodernidade e interculturalidade Interpretacao a partir da filosofia da libertacao

A lógica capitalista valoriza por princípio econômico o produto e desvaloriza a vida e toda sua cosmovisão. A extração dos recursos naturais regida pela lógica da acumulação de bens é o regente na disputa mundial pelo controle do poder ou diretamente colonialidade, estudado por Aníbal Quijano, sociólogo e pensador humanista peruano. Exploração laboral, prática da ideologia moderna, tem mais importância do que a manutenção dos meios naturais e políticas autossuficientes.

Ao se posicionar contrário ao ideal moderno, que só foi possível de ser vivenciado no centro do desenvolvimentismo europeu e norte americano, e tampouco aceitar a ideia de pós-moderno, o conceito de transmoderno (Enrique Dussel, 2002) é atualizado a partir da análise da cultura popular.

“Transmodernidade” indica todos os aspectos que se situam “além” (e também, cronologicamente, “anteriores”) das estruturas valorizadas pela cultura euro-americana moderna, e que atualmente estão em vigor nas grandes culturas universais não europeias e foram se movendo em direção a uma utopia pluriversal.” (Dussel, 2016: 63)

A importância do diálogo com a população excluída do “mundo erudito”, acadêmico, que não faz parte da parcela institucionalmente dominante, é fomentada no discurso de Dussel. Aqui, ele aponta “alguns aspectos críticos do diálogo intercultural em relação à transmodernidade”:

MODELO APROXIMADO PARA COMPREENDER
O SENTIDO DA TRANSMODERNIDADE

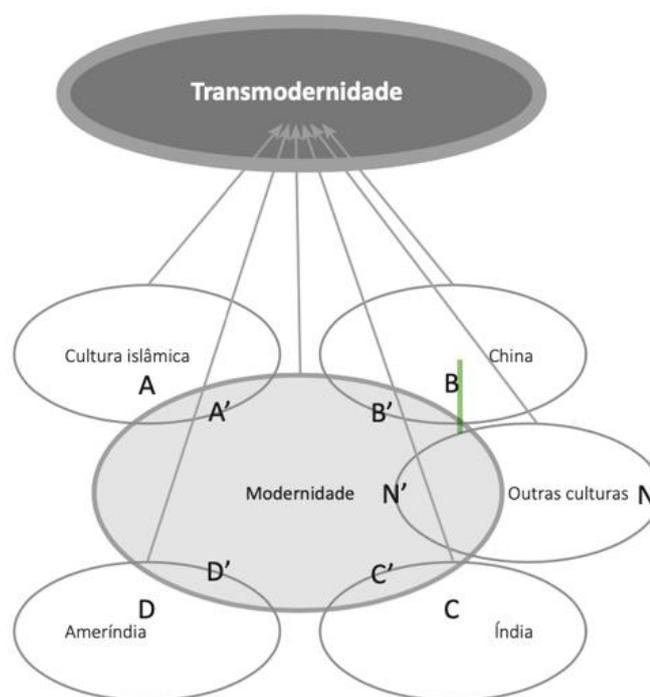


Figura 3. Enrique Dussel - Esquema «Transmodernidade».

Disponível em WWW:<URL:

https://www.researchgate.net/publication/302983551_Transmodernidade_e_interculturalidade_Interpretacao_a_partir_da_filosofia_da_libertacao

“O início do "sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial europeu", em 1492, tem repercussões significativas para os teóricos da decolonialidade. A mais evidente é o entendimento que a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo se adicionou. Contrariamente a essa interpretação que enxerga a Europa como um contendor - no qual todas as características e os traços positivos descritos como modernos se encontrariam no interior da própria Europa. De outra forma, sem colonialismo não haveria modernidade (Enrique Dussel, 1994)” (Bernardino-Costa, J., & Grosfoguel, R. 2016: p.17).

José de Souza Silva, pesquisador brasileiro na área da agropecuária, em contestação e busca por alternativas de “desenvolvimento”, se baseia na denúncia da “colonialidade do poder”, atribuindo ao critério “racial” o fator “organizador” de bens, da acumulação de capital e relações de poder. Nessa concepção de organização humana, na qual percebe o subjungamento da soberania de um povo por parte de outro, apresenta o conceito de

colonialidade em quatro aspectos bem articulados, desenvolvidos, por sua vez, por outros estudiosos:

“**A colonialidade do poder** (Quijano, 2000) emergiu no contexto da colonização europeia na América (Abya Yala, para os povos originários)¹ articulando o colonialismo imperial e a ciência ocidental, através da ideia de raça como instrumento de classificação e controle social, para o desenvolvimento do capitalismo mundial - moderno/colonial/eurocêntrico - como um modelo de distribuição, dominação e exploração da população mundial nos lugares e papéis da institucionalidade capitalista global do trabalho, onde prevalecem determinadas relações de classe, trabalho, gênero, sexualidade, autoridade. Na colonialidade do poder, a raça superior, constituída de homens brancos, cristãos, anglo-saxões, vivendo no clima temperado da Europa/Estados Unidos, tem direito à dominação; as demais raças, inferiores, têm a obrigação da obediência. Nessa hierarquia racial, abaixo dos brancos vêm os mestiços, ficando os índios e os negros nos últimos degraus da escada evolutiva, como identidades impostas, homogêneas, negativas. Sua expressão operativa é a dicotomia superior-inferior (civilizados-primitivos, desenvolvidos-subdesenvolvidos) que o sistema de Estados reproduz através de suas instituições de desenvolvimento, ou seja, instituições (internacionais, nacionais, regionais, estaduais, municipais, locais) ordenadas para o Capital em todos os campos: educação, comunicação, saúde, agricultura, inovação.

“**A colonialidade do saber** (Mignolo, 2003; Lander, 2005) institui o Nortecentrismo como a ordem exclusiva da razão, conhecimento, pensamento. Surge do poder de nomear e classificar pela primeira vez, criar fronteiras, decidir quais conhecimentos e comportamentos são ou não legítimos e institucionalizar a visão de mundo do dominador, descartando e desqualificando a existência/viabilidade de outras racionalidades epistêmicas e outros conhecimentos que não sejam os de homens brancos europeus ou europeizados. O centro civilizador do mundo é a Europa/Estados Unidos, superior (civilizado/desenvolvido); o resto, inferior (primitivo/subdesenvolvido), é sua periferia e semiperiferia. Usando o campo do saber como dispositivo de dominação, a colonialidade ordena institucionalmente/culturalmente os marcos epistemológicos, acadêmicos, disciplinares, da universidade convencional. Sua expressão operativa é a violência epistêmica da geopolítica —Nortecêntrica— do saber que define ‘o relevante’ como algo que existe sempre em

¹Originalmente, cada povo tem sua própria designação para a terra. Aqui, o autor se refere a Abya Yala, pois mais atualmente, buscando um senso de unidade e contraponto aos que chamam de América, aderiu-se ao nome atribuído pelos povos Kuna, originários da Serra Nevada, na Colômbia. Veja-se em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>

determinados idiomas, é criado sempre por determinados atores e nos chega sempre de determinados lugares, que nunca coincidem com nossos idiomas, atores e lugares.”

“**A colonialidade do ser** (Maldonado-Torres, 2007) é a dimensão ontológica da colonialidade que se afirma na violência da negação do Outro. O Ser do Norte geográfico, superior, não inclui a experiência colonial do Sul geográfico, inferior. A modernidade se consolida como paradigma da conquista através de violências, desigualdades, destruições, injustiças, paradigma esse no qual o Outro é descartável, uma “coisa” a ser possuída, explorada, um objeto de domínio. Por sua cor e raízes ancestrais, esses seres ficam “marcados” pela inferiorização, subalternização, desumanização, pela não existência. A expressão operativa da colonialidade do ser é a violência ontológica calculada para destruir imaginários, identidades, sentidos, existências.”

“**A colonialidade da natureza** (Walsh, 2007) descarta da esfera da existência a dimensão mágica da vida para facilitar a apropriação do mundo da vida biofísica e espiritual. Separa o ser humano da natureza para que esta seja reduzida a matéria inerte, observável, controlável, útil, objeto de dominação para sua exploração. A separação cartesiana cultura/natureza descarta a relação milenar entre humanos e não humanos, negando a premissa de que os humanos são parte da natureza, para eliminar e controlar significados, sentidos, modos de vida. Sua expressão operativa é a divisão binária natureza/sociedade para o controle e dominação da natureza (LEISS, 1972), para sua apropriação e exploração, através de sua redução a recursos naturais, capital natural, serviços ambientais, bionegócios, enfim, economia verde. A economia verde não passa do novo disfarce do capitalismo travestido de desenvolvimento sustentável: o lobo — o capital — vestido da cor da ovelha —a natureza— que quer devorar (LANDER, 2011).” (José de Souza Silva, 2018: 4-5).

Na construção de ponte com a estrutura filosófica ao deslocamento epistêmico que emerge do Sul-global, Boaventura de Sousa Santos critica o eurocentrismo e defende que a geopolítica nortista se configura como uma patologia do atual sistema capitalista. Defende o conceito de ecologia do saber e que este posicionamento precisa ser reformulado localmente fazendo sentido às comunidades do Sul-global, ao leste europeu, de países africanos, latino-americanos, às comunidades “indígenas”, às diásporas e aos migrantes.

Walter Mignolo percebe o conceito decolonial como um posicionamento optativo para novo arranjo social do século XXI, sendo possível, através deste filtro de leitura, reconstruir narrativas alternativas à história narrada pelo eurocentrismo, com uma proposta de desobediência epistêmica, percebendo a necessidade de reconstrução mitológica e o resgate

de uma ancestralidade aniquilada pela colonialidade. A descolonização seria, portanto, a prática de deslocamento do sujeito do sistema mundo neocolonial capitalista.

Mignolo ainda vai mais a fundo no processo de descolonização, trazendo ao debate a importância da descolonização da estética. O objeto de estudo, *decolonial aesthetics*, atraiu historiadores, críticos da arte e algumas instituições museológicas para o debate. O ponto de partida foi uma exposição em 2010 em Bogotá, com curadoria de Walter D Mignolo e Pedro Pablo Gómez Moreno. Daí resultou uma antologia de trabalhos de vários artistas\autores organizados por Pedro Pablo Gómez, publicada em 2016.

A perspectiva decolonial pode ser utilizada como ferramenta de observação do paradigma modernidade/colonialidade, no qual estamos todos inseridos. Em crítica ao paradigma do mito da modernidade, que tem início em 1492 (Enrique Dussel, 1992), e ao período “pós-colonial”, observamos que estas narrativas escondem, com suas argumentações, o eurocentrismo, a sustentabilidade do progresso desenvolvimentista que são equivalentes aos períodos coloniais.

Presente nos arranjos sociais de caráter neoliberal, em que a centralidade do poder é disputada por grupos de países e instituições multinacionais, é a colonialidade e violência que tem trabalhado a favor da sustentabilidade do programa de modernidade, violentando a subjetividade do sujeito negando os valores de humanidade e legitimidade da vida.

Milhares de vidas, povos em suas culturas tradicionais, antagônicas às práticas modernas, não associaram trabalho a bens de consumo ou negociaram com o bem mais precioso e variável, que é o tempo. O dinheiro é uma forma de quantificar o tempo como mercadoria, todo produto, seja consumível ou serviço, sofre com a condicionante temporalidade. Se no século XVI demoravam-se meses a cruzar o Oceano Atlântico, que a princípio nem existia, segundo Alfred Wegener, segundo e seguindo Wegener, o Oceano Atlântico ainda serve para reproduzir a narrativa da “margem do mundo”, pois por violência e poder imperialista, na história dos últimos cinco séculos o centro é a Europa.

É remontando à inexistência do Atlântico, baseando na teoria da deriva continental, que se analisa o movimento das placas tectônicas, provada por geólogos a partir da semelhança entre componentes minerais encontrados na costa da África e da América do Sul, propondo uma ideia de que o Oceano Atlântico nem sempre existiu como percebemos hoje, mas que o seu conteúdo - água - ocupava uma outra região do orbe ou talvez estivesse congelada durante a era glacial.

Podemos observar esse equívoco como uma preocupação global refletindo no desarranjo climático, nos genocídios epidêmicos e no controle de informações ou, como define Boaventura de Sousa Santos, no conceito de epistemicídio, presente na publicação *Pela mão de Alice* (Santos, 1994: 283).

Para Walter Mignolo não conseguimos habitar um lugar externo aos sistemas impostos pela modernidade\colonialidade. Ele está entranhado no sujeito, na subjetividade, na construção do onírico da colonialidade. Mas há um lugar fronteiro de onde é possível analisar a colonialidade e encorajar práticas de construções alternativas.

A construção do mito da modernidade baseia-se na colonização do universo onírico do sujeito, brilhantemente ilustrada pelo filósofo Castro Gómez em seu livro, *Tejidos Oníricos*. No livro, ele ilustra como a mídia e a globalização influenciam a formação onírica, obstruindo a mitologia ancestral de comunidades ameríndias.

Observando que as culturas de povos originários guardam ao longo do tempo um respeito imaterial sobre os bens naturais, para que se opere a mudança, neste momento, é necessário um retorno aos sistemas tradicionais, como uma utopia positiva. Pode parecer fundamentalista, entretanto, se hoje podemos observar essa necessidade de mudança epistemológica por vários lugares do mundo e encontrar as mesmas carências humanas, algo que é comum a todos independente de localização no planeta, é um lugar onde nos sentimos integrados e participantes de uma lógica do movimento natural. A força do modernismo, como conceito do decolonial, e a ideia de internacional, cria uma ausência de identidade que é patológica, põem a extração de minérios, as indústrias e as grandes represas de hidroelétricas a trabalharem a favor da acumulação.

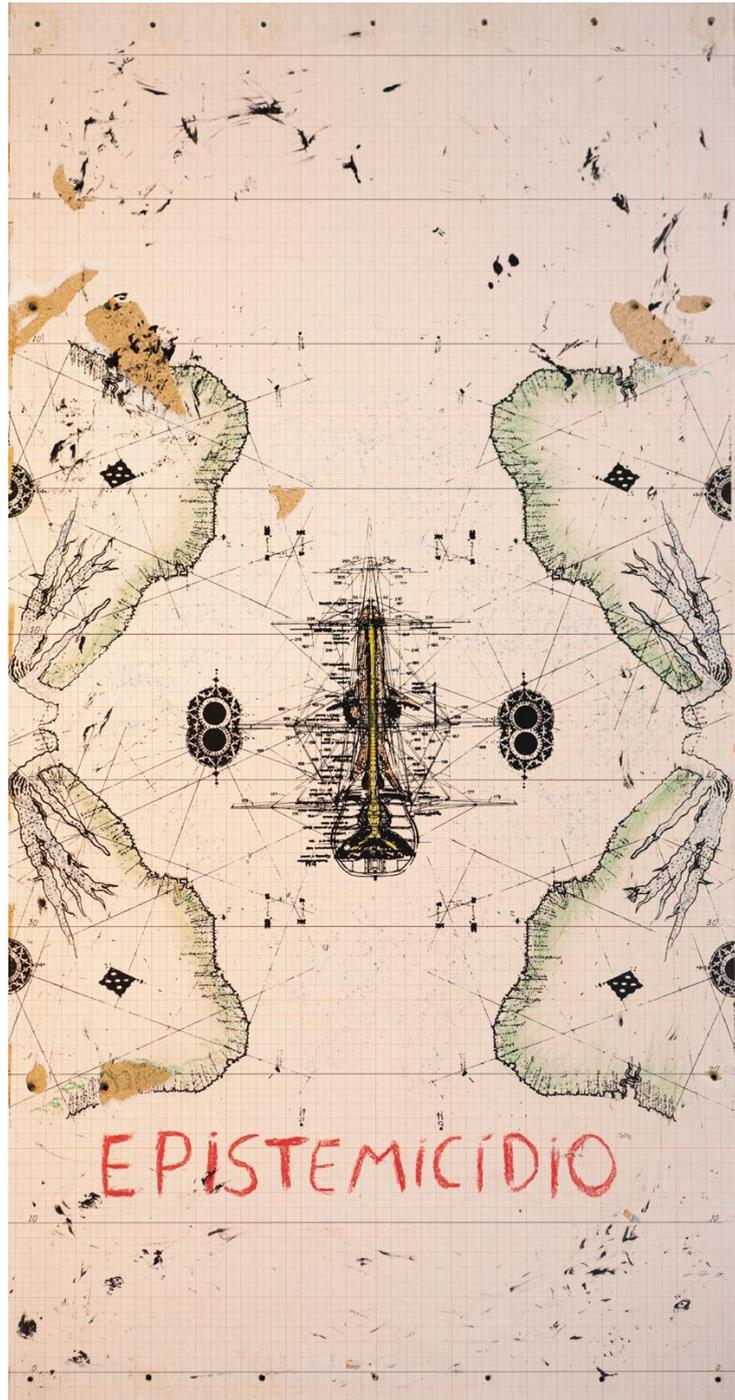


Figura 4. Danilo Galvão – *Lixo Escolar*, 2019.
Papel milimetrado sobre madeira, serigrafia e edição digital.

Decolonial Aesthetics

O pensamento *decolonial aesthetics* analisa a colonialidade ocultada no pensamento crítico da modernidade e coloca no debate a necessidade de construções de novas epistemologias para descolonizar o saber, o sentir e o aprender.

As culturas artísticas e toda complexidade que suscita e convoca a criação de uma obra, formam parte de uma matriz colonial do poder nos processos de manejo e manipulação das subjetividades. Por outro lado, as práticas artísticas foram espaços de “subversão” e “novidade”. Esses dois conceitos são chaves para percebermos a singularidade dessas práticas, no conceito eurocêntrico da arte e da história da arte, que também se expandiu para colônias e ex-colônias, ocupando espaços proeminentes no âmbito das elites, onde os planos são civilizar as nações. A proposta "estética decolonial" questiona o próprio conceito de "estética", que é o conceito sob o qual a arte foi abrigada, especialmente a partir do século XVIII.

A estética, pelo entendimento comum como disciplina da filosofia que se debruça sobre o saber, o sentir e o sublime, oculta na sua prática a colonialidade, pois supõe uma universalidade do conceito de "arte" e de "estética", e se estabelece como ponto de referência para legitimar o que é ou não é "arte".

Como aponta Boaventura de Sousa Santos na compilação de estudos em *Epistemologias do Sul*, a colonialidade do poder é definida por controle da economia, controle da autoridade, controle da natureza e dos recursos naturais, controle dos gêneros e sexualidade, controle da subjetividade e do conhecimento. Para este ensaio, vamos pôr em relação a prática da colonialidade no controle da subjetividade e do conhecimento em contraponto com a proposição de estética decolonial.

Migração Estudante: Chegada, os descobrimentos e a autodescoberta

Vim estudar em Portugal, o que era um desejo meu de algum tempo. A minha educação básica no Brasil seguia rigorosamente a cartilha do eurocêntrismo, poucos professores me questionavam o que faz o Norte está acima e o Sul está abaixo na representação comum do mapa mundo. Gostava de estudar a história do Brasil e isso se resumia ao período dos “descobrimientos” e o historicismo cronológico após esse encontro. Na escola, fantasiava-me de índio no único dia que em que os índios eram lembrados. Nenhuma literatura africana nos foi ensinada. Só percebi essas situações depois de algum tempo, quando

comecei a trabalhar com artistas de outros países da América Latina, que estavam empenhados em resgatar memórias de um esquecimento forjado.

Sentia que algo importante desse esquecimento, sempre voltava a me questionar. Na adolescência, escrevi uma peça de teatro de rua que intitulei de *Carnibailismo-carnavalesco*, revisitando a história da insurreição pernambucana, que foi o primeiro movimento de luta pela independência do Brasil, acontecida em Pernambuco, no Morro dos Guararapes em Jaboatão. Por toda a minha infância, via o morro pela janela de casa. Em dias de festa, uma roda gigante, no topo do morro, iluminava minha imaginação da luta pela liberdade. Cruzar o mar, que me banhava nos dias de sol, era uma aventura que eu gostaria de vivenciar para sentir no corpo, a fronteira, o estranhamento e, talvez, o encontro com o autodescobrimento.

Não tinha a noção das dificuldades que enfrentaria na construção de aprendizados no processo de migração no qual me colocava. Cheguei à cidade de Évora, com um sonho erradamente construído no meu imaginário, mas que há algum tempo já tinha encontrado alguns caminhos de dissolução deste imaginário, alguns livros e amigos que se questionavam sobre os esquecimentos e me auxiliavam à distância.

Chego à Évora, sem visto de estudante, sem matrícula na universidade, sem casa para morar e sem perceber que isso era o mais comum dos acontecimentos numa cidade universitária, em um país europeu, com larga herança colonizadora. Fui amparado por uma família de moçambicanos e portugueses, morávamos sete, na mesma casa. As relações com eles logo me mostravam uma face ainda mais dura das heranças de uma história negada. Uma vez, Nelson, moçambicano com quem eu morava, me convidou para passear e disse, “aqui é possível pegar laranjas sem precisar comprá-las”, argumentando que os moradores preferiam comprá-las no mercado, do que colher as frutas que, com o tempo e esquecimento, apodreciam nas calçadas.



Figura 5. Danilo Galvão – *Nelson e as Laranjas*, 2018.

Fotografia digital.

Logo nos primeiros eventos acadêmicos, percebi que esse processo migratório estudantil representa um número muito expressivo de pessoas em busca de conhecimentos, enfrentado acirrada competitividade para uma entrada ou manutenção no mercado de trabalho e da vida.

Não encontrar um lugar de refúgio, Tako Porã, como levanta Suely Rolnik, psicanalista, curadora, crítica de arte e professora, quando fala da experiência da subjetividade², me leva a analisar como o efeito da presença atua em mim, fecundando a minha criação. O que me resta é mudança de dentro para fora. Começo a alimentar a solidão, relembrando várias vezes um poema do pernambucano, Fred Caju: “A pérola é o silêncio da ostra”.

Escrevi nessa altura: “Estou há três meses em um novo país, numa nova cultura e com pessoas que jamais imaginei que encontraria na vida. Me encontro muitas vezes sozinho, passo dias sem ouvir a minha voz. O que quero escutar com isso? O que quero aprender aqui? O que preciso entender para ter minha autonomia? Um cenário político catastrófico me rompe o peito e vivo a desilusão das incoerências.”

² Veja-se em: https://youtu.be/_0iDKO8I-f8

Este relato escrito nos primeiros momentos de reflexões, é simultâneo à campanha eleitoral presidencial brasileira de 2018, que no meu entender, se caracteriza como uma vitória do fascismo, representado pela extrema direita, num orquestrado “acordo nacional”³. Diante de variáveis políticas, aos poucos, percebi que não se tratava de um caso isolado brasileiro, mas um movimento de fortalecimento da extrema direita, de várias ordens e representações políticas que colaboram com os modelos de desenvolvimento da modernidade. Optei por praticar, na arte, a tentativa de desobediência epistêmica, de um processo que é ainda inconcluso e imperfeito, mas percebendo as lógicas da perfeição que legitima a prática artística como um instrumento que colabora com a colonialidade da estética.

Sujeito, sentido do conteúdo

A representação do sujeito no pensamento filosófico hegeliano estabelece um mecanismo dialógico "interacionista". O sujeito com o vazio central, tem a capacidade de se distanciar de si e nisso pode criar diversas representações diante do sistema social. Os variáveis *status* sociais que suas práticas atribuem compõe a performatividade, e ela age de forma mediadora nesta comunicação da arte com o "espírito". Mesmo que não tenha uma real intenção de mediar, a confluência se estabelece numa lógica que não segue a ordem da estética moderna.

"De acordo com a história do conceito de *poiesis* narrada e analisada por Jauss, o processo de emancipação da capacidade produtiva do sujeito é acompanhada por sua colonização pela esfera da razão. Não que a estética tenha sido “capturada” pela razão instrumental ou pelo juízo do conhecimento. Ao contrário, a reflexão que progressivamente se torna onipresente é a reflexão sobre a dignidade e atributos próprios da arte; em uma palavra: a reflexão estética. Aliás, é justamente esse reconhecimento de que a arte possui características passíveis de apropriação por um conhecimento de tipo especial que legitima a autonomia da estética enquanto disciplina filosófica."

A estética decolonial observa como a ferida colonial influencia os sentidos, emoções e o intelecto, o caso da arte e da estética, a ferida é sentido e sofrido (nas emoções e no intelecto) por aqueles que trabalham operando com "elementos simbólicos que afetam os sentidos, as emoções e o intelecto" não são considerados artísticos, e tal consideração é

³ Referência ao diálogo vazado em áudio entre o então Ministro Romero Jucá e o empresário Sérgio Machado, colaborando com a articulação do impeachment da então presidenta Dilma Rousseff.

legitimada no discurso filosófico que define a estética como a disciplina que lida com a investigação do senso de arte. (Mignolo 2009).

A prática do sujeito contemporâneo propõe um novo sistema de comunicações sem linguagem, mas não uma inexistência da língua. Opera com sua performatividade a corroborar com a desordem rizomática que abrange o complexo anagrama de linguagens e é capaz de expandir os sentidos de sua prática mediante a tradução intercultural com o "outro", onde tem em conteúdo comum o próprio sujeito.

O distanciamento de si para consigo, é um terreno vasto para reflexão no campo da estética. Qual o distanciamento do autor em relação ao que ele produz? Produzir arte não seria estabelecer distâncias que atuam sobre as diferenças, mas que por covalência permitem a assimilação em deslocamento? Não nos esqueçamos de que, ao longo do tempo, a arte tem obedecido a definições radicalmente diferentes, talvez irredutíveis a uma noção comum. Mudaram constantemente: o que é considerado arte, as suas relações com as restantes produções sociais, as fronteiras entre os vários tipos de arte. É neste sentido que o conceito de percepção estética se revela traiçoeiro e contestado.

apesar de sempre orientada por convenções diversas, esta fabricação imaginativa nunca corresponde ao manejo de um código, tal como acontece no uso da linguagem. Imagens não pertencem a um sistema de "significantes" com "significados" a eles associados, passíveis de serem decodificados e utilizados segundo uma gramática (Dufrenne, 1998).

Assimilação dos dissidentes

Se estivermos a pensar, como na ideia original de Umberto Eco na estética da recepção, das obras vanguardistas, esse convite à participação do receptor exige-lhe que ele seja um conhecedor; e neste sentido as exigências de inclusão na obra têm um efeito de exclusão – excluem todos os que não são conhecedores.

Joseph Jacotot, um professor francês no início do século XIX, causou perplexidade no mundo acadêmico afirmando que um ignorante poderia ensinar a outro ignorante o que ele não conhecia, proclamando uma igualdade de inteligências e apelando a uma emancipação intelectual contra a ideia estabelecida (a ideia padrão) sobre a instrução do povo. (RANCIERE) A ecologia do conhecimento proposta por Boaventura de Sousa Santos, é um pensamento alternativo de alternativas que denuncia a diversidade de diferentes saberes e estabelece sobre lógica não mais multicultural, e sim intercultural, pois é da tradução

intercultural que se constroem novos arranjos capaz de descolar as práticas artísticas do paradigma modernidade colonialidade.

Estudo de caso: ocupação das escolas no Brasil: Teatro, Dança e Educação

O ativismo político estudantil, como agenciador da produção artística visual no campo das artes do espetáculo, teatro e dança, é um terreno vasto para uma análise da dramaturgia, ou dos critérios de espetacularização da vida. Poderia citar diversos eventos e períodos diferentes da história estudantil que reverberam nos palcos, sejam na dança ou no teatro. Entretanto, opto por apresentar neste estudo dois espetáculos com os quais me relacionei: *Ledores do Breu*, da Companhia do Tijolo e *Quando Quebra Queima*, do ColetivA Ocupação (ou @coletivAocupacao)⁴.

Ledores do Breu é um monólogo que se fundamenta no texto, na letra, na palavra escrita para apresentar ao público um conjunto de informações sobre as condições da educação no Brasil, a “sabedoria da ignorância” e a “alfabetização dos afetos”.

Quando Quebra Queima tem origem muito particular, que parte da vivência de jovens ativistas que ocuparam uma escola no Rio de Janeiro durante as ocupações secundaristas no Brasil, em 2016. No período, marcado por intensos conflitos políticos, mais de 1200 escolas foram ocupadas por jovens entre 12 e 17 anos.

⁴ ColetivA Ocupação é escrito no gênero feminino e em caixa alta, a fim de reafirmar a liderança feminina durante as ocupações secundaristas no Brasil em 2015 e 2016. @ColetivAocupacao é a grafia original do grupo, que nasce em meio a uma adaptação da linguagem escrita para as comunicações e via códigos na internet.

Ledores do Breu (Companhia do Tijolo)



Figura 6. Fotografia: Danilo Galvão – *Ledores no Breu*, 2017. Cia do Tijolo.

Indagado pela existência de uma palavra que “quando dita” ou “quando escrita” é “capaz de reinventar o mundo”, o ator abre o espetáculo. Deste questionamento, tão urgente para educação contemporânea, inicia-se o monólogo interpretado por Dinho Lima Flor, inspirado nas obras do poeta Zé da Luz, do ficcionista Guimarães Rosa e no pensamento e prática do educador Paulo Freire. O espetáculo trata das relações entre o homem da leitura, das letras e do mundo à sua volta. *Ledores do Breu*⁵ busca desenvolver uma reflexão crucial sobre nosso tempo: o acesso à cultura como forma de emancipação por meio do domínio da escrita. Histórias sobre analfabetos, sobre analfabetos funcionais e sobre aqueles que são alfabetizados nas letras e no dinheiro, mas que não conseguem se alfabetizar para o afeto e para a vida.

⁵ Gravação do espetáculo disponível em: <https://vimeo.com/122107536>



Figura 7. Fotografia: Danilo Galvão – *Ledores do Breu*, 2017. Cia do Tijolo.

“Uma cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire” é um verso de uma das canções usadas na trilha sonora do espetáculo da Companhia do Tijolo. *Béradêro*, é o título da canção escrita por Chico César, músico e compositor natural de Catolé do Rocha, Sertão da Paraíba. Significa, na língua popular do nordeste do Brasil, “povo matuto”, “povo brega”, “sem cultura”, ou, em português de Portugal, “chungu”, “rasca”.

Reconhecido internacionalmente como um dos maiores intelectuais brasileiros pela sua contribuição na alfabetização de milhares de pessoas, o nome do educador, Paulo Freire, tem sido motivo de perseguição e censura pelo governo neofacista. Sua ideologia de ensino rejeita qualquer indicação de doutrinação, partindo da interação em pé de igualdade entre professor e estudantes.

Quando Quebra Queima (@coletivAocupacao)

Criado por um grupo de alunos que fez parte das ocupações de escolas secundaristas em São Paulo, entre 2015 e 2016, *Quando Quebra Queima* é uma reflexão, a partir dos corpos, sobre a experiência de resistência ao fechamento de mais de 200 colégios pelo então governador do estado Geraldo Alckmin. Usando funk (muitas vezes sem os batidões tradicionais), rap, jogral e cadeiras, os ex e atuais secundaristas rememoram o sentimento de

revolução que havia no movimento das escolas. O espetáculo foi concebido em conjunto pelo grupo ColetivA Ocupação e dirigido por Martha Kiss Perrone. A ideia de tornar a experiência das ocupações uma apresentação de dança, ganhou força em 2017, quando passaram a ensaiar todos os domingos na Casa do Povo. Foi também lá que *Quando Quebra Queima* estreou, em maio.⁶



Figura 8. Fotografia: Danilo Galvão – *Quando Quebra Queima*, 2019. ColetivA Ocupação.

⁶ Veja-se em: <https://urucum.milharal.org/2018/07/08/1077/>



Figura 9. Fotografia: Danilo Galvão – *Quando Quebra Queima*, 2019. ColetivA Ocupação.

Práticas na academia

Durante o primeiro ano do curso de mestrado, várias questões influenciaram minha poética. O conflito com a própria instituição, “Universidade”, e vivenciar uma frustração nesse contexto, me fez relembrar o movimento das ocupações secundaristas no Brasil, o trabalho de oficina artística com crianças e a troca de algumas experiências que tinham ficado em outro continente.

Depois de várias situações mal sucedidas na criação em prática artística, fui contaminado por algo que encontrei em dois espaços visitados durante as aulas. Primeiro, o Convento São Bento de Castris, onde funcionou até 2005 a Casa Pia de Évora e, segundo o Centro Cultural de Belém (CCB) – Museu da Coleção Berardo concretamente a exposição *Marcelo Brodsky. 1968: The Fire of Ideas*.

Concomitantemente ao fascínio pelo trabalho do Brodsky, no qual se apropria e intervém em imagens fotográficas de um momento de paixão pela revolução, surge o feliz encontro com documentos, entre as ruínas do Convento de São Bento de Castris. Uma espécie de arqueologia do presente, resquícios de uma vivência recente de crianças que tiveram sua formação básica na Casa Pia de Évora e deixaram seus sinais naquele espaço, provas escolares, desenhos, adesivos nas paredes. Tudo isto deu origem ao seguinte trabalho.

Quadro Escolar

O trabalho de recolha do material e identificação do que seria interessante ou não para uma simbolização das questões anti-heróicas eurocêtricas educacionais, que eu estava interessando em discutir, me levaram a encontrar no lixo, no descarte de materiais da Universidade, uma série de molduras que, por anos, serviram aos seus usuários como sinalética, essas molduras indicavam os serviços da instituição e estavam espalhadas por todo o *campus*, logo, era algo que estaria numa memória recente dos usuários da Universidade de Évora.



Figura 10. Danilo Galvão – *Quadro Escolar*, 2019.

Colagens emolduradas em descartes de sinalética: Papel e acrílico sobre placa de madeira e cortiça 50cmX50cm.



Figura 11. Danilo Galvão – *Quadro Escolar*, 2019.

Colagens emolduradas em descartes de sinalética: Papel e acrílico sobre placa de madeira e cortiça 50cmX50cm.



Figura 12. Danilo Galvão – *Quadro Escolar*, 2019.

Colagens emolduradas em descartes de sinalética: Papel e acrílico sobre placa de madeira e cortiça 50cmX50cm.

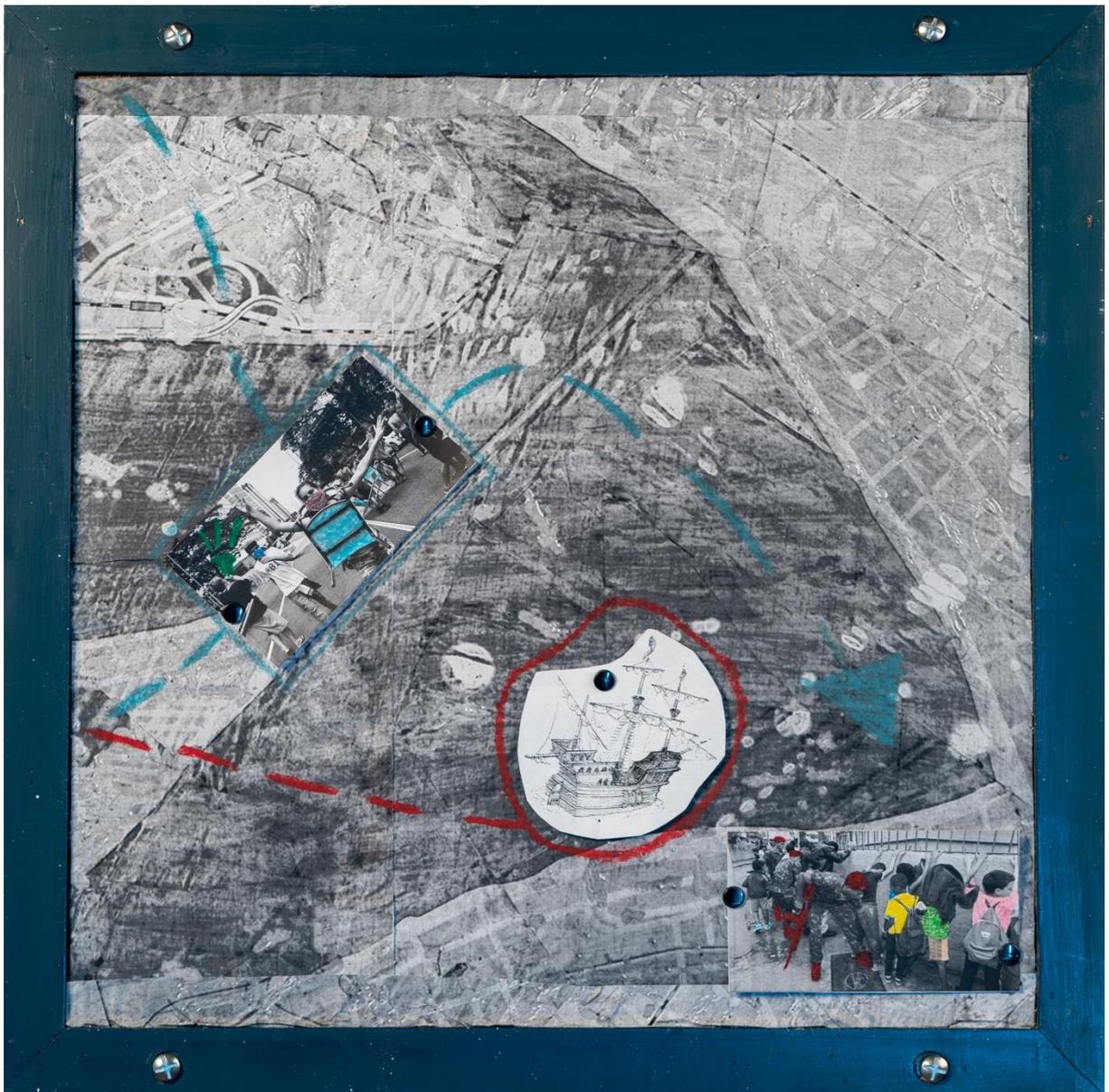


Figura 13. Danilo Galvão – *Quadro Escolar*, 2019.

Colagens emolduradas em descartes de sinalética: Papel e acrílico sobre placa de madeira e cortiça 50cmX50cm.

Depois, recorro a um trabalho anterior que discutia como guiar-se em um não lugar, fruto de uma colagem de mapas da minha cidade natal, com a intenção de criar outro desenho de cidade e apagar do mapa a sua função classificatória. Relembrando o trabalho do Brodsky, recolho da internet imagens icônicas das ocupações secundaristas no Brasil, entre 2015 e 2016, para criar esse conjunto de quadros, que colocam no mesmo mapa utópico, as fricções dos estudantes.



Figura 14. Danilo Galvão – *Quadro Escolar*, 2019.
Colagens emolduradas em descartes de sinalética (detalhe).

Capítulo II - Feitos e efeitos: desvios na prática da História da Arte

Em 1952, um grupo de artistas autodenominado como Internacional Situacionista, propôs um modelo possível de organização urbana e de prática artística. De 1956 a 1972, a atuação da Internacional Situacionista resultou na publicação de diversos periódicos e na realização de exposições. Atuando no pós-guerra, com uma crítica muito forte às políticas revolucionárias, é um dos movimentos contra cultural mais presentes no período de 1966 a 1968. Nesse contexto, propunham a criação de “situações”, que poderiam se tornar em algo épico ou serem pequenos fragmentos de vida. Esta oposição à alienação do mercado de consumo, ao controle totalitário e a uma passividade ao espetáculo, que predominavam nas décadas de 50 a 70, levou à atuação do grupo na esfera da arte política (*market alienation, totalitarian control, passive spectacular society*) e estão presentes em todo o lugar. Retomada da narrativa histórica na prática artística. (*Situationist International Anthology*, 1981).

Leitura de trabalhos

A leitura de trabalhos que proponho nesta análise, em um pequeno recorte, são de trabalhadoras da arte visual performativa, que assumem o posicionamento ativista, misturam linguagens, poéticas e ações em que o produto “arte” é a fricção reflexiva sobre a “desglobalização”, como escreve Grada Kilomba, ou sobre a “estratégia política do agenciamento do lugar de fala”, como formula Jota Mombaça, ou na utilização do corpo, materializando o conceito de “corpopolítico”, como podemos perceber na série de trabalhos *Look For a Husband with EU Passport* e *Party Divorce*, de Tanja Ostojic. Essas artistas, reconhecidas pelas grandes instituições (museus, universidades e fundações na área da cultura) e pelo mercado da arte, trazem para esse campo as necessidades de praticar o deslocamento epistemológico proposto pela descolonização da estética.

Tanja Ostojic

Nascida na Iugoslávia em 1972, a artista, ativista política feminista, atua na esfera da arte contemporânea, num campo de investigação e reflexão substanciais, de comunicação e intercâmbio para a sociedade contemporânea. Seu trabalho, desenvolvido muitas vezes de forma independente, revela o fundo autobiográfico, sobretudo ao refletir suas experiências

migrantes. Nascida num país que “deixou de existir”, não por acaso, questiona recorrentemente os limites da territorialidade a partir das práticas performativas. Em um texto publicado na obra *Estéticas y Opcion decolonial*, Tanja Ostojic fala sobre as estratégias artísticas, levantando os conflituosos cruzamentos das fronteiras europeias, a dimensão monetária das ações de vigilâncias, equiparada às trágicas necessidades de busca por outras terras por migrantes africanos, salientando seu posicionamento enquanto mulher artista migrante. Inicia o texto com a seguinte citação:

Muchos acercamientos e investigaciones culturales o desde las ciencias sociales tratan la migración como si no hubiera violencia, explotación económica o restricciones a las leyes de ciudadanía relacionadas con la existencia de fronteras. Solo para dar un ejemplo, en las fronteras europeas botes y helicópteros patrullan en una operación llamada “Seguridad Fronteriza Integrada”, ejecutada y supervisada por la agencia Frontex, con sede en Varsovia. El dinero pagado a Frontex es el rubro del presupuesto de la Unión Europea que crece con mayor rapidez: 17, 5 millones de euros en 2006, 42 millones de euros en 2007 y, para 2008, 70 millones de euros han sido destinados a ese fin. Entre tanto, pequeñas piraguas salen de las costas lejanas del sur de Senegal y Guinea-Bissau con emigrantes de toda África, que esperan no ser descubiertos y forzados a devolverse, sino llegar a las Islas Canarias (territorio de España y de la UE). Estimados oficiales calculan en 7.000 los muertos provenientes de intentos de llegar al punto más cercano de Europa tan solo en 2007; 31.000 refugiados han llegado vivos a las islas. (Bojadžijev, 2009)

Consciente de que sua produção na arte não obedece à lógica do mercado, e sim, ao desenrolar de um processo de necessidade de arte, ao enfrentar questões em sua trajetória pessoal, cria estratégias artísticas de ativação política. Mantendo o posicionamento feminista, reconhece as tensões do ser migrante, e se debruça profundamente sobre as questões de fronteiras territoriais e afetivas.

Em seu primeiro trabalho da série *Crossing Borders*, realizada entre 2000 e 2005, intitulado *Illegal Border Crossing* (2000), Tanja, que na altura morava legalmente na Eslovênia, tira partido de um pedido de acesso negado ao vizinho território austríaco. Decide por cruzar ambos os sentidos, de forma ilegal, utilizando-se de mapa detalhado da região fronteiriça. Na sequência, realiza a performance *Waiting for a Visa* (2000), com 6 horas de duração, na qual se coloca na fila regular do consulado da Áustria em Belgrado, junto a outras centenas de pessoas a espera de serem atendidas, mas acaba por não conseguir acesso. Denuncia assim a condição “marginal” do ser migrante.



Figura 15. Tanja Ostojic – *Looking for a Husband with a EU Passport*, 2000.

Fotografia (parte de uma performance).

O projeto *Looking for a Husband with a EU Passport*, iniciado no ano de 2000, foi realizado a partir da publicação de um anúncio, acompanhado de fotografia onde aparece despida, a procura de um marido com passaporte europeu. A repercussão pode ser mensurada

nas mais de 500 respostas de candidatos de todo o mundo. Depois de seis meses de correspondência com o Alemão K.G., realiza uma performance no acontecimento do primeiro encontro em frente ao Museu de Arte Contemporânea de Belgrado. Depois, casa-se com ele e, com o certificado oficial de matrimônio, consegue um visto de única entrada para Alemanha com validade de 3 meses. Muda-se para Dusseldorf e recebe um outro visto de unificação familiar. Em 2005, o visto de três anos expirou, em vez de darem uma permissão de residência permanente, as autoridades concederam uma permissão temporária de dois anos. Depois deste período, Tanja se divorcia do K.G, realizando, na ocasião de sua instalação, *Integration Project Office* na Gallery 35 (1 de julho de 2005), em Berlim, a performance *Divorce Party*.



Figura 16. Fotografia: Tanja Ostojic - *Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojic*. 2017. MMSU, Rijeka, Croácia.

Disponível em WWW:<URL:

<https://www.theartblog.org/2018/01/we-tanjas-the-lexicon-of-tanjas-ostojic-and-the-history-of-yugoslavia/>

Em 2011, a artista inicia o trabalho de pesquisa intitulado *Lexicon Tanja Ostojic*⁷. Durante seis anos reuniu mulheres com nomes homônimos ao seu, no que a artista chama de 'encontros transformadores'. O projeto se deu partida no trabalho de sua tia, jornalista, que já desenvolvia pesquisa acerca do nome de família, Ostojic. Percebe que em toda a documentação, datada a partir da Era Medieval até o século 19, não há citações de nomes femininos, além de todos os que aparecem, estarem vinculados a um antigo rei da Bósnia. Assim, decide ir a procura de mulheres com o mesmo nome, Tanja Ostojic, ao redor do mundo, desenvolvendo, num trabalho relacional, cartografias que levantam questões políticas acerca dessas várias narrativas de processos migratórios.

Segundo a curadora e teórica da arte Suzana Milevska, o conceito de transindividualidade, cuja história íntima retrata uma realidade análoga a muitas outras em todo o mundo, sempre esteve presente na arte de Tanja Ostojic, embora em *Lexicon Tanja Ostojic* esse conceito alcance uma situação ainda mais conectada com sua esfera individual. Assim, Tanja revela sua própria posição social e, a partir daí, dá visibilidade e abre o debate para uma situação recorrente numa esfera alargada.

⁷ O lançamento do *Lexicon of Tanjas Ostojić* (2011-17) ocorreu em 6 de março de 2018 na LADA. Esta é uma gravação de áudio do evento: <https://soundcloud.com/thisisliveart/tanja-ostojic-book-launch>

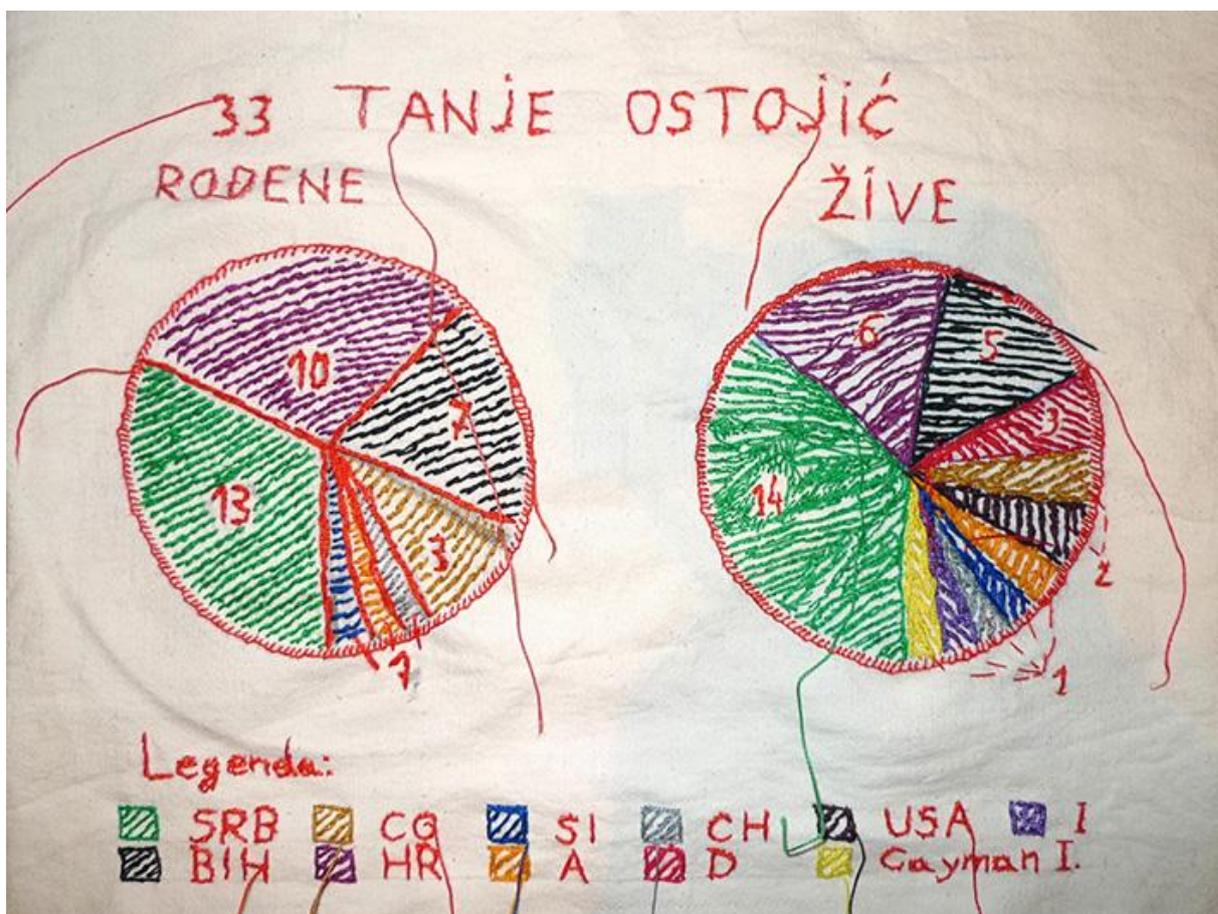


Figura 17. Fotografia: Tanja Ostojic - *Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojic*, 2017. MMSU, Rijeka, Croácia.

Disponível em WWW:<URL:

<https://eng.msub.org.rs/exhibition-lexicon-of-tanja-ostojic-salon-of-mocab>

Os encontros transformadores permitiam introduções mútuas e trocas sociais durante as conversas individuais, os processos de coprodução e os eventos públicos do *Lexicon*. Assim, um novo sentimento de solidariedade com “o mesmo” (o nome), mas com diferente subjetividade e personalidade. Na publicação percebemos o hipertexto, o *Lexicon*⁸ do nome da artista Tanja Ostojic, mas com tantos homônimos, várias referências cruzadas e interpretações complexas que, juntas, criam um hipertexto etnográfico e psicogeográfico disponível para pesquisas adicionais.

Jota Mombaça

⁸ Veja-se em: <https://www.thisisliveart.co.uk/publishing/lexicon-of-tanjas-ostojic/>



Figura 18. Jota Mombaça – *A ferida colonial ainda dói*, 2015. Performance.

Disponível em WWW:<URL:

<https://diadeldolorcolonial.wordpress.com/portfolio/the-colonial-wound-still-hurts-jota-mombaca-monstra-erratica-brasil-en-venecia/>

Nascida em 1991, no nordeste do Brasil, escritora, *performer* e atuante na academia, desenvolve seus estudos e práticas em torno das relações entre monstruosidade e humanidade, giros decoloniais, interseccionalidade política, justiça anti-colonial, redistribuição da violência, ficção visionária e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos globalizado.

“Seria concebível dentro do abissal absurdo do tempo presente a criação de uma arte desumana? Muito se fala do lugar de fala, dos artistas como etnógrafos, mas pouco se reflete sobre o que há de estratégia política no uso deste artifício. Não há o reconhecimento de uma política (e polícia) de vigilância, que autoriza a autoridade ao seu lugar de fala, e esta também acaba por reproduzir negociações que representam claramente uma desautorização da fala.” (Mombaça, 2017). Ao refletir sobre lugar, autoridade e legitimação da prática artística,

acredito que estamos inseridos num processo de fissura, no qual coexistem na indefinida identidade, tanto os mais violentos atos humanos quanto os mais solidários gestos desumanos.

Na *performance Que pode o korpo?*, Mombaça diz: "Corpo, território ocupado pelo sex-Império. Objeto a ser moldado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo de macho. Corpo de macho castrado de cu. Corpo-colônia. Corpo marcado. Corpo usurpado pelos sistemas classificatórios. Corpo lacrado, embalado a vácuo ou triturado e encapsulado para facilitar o tráfego. Tráfego de corpos. Corpo produto. Corpo de macho emburrecido enlatado. Corpo-colônia. Corpo desencarnado. Corpo submisso ao Eu, à identidade transcendente. Corpo de macho dominador submisso. Corpo de macho enclausurado em seus privilégios. Corpo de macho vigiado. Corpo de macho drogadiço e vigiado. Corpo de macho covarde drogadiço e vigiado. Corpo devastado. Corpo photoshopado devastado. Corpo photoshopado sarado devastado vazio. Corpo desabitado. Ruína de corpo. Corpo bombardeado em Gaza. Corpo que se atira da ponte. Corpo suicidado. Corpo sem vida. Corpo impensável. Corpo, território isolado pelo sex-Império. Corpo prozac. Corpo scotch. Corpo cocaine. Corpo desidratado. Corpo de nóia. Corpo amputado de nóia desidratado. Economia de corpos. Corpo, objeto a ser moldado e descartado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo gramacho. Corpo de lixo. Lumpencorpo. Então... Como vergar esse corpo? Como dobrá-lo?"⁹

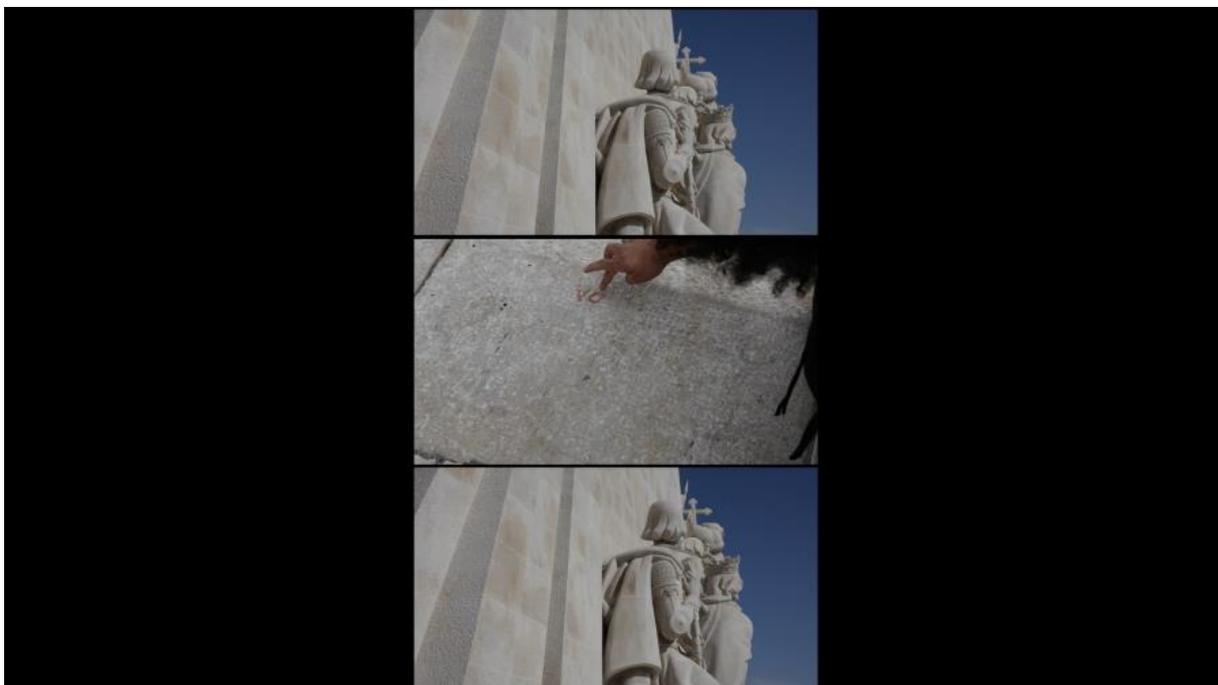


Figura 19. Jota Mombaça – *A ferida colonial ainda dói*, 2015. Performance.

⁹ Veja-se em: <https://vimeo.com/64778343>

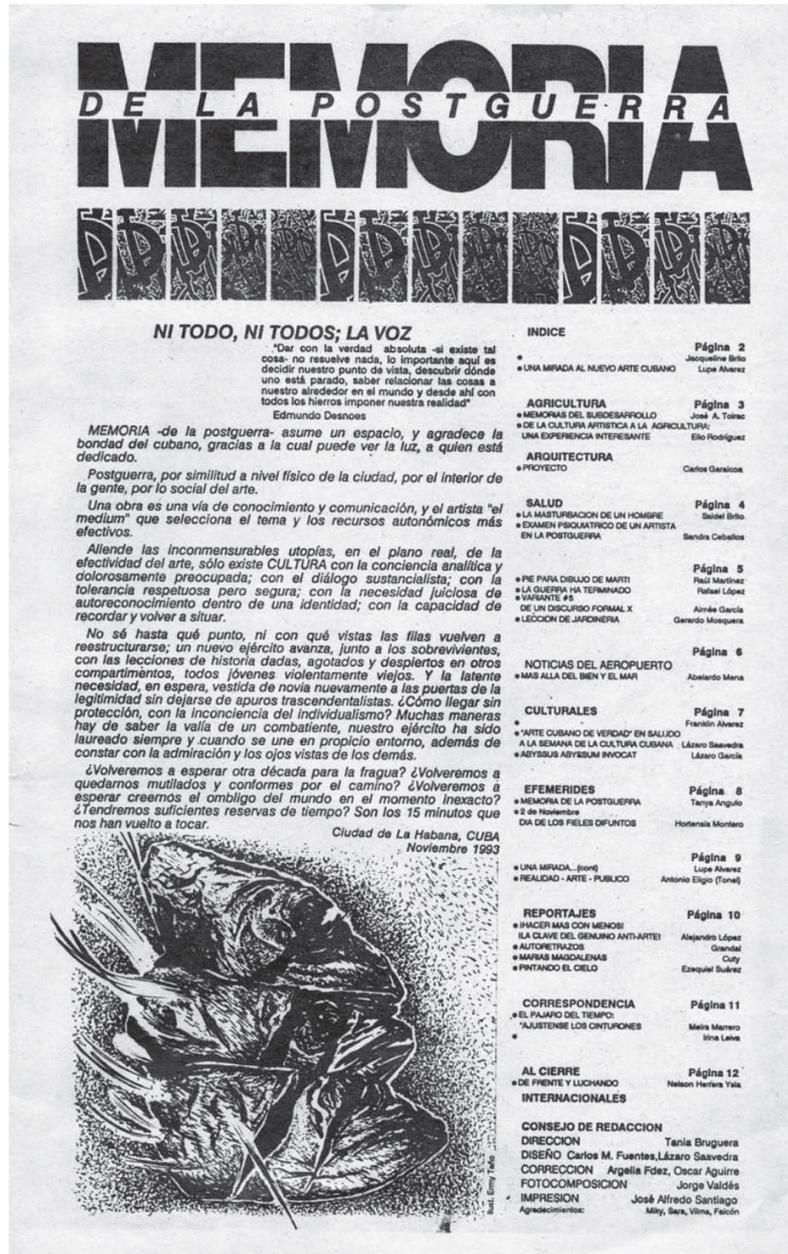


Figura 20. Tania Bruguera– *Memoria de la postguerra*, 1993.

Fotos cortesía Estudio Bruguera y Colección de Libros de Artista del MoMA

Disponível em WWW:<URL:

<https://www.taniabruquera.com/cms/504-1-Memoria+de+la+Postguerra+I.htm>

Nascida em Cuba em 1968, filha de pais ativistas nos movimentos revolucionários no país, Tania Bruguera foi uma jovem emocionalmente educada para acreditar na utopia da revolução, porém, com o tempo, passou a questionar a propaganda oficial do governo cubano e a realidade totalitária do país.

O seu pai era embaixador no ano de 1993, quando a artista realizou a série *Memoria de la Postguerra*, um jornal independente como obra de arte. Constitui um dos poucos documentos que reflete o estado de opinião no cenário artístico cubano nos anos mais críticos do "Período Especial" em Cuba, no qual convida diversos artistas locais, residentes e exilados, a colaborarem com a publicação através de textos e ilustrações sobre vários temas, incluindo arte, literatura e cultura.

O Jornal reproduzia a estrutura gráfica do documento oficial do partido comunista de Cuba, "Granma", criando um fórum para discussão acerca de questões não autorizadas ao jornalismo nacional. O conselheiro das artes plásticas do governo cubano tentou impedir que a segunda edição fosse editada, então o jornal foi censurado e a artista levada, por seu próprio pai, para ser interrogada pela polícia secreta da segurança do Estado, onde foi ameaçada pelo ministro das relações interiores a cumprir uma pena de 15 anos de restrição de liberdade.

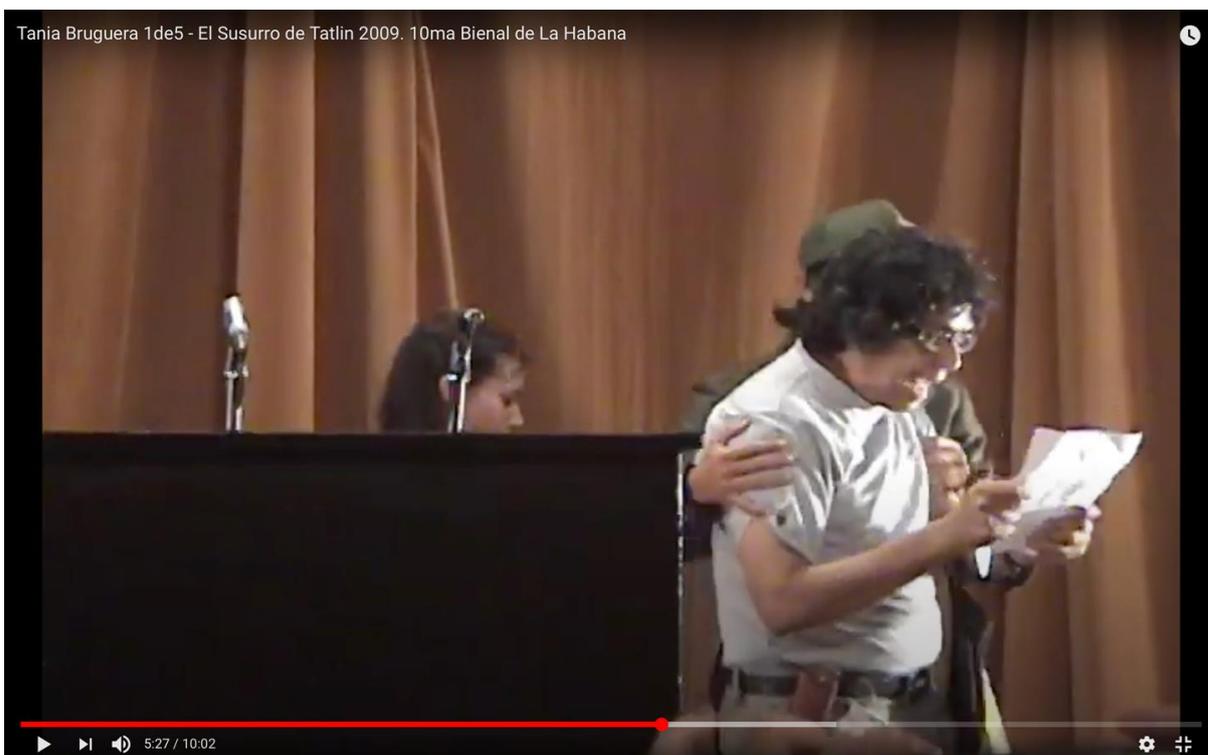


Figura 21. Tania Bruguera– *Memoria de la postguerra*, 1993. Fotos cortesia Estudio Bruguera y Colección de Libros de Artista del MoMA

Disponível¹⁰ em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B3KOV26APIM>

“Que um dia a liberdade de expressão em cuba não seja uma performance”

¹⁰ Outros trechos do registro da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=iIsR6a4vbbk>, <https://www.youtube.com/watch?v=VH8lgNpe91g>, <https://www.youtube.com/watch?v=d5ZZi7DeFYA>

Tania é contrária à representação e simbolismo na sua prática artística, para a artista a questão da autoria não é relevante para sua forma de trabalho, que busca não uma arte política mas uma arte de consequências políticas, assim, ela se coloca como uma iniciadora de um diálogo com o poder, mas é a audiência do seus trabalhos em performance quem tem um papel importante nesse diálogo com as instituições de poder.

A artista trabalha com o conceito *political timing specific*, que diferente do *site specific* está relacionado a um momento político específico. Suas proposições conduzem a audiência a uma vivência no ambiente seguro da experimentação da arte a lidar com a objetividade dos sistemas criados na esfera política.

Para a artista, arte e política têm muitas coisas em comum, ambas imaginam um futuro e ambas usam emoções e manipulam o poder de símbolos. O termo “ARTvismo”, muito usado pela artista cubana, é definido por ela como uma linguagem contemporânea da esfera pública e a arte, como uma ferramenta importante de imaginação política, permitindo viver o futuro e o presente. Tania ainda levanta, assimilando o poder de gerar consequências a partir da sua própria prática artística, o termo *aest-ethics*, no qual “conhecimento criativo” somado ao “conhecimento prático”, gera o “conhecimento político”.



Figura 22. Tania Bruguera – *Partido del Pueblo Migrante*, 2006, 2010-2015.

Em *Partideo del Pueblo Migrante* (MPP), é uma iniciativa da artista na implementação de um partido político que entra nas eleições democráticas do México em 2012, tem o posicionamento político e suas proposições em prol do fim das fronteiras, e na

valorização e igualdade de direitos civis das populações migrantes. Inclua migrantes em igualdade de condições como cidadãos reais.



Figura 23. Tania Bruguera – *Partido del Pueblo Migrante, Voceiros*, 2012.

- Reivindicações do MPP:
- Elimina a diferenciação entre as pessoas com base em seu status migratório;
- Reconhece que o sistema global, por meio da migração, gera as características de uma escravidão moderna na fronteira;
- Cria e promove condições de vida nas quais a migração é uma opção, não uma imposição;
- Identifica o tratamento inadequado das instituições mexicanas em relação à América Central migrantes, semelhante ao sofrido por imigrantes mexicanos nos Estados Unidos;
- Exige uma arena política para cidadãos e migrantes dos locais receptores;
- Reivindica dignidade no tratamento de migrantes;
- Solicita um espaço público que seja uma propriedade comum a todos.

Durante um período de cinco anos a artista organizou o *Immigrant Movement International*, que funcionou como uma rede de articulação e desenvolvimentos de projetos

entre artistas, cientistas políticos, sociólogos e economistas relacionados às migrações e as experiências migratórias. Em 2011 publicam o Migrante Manifesto¹¹ comemorando, em várias cidades do mundo, o dia 18 de dezembro, como declarado pela Organizações das Nações Unidas, o dia de homenagem aos migrantes.

Grada Kilomba

A artista e escritora portuguesa, com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe, Grada Kilomba, nascida em 1968, carrega a urgente necessidade do debate acerca da descolonização para o meio artístico. Defende a desconstrução do racismo a partir da responsabilidade do posicionamento e da troca em diálogo. Abordando o tema em palestras-performances, denuncia o discurso colonialista e eurocêntrico presente até hoje nas esferas do ensino e tem alcançado a ocupação, com outras narrativas e de forma multidisciplinar, de importantes espaços das artes contemporâneas.

¹¹ Migrante manifesto,

This document was created in collaboration with immigration academics, activists, politicians, and community members at a convening at the IM International headquarters in Corona, Queens on November 4th and 5th. For more information visit: <http://immigrant-movement.us/events-2/november-4-5/>.



Figura 24. Vídeo: Filipa César; Texto e performance: Grada Kilomba e Diana McCarty- *Conakry*. 2013. Frame de vídeo 10'20".

Disponível em WWW:<URL:

<http://revistamododeusar.blogspot.com/2017/01/conakry-video-de-filipa-cesar-com-grada.html>

Grada Kilomba reflete sobre a importância da produção e conservação de uma narrativa documentada a partir do trabalho da também artista portuguesa, Filipa César, intitulado *Luta ca caba inda* (2008), no qual desenvolve um aprofundado resgate e recuperação de documentos audiovisuais do momento de libertação da Guiné-Bissau nos anos 70, na ocasião, desenvolvidos por iniciativa do marxista líder político daquele período, Amílcar Cabral, quando reconheceu a importância do registro da história daquela sociedade como ato político – traçada por ela própria – enviando quatro realizadores para formação em Cuba, até os dias atuais, considerado um centro de referência na formação cinematográfica, em função de documentarem o momento presente naquele país, para usufruto futuro.

Em *Conakry* (2013) o registro da performance da Grada acontece num único plano sequência, a artista surge ao encontro da projeção das antigas imagens restauradas por Filipa, no *Institute for Film and Video Art* em Berlim, em prol da conservação da memória da comunidade guineense, mas em seu relato, num tom nostálgico, repara a ausência dessas representações num momento passado. A negligência com o documento denuncia a negligência com a representatividade de um povo. Gostaria ela de ter se reconhecido naquelas imagens, que transitam na esfera da autonomia de uma população africana, ainda na sua infância, mas assume que não é tarde demais para o resgate do documento.

Em 2017, Filipa César volta a editar as imagens, dessa vez, num contexto poético dedicado à população guineense. Intitulado *Spell Reel* (2017), desdobra, sobreposta às antigas imagens, a própria visão, utilizando-se do registro documental num sensível trabalho de interpretação.

A recuperação das filmagens, num contexto europeu contemporâneo, dá luz à importância do posicionamento e atribuição das responsabilidades das antigas comunidades colonizadoras para com uma parcela da memória de uma população. Denuncia também o domínio do conhecimento e da forma seletiva como se conta a história.

Qual conhecimento é reconhecido como tal?

E qual conhecimento não o é?

Qual conhecimento tem feito parte das agendas e currículos oficiais?

E qual conhecimento não faz parte de tais currículos?

A quem pertence este conhecimento?

Quem é reconhecido/a como alguém que tem conhecimento?

E quem não é?

Quem pode ensinar conhecimento?

Quem pode produzir conhecimento?

Quem pode performá-lo?

E quem não pode?

O texto interpretado por Grada Kilomba na performance *Desobediências Poéticas*, realizada na Pinacoteca da cidade de São Paulo, em 2019, a sua primeira exposição individual no Brasil, dez anos depois da publicação do seu livro, *Memórias da Plantação*, revela o teor de censura. Sobre o seu livro, *Episódios de Racismo Quotidiano*, que foi traduzido para língua portuguesa, a artista relata o trabalho mútuo de dupla tradução para o português do Brasil e para o português de Portugal, em palestra na Feira Literária de Parati, no Rio de Janeiro, e aborda as dificuldades de encontrar, na língua portuguesa, palavras que fossem possíveis para questionar a herança colonial no corpo negro na biopolítica do gênero. Percebe quanto a própria construção lógica o sistema linguístico da língua portuguesa está ao serviço da reprodução da colonialidade. Para a artista, o momento em que se cria algo inclassificável, é quando novas possibilidades de questionamentos são postas na linguagem.

Representação do lugar na fala

Os gregos já diziam *Anthropos* notadamente em caráter negativo, passando a ser usado o termo “canibal” quando Cabral, em experiência de contato direto, reconhece algum critério, a semelhança entre os vorazes habitantes que se alimentam uns dos outros, que não falavam a mesma língua e por isso eram “bárbaros”.

Há uma constante antropológica que nega o foro de cidadania e o foro de humanidade. O Bárbaro ou o Antropófago é, por radicalidade, o outro a quem foi negado qualquer critério de assimilação. Nesta analogia, a banalidade poderia ser associada ao conceito de selvageria e barbárie? O autor bulgaro, Tzvetan Todorov, enuncia que o medo torna-se um perigo para aqueles que o experimentam: eis porque se deve evitar que ele venha a desempenhar o papel de paixão dominante; inclusive, ele é a principal justificativa para os comportamentos qualificados muitas vezes como "desumanos" (Todorov, 2010).

Seria concebível dentro do abissal absurdo do tempo presente a criação de uma arte desumana? Muito se fala do lugar de fala, dos artistas como etnógrafos, mas pouco se reflete sobre o que há de estratégia política no uso deste artifício. Não há o reconhecimento de uma política (e polícia) de vigilância, que autoriza a autoridade ao seu lugar de fala, e esta também acaba por reproduzir negociações que representam claramente uma desautorização da fala (Mombaça, 2017). Ao refletir sobre lugar, autoridade e legitimação da prática artística, acredito que estamos inseridos num processo de fissura onde coexistem na indefinida identidade tanto os mais violentos atos humanos quanto os mais solidários gestos desumanos.

Qual seria então a necessidade de se resolver uma questão sobre o que a arte representa? Se mal conseguimos concluir os processos de identificação. É talvez, a troca de saberes entre todas as áreas do conhecimento não somente da inteligência humana, como também a inteligência artificial e a inteligência ancestral onde podemos de forma *transmultidisciplinar* encontrar indícios do que representa a prática artística. Ao mesmo tempo em que se analisa de maneira arqueológica a ancestralidade, se permite ao atravessamento de uma hiperconectividade cada vez mais credível no universo das cyber tecnológicas. E uma vinculação do sujeito não mais como subordinado ao contextual, concreto/materal, nem romantizado ou estetizado pelo olhar do outro. Existindo somente na troca de olhares, energéticos e quânticos que precisam ser posto como agentes interrelacionais acabando talvez

com a ideia de segregação entre sujeito e objeto da arte, passando a uma “transpresença” em constante fluxo de representação.

Como uma coreografia fluidica em que o objeto arte tem o mesmo valor do objeto não artístico, e ambos articulam movimentos passíveis de assimilação e dissidência numa tentativa pós-historicista inclassificável e indefinível de sobrevivência.

“Ali vem a nossa comida pulando” *Hans Staden*.

A sobrevivência da arte é possível, sem fazer meias palavras com discursos relativistas, mas indo a um ponto em comum a uma unidade básica vida e morte sobrevivência como “algo” intermitente, onde é preciso queimar-se no próprio fogo para ter a luz própria existência (Didi-Huberman, 1998). É preciso alimentar a arte com a vida assim como a vida se alimenta também da arte. Como antropofágicos abeira de um apocalipse. “Só a antropofagia nos une Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (Oswald de Andrade, 1921).

Corpos Dissidentes

As teorias filosóficas que tentaram definir a arte ao longo da história falharam porque tentaram captar “algo” no *objeto* que indicasse sua “artisticidade”. Notando essas falhas sistemáticas, Weitz e outros wittgensteinianos defenderam a impossibilidade de definir a arte, como uma espécie de cura radical à fadiga crônica das estéticas.

Danto diz que “a dificuldade com as grandes figuras do cânone da estética, de Platão a Heidegger, não consiste em que eles tenham sido essencialistas, mas, antes, em que entenderam a essência erradamente”. Em sua teoria essa interpretação, constitutiva da identidade artística, é historicamente possibilitada pela apresentação do objeto no mundo da arte. Por conseguinte, sua definição de arte é relacional, contextual – não se funda em algo que é visto no objeto, mas no objeto visto como arte.

As críticas ao mundo arte elaboradas por Arthur Danto na *Transfiguração do lugar-comum* através da fórmula “*significados corporificados*”, como se tivesse estabelecido apenas duas condições necessárias: ter significado e incorporar esse significado. Mas essa redução evidentemente subestima seus próprios argumentos.

Como na proclamação do fim da arte, não vem anunciar o fim de “algo” como o objeto arte muito menos que esse “algo” precise representar outro significado para se definir como arte, pois ainda não almejamos o conhecimento de suas origens ancestrais, e sim um

reconhecimento de um processo inconcluso que a arte assumiu na história moderna assim como as epistemologias das ciências humanas, ambas fundadas num universalismo ficcional.

Práticas Visuais Performativas de Danilo Galvão

(registro de ações, vídeos, instalações e peças)

O “*Narre-se / deriva sonora*”¹² é uma videoarte, relatório de um primeiro grupo de experimentações na escrita poética, na prática corporal e na experimentação performativa em ensaios de construção de imagem a partir da interação não planejada. Dividido em três partes: *A chegada*, *Práticas Desviantes* e *Deriva Sonora*. Apresentam, nesta ordem, um resumo do que foi possível ser gravado em vídeo.



Figura 25. Danilo Galvão – *Narre-se / Deriva Sonora*. 2019. Frame da videoarte 9’.

Na primeira sequência de imagens apresentada no material gravado, não é possível o entendimento do que a imagem causava à experiência espacial. Descrevo mais detalhadamente a situação fora do quadro do vídeo:

¹² Veja-se em: https://www.youtube.com/watch?v=yWg_gPF1fE4&t=379s

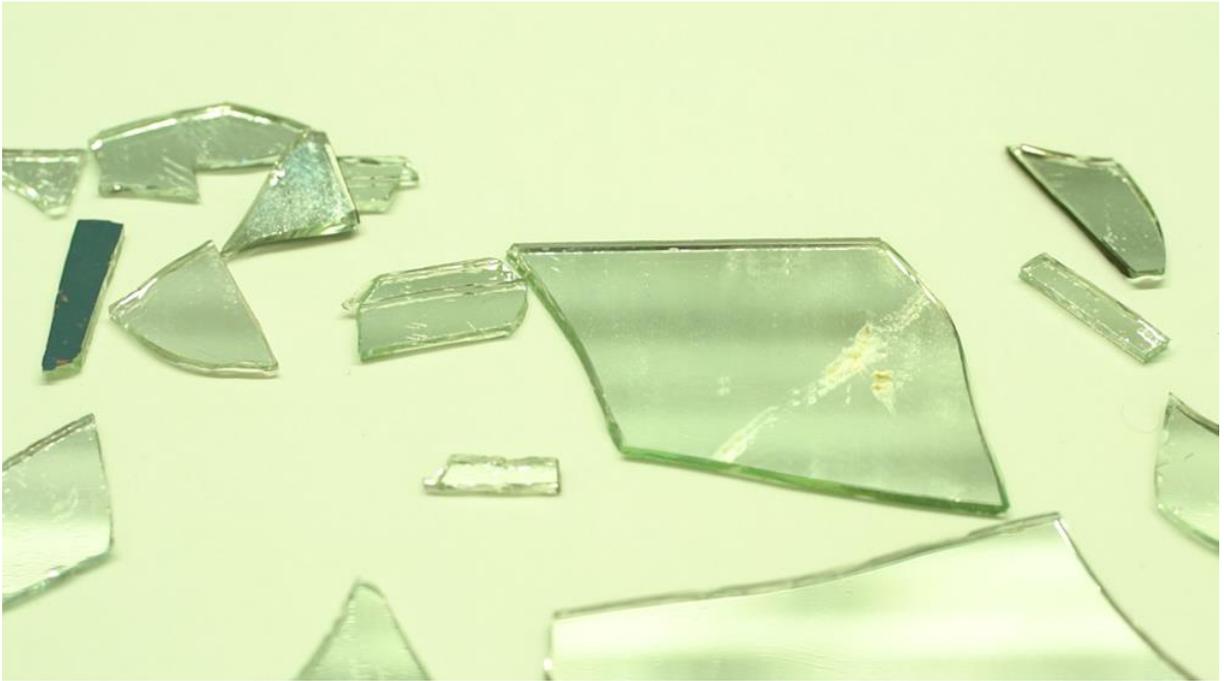


Figura 26. Danilo Galvão – *Narre-se / Deriva Sonora*. 2019. Detalhe da obra.

Pedaços de espelhos partidos, foram recolhidos durante algum tempo. Postos sobre uma mesa do atelier de trabalho, tinham a função de refletir a luz que projetava fotografias sobre os espelhos, levava essas imagens fotográficas, ou pedaços dessas imagens, para lugares diferentes do ambiente interno do atelier, uma parede, uma porta, uma cadeira, por exemplo, atribuindo à imagem uma experiência de movimento físico da materialidade da luz.



Figura 27. Danilo Galvão – *Narre-se / Deriva Sonora*. 2019. Detalhe da obra.

Os materiais que procurava precisavam se enquadrar em alguns critérios. Primeiro, deveriam ser muito banais a ponto de serem desprezados facilmente, ou muito baratos a ponto de serem comprados com algumas moedas que não atrapalhassem o meu orçamento mensal de pagamentos das propinas, renda da moradia e alimentação. O segundo critério propõe que eles deveriam ser pequenos, leves e capazes de serem usados para construir uma narrativa visual adaptável às situações e ainda assim, promover imagens que indicassem, mesmo que subjetivamente, qual é o contexto mitológico que eu me debruçava como temática central de investigação.

Garrafinhas de vidro, papel alumínio, papel vegetal, caneta preta, pedra e sacos de fazer gelo foram alguns dos materiais incorporados no exercício de construção de narrativa visual. O trabalho era experimentar, em mínimas construções, as possibilidades de variação de escala, forma e modificações da luz, com a tentativa de reconstruir ou questionar-se sobre o conjunto de imagens, pinturas e literatura histórica que narram as expedições marítimas.

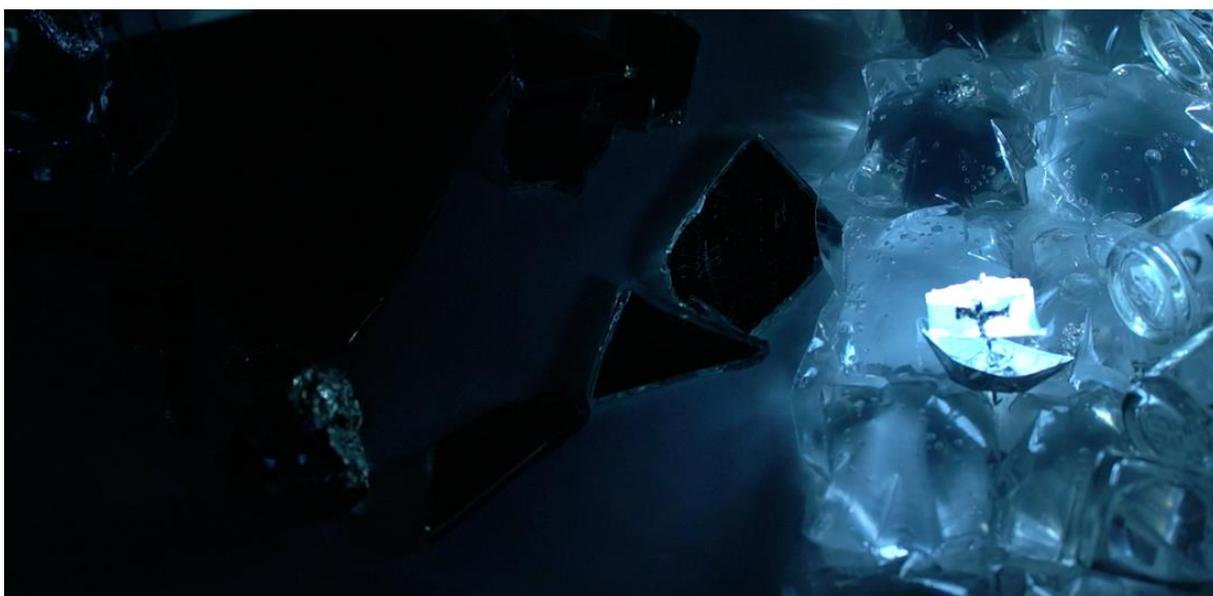


Figura 28. Danilo Galvão – *Narre-se / Deriva Sonora*. 2019. Detalhe da obra.

Estas experimentações aludiam à pesquisa realizada *Mar Morno*¹³, em cinema expandido, teatro de animação, live-action ou alguma outra classificação que, por ora, ainda não tenha sido criada para catalogar este tipo de produção multimídia.

¹³ O projeto de investigação *Mar Morno* será analisado no *portfólio de trabalhos em construção* p.49

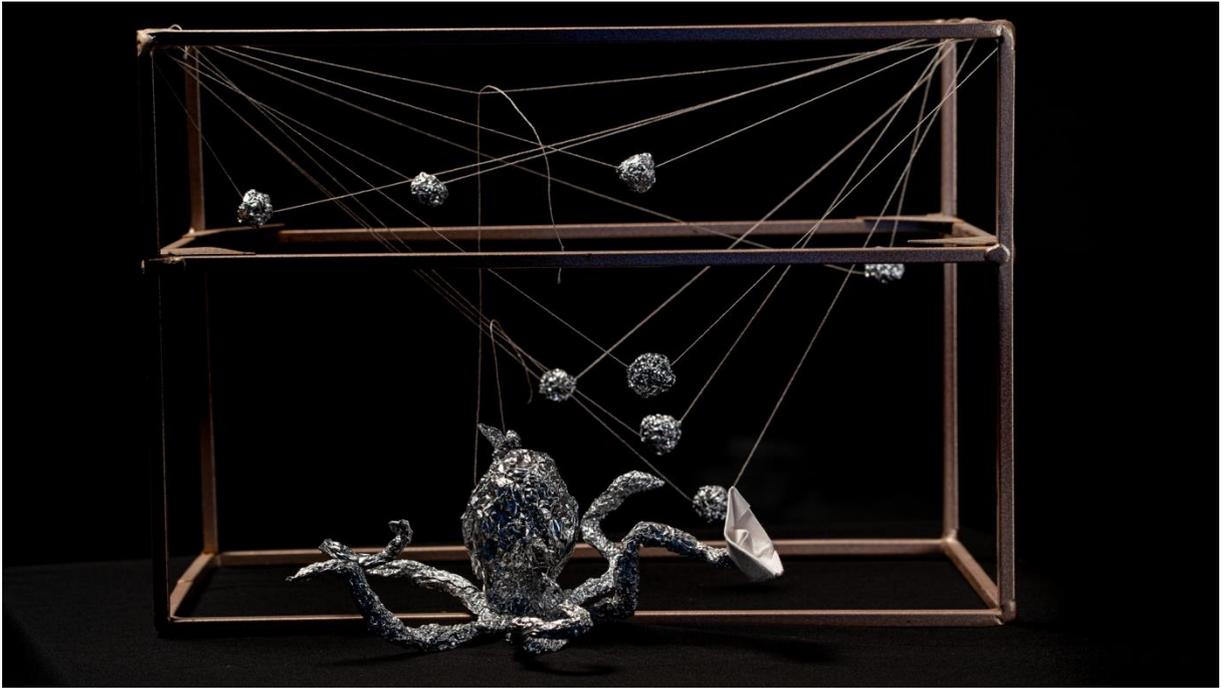


Figura 29. Danilo Galvão – *Narre-se / Deriva Sonora*. 2019. Detalhe da obra.

A segunda parte da videoarte, *Narre-se / Deriva Sonora*, se apropria de algumas imagens construídas com o público, no caso, crianças e outros estudantes do curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, para exemplificar uma prática de descondicionamento visual, uma livre experimentação, promovendo no espaço/instalação a possibilidade de se construir uma narrativa visual transpessoal. Entendo a imagem que resulta desse encontro, como composta por múltiplas subjetividades.

Percebo o trabalho de prática artística não como a construção de imagem em si, mas o agenciamento do espaço e o encorajamento a exercitar-se a liberdade do existir e isso, por si só, já está carregado de imagens e histórias. Aludindo ao trabalho do Hélio Oiticica na exposição *Cosmococa* (1973), o espaço/instalação, ou a videoinstalação, não é capaz de gerar imagens sem a presença/interativa.

São produto dessa experiência os materiais gráficos, sonoros e o movimento da presença, sendo coordenados por uma dramaturgia da imagem.



Figura 30. Danilo Galvão – *Narre-se / Deriva Sonora*. 2019. Frame da videoarte.

A terceira parte do videoarte é oferecido a possibilidade de sair da tela e experimentar a paisagem ao redor. Um convite ao caminhar é proposto junto a um QRcode, link do espectador ao *Capítulo III - Deriva Sonora*. 16 minutos de uma colagem de áudios, exercitando uma fricção cultural entre o nordeste do Brasil e a cultura portuguesa, surgem como trilha sonora do percurso que o espectador escolher. O áudio é formatado de maneira amadora, gravando reproduções de músicas dos dois países que têm friccionado a minha cultura. Gravações de sons das ruas de Évora, músicas folclóricas portuguesas e poesia brasileira, leva ao percurso um tom provocativo e reflexivo, e a experiência dessa expansão de cinema continua existindo, como recorte de realidades, num exercício sonoro anacrônico, que busca o equilíbrio dançante de todo corpo que se movimenta e assim, “com o movimento do corpo eu crio imagens que montam outras paisagens”. (Danilo Galvão, 2015: 3)

DERIVA SONORA

É UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO EM CINEMA EXPANDIDO. A SÉRIE DE ÁUDIO COLAGENS MISTURA REFERÊNCIAS CULTURAIS, HISTÓRICAS E SOCIAIS, SE APROPRIANDO DE OUTRAS VOZES, OUTROS ARTISTAS E OUTRAS PAISAGENS.

O PRIMEIRO ATO DE RECOLHA DEU ORIGEM AOS 16 MIN DE SOM ONDE EXPRESSO ALGUMAS DAS MINHAS REFLEXÕES.

O MATERIAL É RESULTADO DAS VIAGENS DOS ÚLTIMOS 2 ANOS ONDE ESTIVE NA FLORESTA AMAZÔNICA DA RESERVA EXTRATIVISTA CHICO MENDES NO ACRE, NO PARQUE NACIONAL VALE DO CATIMBAU EM PERNAMBUCO, E NAS CIDADES DE BRASÍLIA-DF, RECIFE-PE E ÉVORA-PT.



Figura 31. Danilo Galvão – *Deriva Sonora*. 2019. Convite QRcode.

Exposição Retomada



Figura 32. Danilo Galvão – *Painel Retomada*, 2019. Serigrafia e giz sobre papel.



Figura 33. Danilo Galvão – *Díptico Tamain - Tupan*, 2019. Aquarela sobre colagem em papel higiênico.



Figura 34. Danilo Galvão – *Díptico Tamain - Tupan*, 2019. Aquarela sobre colagem em papel higiênico.

Influenciado pela leitura do livro *a Sobrevivência dos Vaga-lumes*, do filósofo George Didi-Huberman, encorajei alguns amigos a participarem em proposições performativas e vivenciarem a experiência da imagem. Com projeções de luzes na escuridão, em ambientes aparentemente inutilizados no *campus* da Universidade de Évora, acompanhados pelos ecos, que, no vazio deste ambiente o objeto encontrado reproduzia, foi possível vivenciar a situação que registrei na videoarte, *Vagalumes*.

O objeto metálico construído em grade de contensão, sobre rodas e dividido em dois espaços verticais, servia originalmente ao arquivo de pinturas do atelier. A peça\objeto em seu estado vazio, quase como uma ruína do presente visivelmente esquecida e ocupada por vespas e mariposas, assemelhava-se a algo como o artista brasileiro, Hélio Oiticica, definia como *Momento-freme*, em seu trabalho sobre a expansão do cinema.

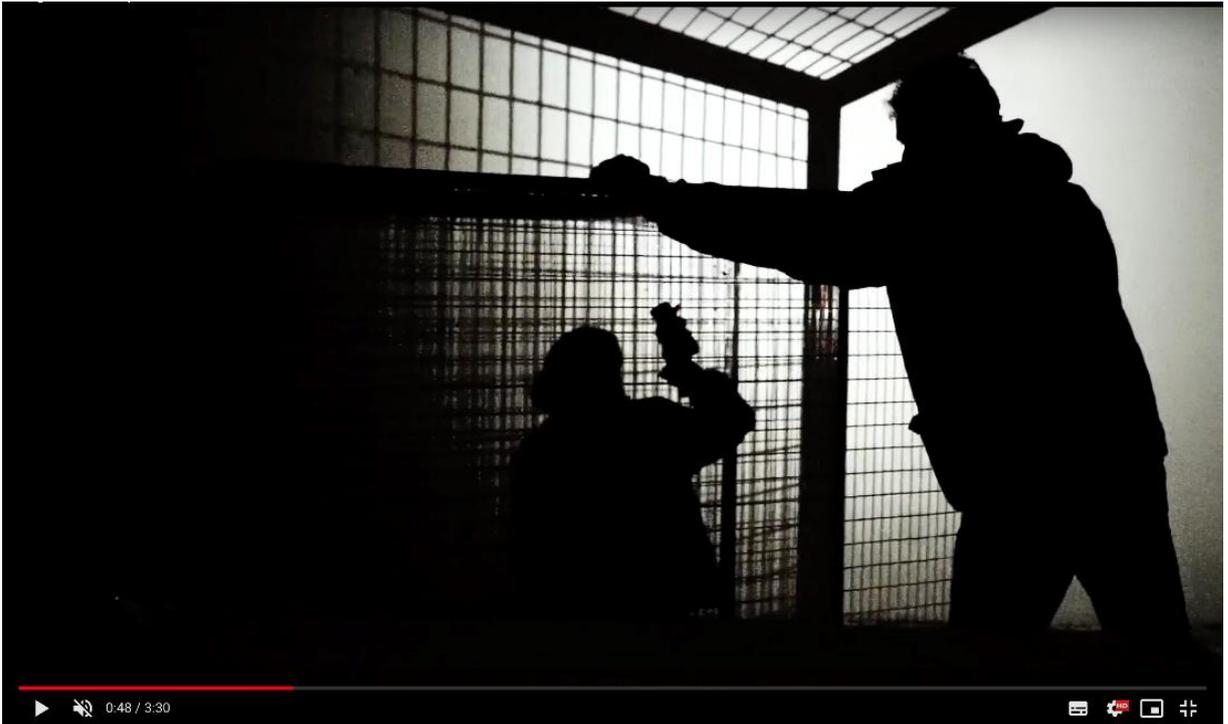


Figura 35. Danilo Galvão – *Vagalumes*, 2019. Videoarte 3'33".

Disponível em WWW:<URL:

<https://drive.google.com/open?id=1xwf7RSyAfzaF6-qamSMwepZU1TO-zWpJ> >

Capítulo III - O museu e o caralho - Deslocamento de insignificantes

Insignificante consta no dicionário como adjetivo do que não possui valor; sem importância; desprezível; excessivamente pequeno; minúsculo. Como substantivo masculino e feminino refere-se ao que não tem relevância profissional ou pessoal; desprovido de características ou atributos extraordinários. Logo o movimento acontece de maneira imperceptível e ordinária.

Walter Benjamin, articula a sua crítica política a partir de um argumento sobre o aparecimento e a exposição recíprocas dos povos e dos poderes. “A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições de exposição do homem político”, escrevia ele, já em 1935, em seu famoso ensaio sobre *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica] Quanto à “sociedade do espetáculo” fustigada por Guy Debord, ela passa pela unificação de um mundo que “está mergulhado indefinidamente em sua própria glória”, ainda que essa glória seja a

negação e a separação generalizada entre os “homens vivos” e sua própria impossibilidade de aparecer senão sob o reino - à luz crua, cruel, feroz - da mercadoria.

A força que opera no que está ainda por dizer, do que parcialmente chegará ou do que resulte em seu deslocamento, não cabe aos sistemas estéticos filosóficos pois a teoria filosófica na qual se sustenta a criação artística falha. A sua prática de legitimação acaba por oprimir e inviabilizar parte da produção artística que foge dos padrões de belo. Pois este mesmo conceito de beleza também se desloca da forma conceitual.

Como se poderá continuar a discutir sobre as artes usando conceitos que foram criados numa época em que tanto a sociedade como as artes eram completamente distintos de hoje? “Nada do que à arte respeita é já evidente, nem nela mesma nem na sua relação com o todo, nem sequer o seu direito à existência” (Adorno).

Os insignificantes, não-visíveis, seguem o mesmo caminho da busca pelos próprios sistemas autônomos, a arte partilha o destino da sociedade moderna precisamente porque procura encontrar o seu caminho enquanto sistema autônomo.

procura favorecer não tanto a recepção de um significado preciso mas um halo de significados possíveis, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, conforme o grau de perspicácia, de hipersensibilidade e de disposição sentimental. (Umberto Eco) para a estética decolonial trata-se de descentralizar, des-universalizar e relocalizar as formas de viver, de pensar e de agir impostas por aqueles que se dão o direito de classificar para atender a seus interesses econômicos, políticos ou religiosos (Mignolo, 2015).

Breve análise de alguns casos em museus e descolonização das instituições

A crise de identidade do museu, começa logo no momento de sua concepção. Nasce o museu, acometido de uma má formação conceitual tendo como principais sequelas, bipolaridade conceitual. Preservar a manifestação humana da própria manifestação e degradação humana, resguardando a manifestação para o tempo futuro, ao mesmo tempo, que propõem abertura ao encontro de manifestações humanas. Reproduz um relevo *ad. Infinitum* de camadas de representações. “O realce da identidade étnica exprime-se, assim, inicialmente através de um rótulo étnico entre outros meios possíveis de identificação das pessoas. É apenas depois de ter selecionado esse rótulo [...] que os comportamentos, as pessoas, os traços

culturais que eles designam surgem quase naturalmente como “étnicos”.” (POUTIGNAT e STREIFF-FENART, 1998, p.129).

Entranhando, não podemos simplesmente negar sua atuação e contribuição, por uma instabilidade conceitual estruturante na sua concepção. Partindo do ponto em que o museu é uma instituição em constante crise de representação, no que diz respeito à identidade étnica, podemos trazer para esta discussão alguns casos, polêmicos de instituições museológicas que se estabeleceram sobre narrativas especificamente coloniais, e que encontram no século XXI uma forte oposição ideológica oriunda dos movimentos pós-coloniais e atualmente decoloniais.

Nessa tentativa de desmontar o arcabouço colonial do museu, podem-se identificar duas tendências, não excludentes: uma engloba iniciativas que têm como foco de interesse as políticas de identidade e representatividade, enquanto a outra tem como eixo a introdução de uma categoria, o Sul, que se oferece como solução epistemológica. Esta última se firmou, sobretudo, no discurso da arte contemporânea.



Figura 36. Chéri Samba – *Réorganisation*, 2002. Mural em parede. Royal Museum for Central Africa.

Em 2013, o Royal Museum for Central Africa, em Tervuren na Bélgica, foi fechado para reforma. O acervo do museu guarda registro de eventos como ‘human zoo’ que consistia

em reproduzir os modos de vida das organizações sociais do Congo, dentro da estrutura do museu. Reformar o museu, gerou repercussão na diáspora congoleza em resistência e luta em busca de reparação histórica no que diz respeito ao processo de colonização que a região da África central.

O Reino do Congo sofreu com a exploração durante trezentos anos pelo comércio de escravos antes de se tornar uma colônia de um país europeu. O território era considerado pelos portugueses comerciantes de escravos da época, como a maior reserva de escravos do mundo. A disputa imperialista que se ocuparia em explorar a região, deu lugar a ocupação colonial em 1840 capitaneada por Leopoldo II o rei dos belgas.

Em visita ao museu, mesmo depois dos seis anos de reforma e muito trabalho dos museólogos, historiadores e educadores belgas, junto com representantes da diáspora congoleza, é possível perceber que traços de uma história imperialista não podem ser apagados, e o esforço de artistas, criadores e educadores do museu na tentativa de apresentar uma narrativa que se propõe menos heroica aos feitos belgas, não é suficiente para reparar a identidade étnica que foi ao longo dos últimos cinco séculos violentamente transformada. O filme *Palimpsest of the Africa Museum* de Matthias de Groof de 2019, acompanha os seis anos de trabalho das equipes para reformulação¹⁴ de um museu que foi fundado sobre a ferida aberta do epistemicídio.

Dentro de uma polémica semelhante, o projeto de construção de um novo Museu dos Descobrimentos em Lisboa, está fundada numa ideologia de lógica semelhante, porém neste caso muito mais arraigado ao heroísmo patriótico português, que pensa em construir um museu, ou fortalecer uma rede de museus já existentes numa campanha de internacionalização da cidade de Lisboa se valendo de uma história que a mais de 500 anos ainda não foi esclarecida ou reparada com as devidas equalizações.

A polémica ainda em curso, é talvez a primeira atuação deste museu enquanto agente promotor de reflexão e acesso à cultura de uma determinada sociedade. Mas está longe de se chegar a uma narrativa comum, apesar de ter sofrido alterações a respeito do nome e de como apresentará conteúdos relativos à escravatura, é um projeto que divide as opiniões entre os historiadores portugueses, e a comunidade diáspora das “ex-colônias” portuguesas. A ideia de

¹⁴ Veja-se: <https://frieze.com/article/has-belgiums-newly-reopened-africa-museum-exorcized-ghosts-its-colonial-past>

promover Lisboa para uma cidade global cosmopolita, segue uma lógica de universalização e guerra de poder semelhante a lógica das expansões marítimas.

É encorajado pela industrialização, pelo estilo internacional arquitetônico e pelo deslocamento dos valores locais e cultura que o direcionamento do centro urbano à lógica do instrumentalismo ocidental eurocêntrico capitalista é prejudicial e irrelevante para o momento atual se é que podemos falar de pós-colonial. Entretanto é válido abrir espaço na sociedade portuguesa e internacional, para rediscutir as narrativas dos “descobrimentos”.

Práticas provocantes



Figura 37. Danilo Galvão – *Tordesilhas*, 2019. Grafite em muro do Quartel Militar de Évora.

Uma linha, uma fronteira, uma abstração materializada no acordo entre a realeza. A divisão do espaço a classificação e renomeação do território, o esquiteamento de um terreno em secções capitaneadas por uma hereditariedade. As capitánias hereditárias é o primeiro desenho urbanístico Brasileiro, anterior a ele uma linha imaginária dividia o espaço do

conflito pelo poder sobre o território colônia, Portugal e Espanha. a divisão do “novo mundo” é causadora de uma ferida aberta, acordo que nunca foi respeitado, deixa desenhado nas imaginações fronteiriças a herança da guerra. Percorro as ruas em Évora rasgando o mapa da cidade, tento reconstruir uma cartografia de afeto que me reconectasse com algo que ainda não encontrei. No meu corpo e nas paredes vossas estampam o envelhecimento natural de toda matéria orgânica em decomposição.



Figura 38. Danilo Galvão – *Mapa de Évora*, 2019
fotocopia do mapa de Évora rasgado dentro de uma moldura. 15x21cm

Escolho decalcar suaves linhas de um desgaste na parede do quartel militar de Évora, relembro o esquitejamento do território, relembro as especulações imobiliárias nos grandes centros urbanos, Recife, Lisboa e porque não Évora já que para mim e um número expressivo de estudantes, enfrentam diariamente uma dificuldade de alojamento.

empiricamente se designa como asneira e aplica-se, também, a diversas situações. Compondo um conjunto de expressões ainda carrega notoriamente além de uma associação sexual muito forte uma relação colonial direta. Creio que não existem estatísticas, mas as pessoas que usam muito a expressão estão longe de imaginar que era a cesta das caravelas. Lendas urbanas, disseminadas no ciberespaço, diz que CARALHO é a palavra com que se denominava a pequena cesta que se encontrava no alto dos mastros das caravelas¹⁵, de onde os vigias perscrutavam o horizonte em busca de sinais de terra. O que encontrar terras tem a ver com sexualidade?

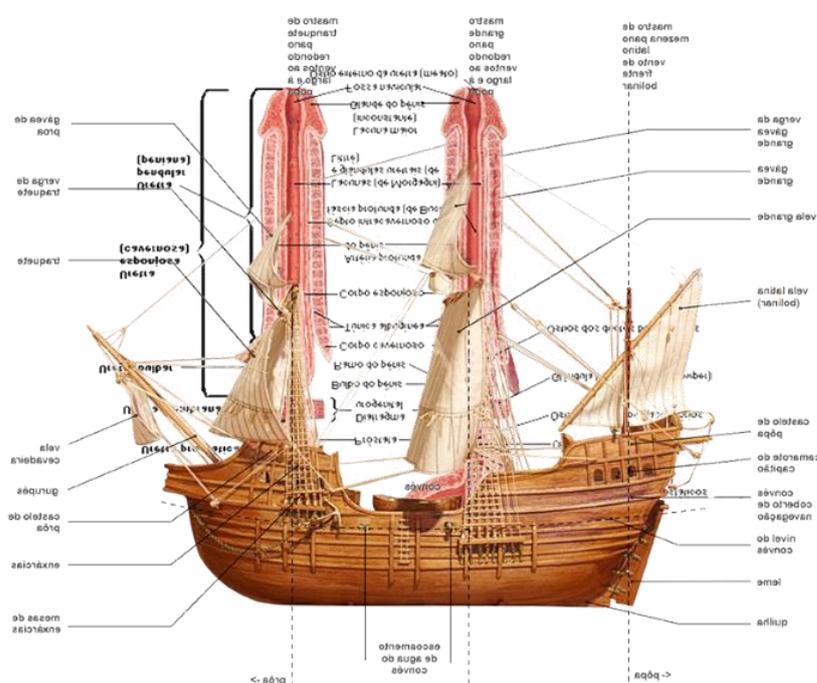


Figura 40. Danilo Galvão – *Estudo de anatomias do Caralho, imagem digital, 2019.*

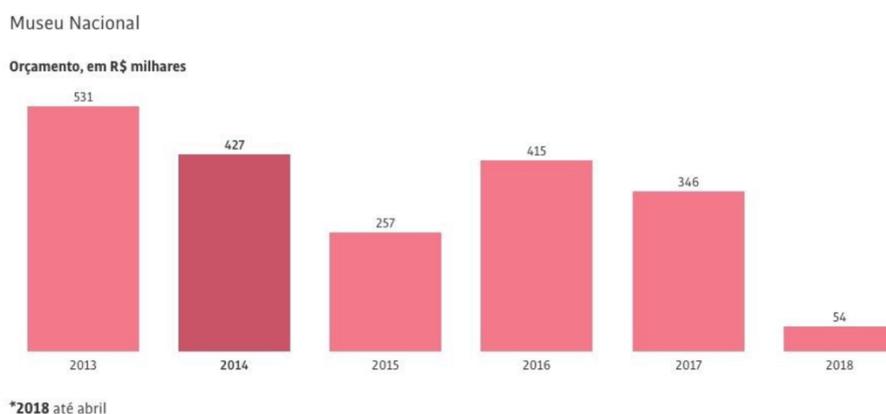
A obra, abarca, vários desdobramentos de investigação, nos seguimentos de contágio da língua falada, nas relações disfêmicas e eróticas da estética, e ainda em sua dimensão léxico

¹⁵ "uma lenda urbana em circulação na Internet que, tanto em português como em castelhano, alega que *carvalho* ou *carajo* era o nome dado ao pau maior da cesta ou gávea das antigas caravelas, e que seria essa a origem desta designação de *carvalho* para o membro viril masculino. Tudo parece indicar que a lenda nasceu de uma tentativa de explicação para as frases "*Vete al carajo!*" ou "*Vai para o carvalho!*", que supostamente se refeririam ao castigo que recebiam alguns marinheiros a quem se obrigava a subir à gávea, onde estavam os vigias, e aí permanecer algum tempo. O uso do termo *carvalho* está documentado, no entanto, em épocas muito anteriores à das caravelas portuguesas ou castelhanas, pelo que se a gávea alguma vez teve esse nome era, como no caso do *carall bernat* catalão, por metáfora ou exagero de semelhança entre o carvalho e o pau maior onde encaixava essa cesta, que seria a ponta do carvalho. ^[1] https://pt.wikipedia.org/wiki/Carvalho#cite_ref-15

com numerosas expressões da língua, podendo ilustrar toda a classificação anatômica da correlação entre o caralho e a caravela.

Marcha fúnebre pela memória queimada (Registo de Performance)

Acontece no Brasil, a queima de uma memória, um ato violento, semelhante a queima dos livros no holocausto, ou como na inquisição tão presente na história portuguesa. Ou como o incêndio do museu da língua portuguesa em São Paulo. Dentro do terror que os incêndios causam, reconheço o quanto a história dos incêndios custa para a memória da cultura portuguesa. Passam-se os anos, mesmas práticas se repetem. Neste caso, o maior museu e acervo de línguas indígenas da América Latina, onde todo o trabalho de resgate histórico, todo os estudos de humanidades de uma sociedade existente no território ocidental antes mesmo de qualquer descobrimento, arde em chamas dias antes da minha migração para Portugal. O Museu Nacional do Rio de Janeiro, instituição vinculada a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no mês do segundo centenário Pega fogo.



Gráfico, elaborado pela Folha de São Paulo, na matéria "Bicentenário Museu Nacional, o mais antigo do país, tem problema de manutenção", por Marco Aurélio Canônico.

Figura 41. Gráfico de orçamental, Museu Nacional RJ

Disponível em WWW:<URL: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/bicentenario-museu-nacional-o-mais-antigo-do-pais-tem-problemas-de-manutencao.shtml> >

Há meses sem dinheiro para pagar as contas do abastecimento de água, o acidente é uma tragédia anunciada¹⁶.



Figura 42. Danilo Galvão – *Marcha fúnebre pela memória queimada*, 2018.

200 velas ao redor da fonte da República.

Realizei uma *performance*, intitulada *Marcha fúnebre pela memória queimada*, onde levei duzentas velas para comemorar os 200 anos do museu ao mesmo tempo em que celebraria o luto por Luiza (a mais antiga múmia das Américas) um símbolo da ancestralidade ameríndia que foi consumida pelas chamas. O motivo do incêndio, podem ter muitas causas pontuais, mas visivelmente é o corte orçamental ao longo dos últimos anos feitos a manutenção do museu, que é um ataque direto a instituição pública cultural e ao patrimônio da humanidade.

¹⁶ Reportagem jornalística sobre o Bicentenário do Museu Nacional disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/bicentenario-museu-nacional-o-mais-antigo-do-pais-tem-problemas-de-manutencao.shtml>

Nesta *performance*, convidei via um evento social organizado em uma rede social, algumas pessoas a praticarem comigo o ritual de celebração e luto na fonte da praça da república na cidade do Recife, Capital do estado de Pernambuco. Coloquei duzentas velas circulando a fonte, e ao cair a noite, as acendi. Em pouco tempo a guarda oficial da casa civil do estado veio averiguar a situação. A força republicana do governo de Pernambuco estava a minha volta. E o líder do grupo de seguranças começou um diálogo que transcrevo a seguir.

O líder dos seguranças - O que você está fazendo?

- Estou Rezando.

O líder dos seguranças: - Está rezando por que?

- Estou de luto.

O líder dos seguranças - Você sabe que aqui não se pode rezar, esse é um território protegido pela casa civil do estado de Pernambuco.

- Mas liberdade religiosa é um direito garantido constitucionalmente.

O líder dos seguranças: - Nos entendemos, mas ficamos preocupados, vimos vocês acender as velas e tivemos que monitorar o local, temos que proteger a república.

- Tudo bem vocês também podem rezar comigo se quiserem. Esta memória é nossa.

O líder dos seguranças: - Estamos preocupados porque ontem teve um incêndio e estamos com medo que gere alguma manifestação.

- Soube, do incêndio e parece que o museu também fazia aniversário. 200 anos.

Ao final do diálogo, oito seguranças da guarda republicana vigiavam duas velas acesas na fonte da praça da república.

Portefólio: Trabalho em Construção

Origine de Quelques Fleurs Communes de nos Jardins



Figura 43. Danilo Galvão – *Origine de Quelques Fleurs Communes de nos Jardins*, 2019.

Mapa em tecido 0,97x0,77m



Figura 44. Danilo Galvão – Filme *Origine de Quelques Fleurs Communes de nos Jardins*, 4:29” HD Digital, Color 2019.

Disponível em WWW:<URL: Video: <https://youtu.be/auWw2htVp0>

O trabalho em desenvolvimento, intitulado *Origine de Quelques Fleurs Communes de nos Jardins*, mistura as questões da estética decolonial, trazendo as cartografias e a botânica das flores, numa metáfora sobre o processo de migração e histórias dos descobrimentos, refletido na naturalização e vida quotidiana. O trabalho, realizado a partir de um mapa encontrado nas ruas de Paris, foi ativado pela vivência íntima do movimento migratório para o campo.



Figura 45. Danilo Galvão – *Quinta do Gato Seco, Freguesia de Pedroso*, 2019

Entre julho de 2019 e fevereiro de 2020, realizei por iniciativa própria uma residência artística, na freguesia de Pedroso, em Vila Nova de Gaia. O projeto consistiu na reabilitação de uma quinta datada de 1889, abandonada há pelo menos 20 anos, adquirida por uma família

portuguesa com o objetivo de dotar o espaço de condições de acolhimento de residências artísticas nas áreas da dança, teatro e cinema. Durante sete meses, para além do trabalho fotográfico, reabilitámos uma casa, na qual habitei. Construámos, por conseguinte, uma sala de ensaio adequada para práticas corporais e dança. Em paralelo, plantei uma horta baseada na agricultura sintrópica, com o intuito de tornar o solo, que era exclusivamente usado na monocultura do milho para consumo animal, fértil para o cultivo e para o consumo doméstico.



Figura 46. Danilo Galvão – *Astashevo, Oblast de Kostroma, Rússia, 35mm Ilford Pan 400, 2019/2020*

Disponível em WWW:<URL:

<https://drive.google.com/open?id=1liJ1c2Py0KIQEx-4C4vsOKaSWQH3OKYB>

Tive ainda a oportunidade de visitar, uma vila reconstruída em Galich, na Rússia, que me permitiram adquirir referências sobre o trabalho de restauro de uma casa de madeira e a forma como esta prática interfere na comunidade local. Esta experiência foi de grande inspiração no exercício de trabalhos que cruzam a reabilitação de espaços, o cultivo da terra e a produção de projetos autorais híbridos, baseados na fotografia e na cinematografia.

Mar Morno



Figura 47. Danilo Galvão – *Mar Morno, Vale do Catimbau – PE, Brasil, 2015/2020*

Disponível em WWW:<URL:

<http://miralatalab.com>

Imagem exibida no Festival Solar foto Festival¹⁷

Projeto experimental que mistura fotografia, performance e literatura num espetáculo de animação. Utiliza brinquedos pré-cinemáticos e luminosos em projeções ao vivo onde marionetes elaboradas a partir de recortes fotográficos e objetos são animadas.

Numa viagem lúdica sobre os "*descobrimientos*", o Mar Morno leva o espectador em busca da água do afeto. Abordando questões existenciais da relação entre o homem e o mar tão presentes no imaginário da história ocidental.

¹⁷ Solar Foto Festival: <https://www.solarfotofestival.com/pt/exposicoes/terra-em-transe>



Figura 48. Danilo Galvão – *Mar Morno – A lua, Sítio da pedra Solta – PE, Brasil, 2015/2020*
Disponível em WWW:<URL:

<http://miralatalab.com>

Vídeo da performance realizada na exposição interim do curso de mestrado em práticas artísticas da universidade de Évora disponível¹⁸ online:

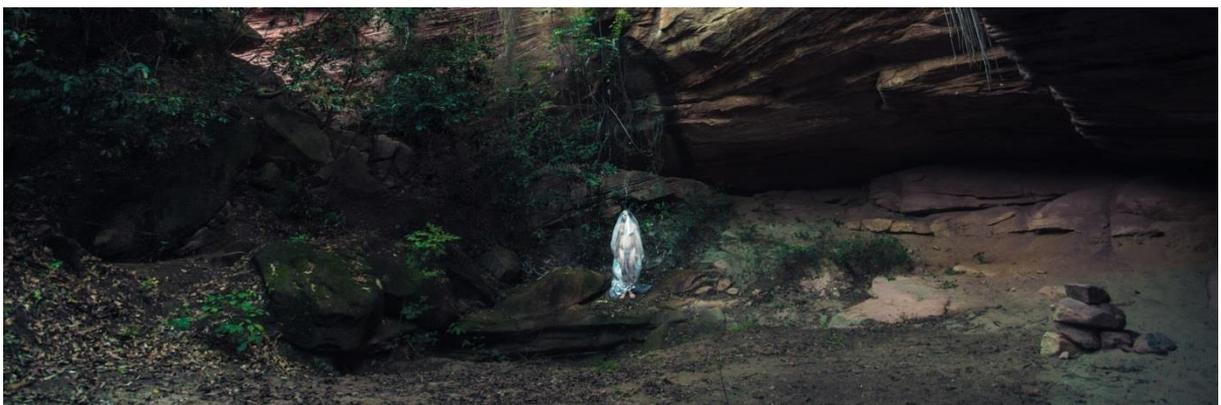


Figura 49. Danilo Galvão – *Mar Morno – A santa, Gruta do Olho d`água – PE, Brasil, 2015/2020*

¹⁸ Veja em: <https://youtu.be/S86MhR5m1Jg>

Considerações Finais

Muito me encanta a leitura do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, escrito pelo líder indígena, ativista e ambientalista brasileiro Ailton Krenak. O livro aborda o fim com algum humor, mas muita preocupação, refletidas em seus trabalhos de luta pelo território indígena, de reparação, e neste caso, não falo de uma reparação histórica, mas uma reparação da natureza. Levando em conta os recentes “atentados” contra a natureza nos eventos em Mariana e Brumadinho, contaminando dois dos principais rios brasileiros, o Rio Doce e o Rio São Francisco.

É relembrando esse tipo de episódio que gostaria de começar a planejar um futuro em constante desaparecimento. Longe de me considerar um artista ambientalista, ou de negar que a arte foi usada no passado como instrumento do poder, como se as instrumentalizações do presente não servissem também ao poder.

A arte e a vida. A arte negando a própria arte, a vida negando a própria vida. As dicotomias aprisionantes, o trabalho do artista é? Me pergunto. Ao quê o trabalho responde? A que lógica (produtividade, proatividade, acumulação) ele opera na máquina da sujeição? Há uma matriz de conhecimento ainda esquecida, referenciar-se a ela e reconhecer a ancestralidade como sujeito ativo na sociedade, tem sido tarefa difícil. Por mais obsoleto que se esteja, é importante reconhecer as construções, os encontros, as hibridações e todas as potencialidades do que venha a ser, do que venha a sentir, do que construir, aprender. “Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale à pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história.” (Grada Kilomba, palestra-performance)

No emaranhado desse hipertexto que a história repetidamente nos conta, sempre passando a voz pelo mesmo fio o condutor, o redentor, o rebento da salvação, nos esconde que seu caminho único nos leva ao capitalismo abstrato, onde não se ganha mais sobre o que se trabalha, se ganha sobre o que se tem. E nesta hora de posse apertada, de crises econômicas e males irremediáveis, prefiro apelar pela inteligência do sensível, os afetos, na busca continuada de aprendizado pessoal da prática de empatia com as diferentes formas de poder, e isto faço relembrando o conto da ilha desconhecida, no qual José Saramago descreve: “gostar

é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar”. (Saramago, J. 1998: p.).

Transversal aos discursos etnocêntricos resiste ao longo da história moderna secularizada, a sabedoria milenar, que tanto no ocidente como no oriente foram subalternizadas pela recontextualização capitalista das subjetividades, que fricciona os cursos de identificação e serve hegemonicamente à prática artística como: uma apropriação cultural ou como desvalidação do fazer artístico.

Índice de imagens

Figura 1. Danilo Galvão – <i>Compre o mundo</i> , 2019.....	8
Figura 2. Enrique Dussel - Esquema « <i>A experiência cultural Pós-Culturalista</i> ».....	9
Figura 3. Enrique Dussel - Esquema « <i>Transmodernidade</i> ».....	11
Figura 4. Danilo Galvão – <i>Lixo Escolar</i> , 2019.....	16
Figura 5. Danilo Galvão – <i>Nelson e as Laranjas</i> , 2018.....	19
Figura 6. Fotografia: Danilo Galvão – <i>Ledores no Breu</i> , 2017. Cia do Tijolo.....	23
Figura 7. Fotografia: Danilo Galvão – <i>Ledores do Breu</i> , 2017. Cia do Tijolo.....	24
Figura 8. Fotografia: Danilo Galvão – <i>Quando Quebra Queima</i> , 2019. ColetivA Ocupação.....	25
Figura 9. Fotografia: Danilo Galvão – <i>Quando Quebra Queima</i> , 2019. ColetivA Ocupação.....	26
Figura 10. Danilo Galvão – <i>Quadro Escolar</i> , 2019.....	27
Figura 11. Danilo Galvão – <i>Quadro Escolar</i> , 2019.....	28
Figura 12. Danilo Galvão – <i>Quadro Escolar</i> , 2019.....	29
Figura 13. Danilo Galvão – <i>Quadro Escolar</i> , 2019.....	30
Figura 14. Danilo Galvão – <i>Quadro Escolar</i> , 2019.....	31
Figura 15. Tanja Ostojic – <i>Looking for a Husband with a EU Passport</i> , 2000.....	34
Figura 16. Fotografia: Tanja Ostojic - <i>Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojic</i> . 2017. MMSU, Rijeka, Croácia. 35	
Figura 17. Fotografia: Tanja Ostojic - <i>Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojic</i> ,. 2017. MMSU, Rijeka, Croácia.	37
Figura 18. Jota Mombaça – <i>A ferida colonial ainda dói</i> , 2015. Performance.....	38
Figura 19. Jota Mombaça – <i>A ferida colonial ainda dói</i> , 2015. Performance.....	39
Figura 20. Tania Bruguera– <i>Memoria de la postguerra</i> , 1993.....	41
Figura 21. Tania Bruguera– <i>Memoria de la postguerra</i> , 1993. Fotos cortesia Estudio Bruguera y Colección de Libros de Artista del MoMA.....	42
Figura 22. Tania Bruguera – <i>Partido del Pueblo Migrante</i> , 2006, 2010-2015.....	43
Figura 23. Tania Bruguera – <i>Partido del Pueblo Migrante, Voceiros</i> , 2012.....	44
Figura 24. Vídeo: Filipa César; Texto e performance: Grada Kilomba e Diana McCarty- <i>Conakry</i> . 2013. Frame de vídeo 10’20”. Disponível em WWW:<URL:.....	46
Figura 25. Danilo Galvão – <i>Narre-se / Deriva Sonora</i> . 2019. Frame da videoarte 9’.....	50
Figura 26. Danilo Galvão – <i>Narre-se / Deriva Sonora</i> . 2019. Detalhe da obra.....	51
Figura 27. Danilo Galvão – <i>Narre-se / Deriva Sonora</i> . 2019. Detalhe da obra.....	51
Figura 28. Danilo Galvão – <i>Narre-se / Deriva Sonora</i> . 2019. Detalhe da obra.....	52
Figura 29. Danilo Galvão – <i>Narre-se / Deriva Sonora</i> . 2019. Detalhe da obra.....	53
Figura 30. Danilo Galvão – <i>Narre-se / Deriva Sonora</i> . 2019. Frame da videoarte.....	54
Figura 31. Danilo Galvão – <i>Deriva Sonora</i> . 2019. Convite QRcode.....	55
Figura 32. Danilo Galvão – <i>Painel Retomada</i> , 2019. Serigrafia e giz sobre papel.....	56
Figura 33. Danilo Galvão – <i>Díptico Tamain - Tupan</i> , 2019. Aquarela sobre colagem em papel higiênico.....	56
Figura 34. Danilo Galvão – <i>Díptico Tamain - Tupan</i> , 2019. Aquarela sobre colagem em papel higiênico.....	57
Figura 35. Danilo Galvão – <i>Vagalumes</i> , 2019. Videoarte 3’33”.....	58

Figura 36. Chéri Samba – <i>Réorganisation</i> , 2002. Mural em parede. Royal Museum for Central Africa.....	60
Figura 37. Danilo Galvão – <i>Tordasilhas</i> , 2019. Grafitagem em muro do Quartel Militar de Évora.	62
Figura 38. Danilo Galvão – <i>Mapa de Évora</i> , 2019.....	63
Figura 39. Danilo Galvão – <i>Estudo de anatomias do Caralho, imagem digital</i> , 2019.....	64
Figura 40. Danilo Galvão – <i>Estudo de anatomias do Caralho, imagem digital</i> , 2019.....	65
Figura 41. Gráfico de orçamental, Museu Nacional RJ.....	66
Figura 42. Danilo Galvão – <i>Marcha fúnebre pela memória queimada</i> , 2018.	67
Figura 43. Danilo Galvão – <i>Origine de Quelques Fleurs Communes de nos Jardins</i> , 2019.	69
Figura 44□. Danilo Galvão – Filme <i>Origine de Quelques Fleurs Communes de nos Jardins</i> , 4:29” HD Digital, Color 2019.....	70
Figura 45. Danilo Galvão – <i>Quinta do Gato Seco, Freguesia de Pedroso</i> , 2019.....	70
Figura 46. Danilo Galvão – <i>Astashevo, Oblast de Kostroma, Rússia, 35mm Ilford Pan 400</i> , 2019/2020.....	71
Figura 47. Danilo Galvão – <i>Mar Morno, Vale do Catimbau – PE, Brasil</i> , 2015/2020.....	72
Figura 48. Danilo Galvão – <i>Mar Morno – A lua, Sítio da pedra Solta – PE, Brasil</i> , 2015/2020 Disponível em WWW:<URL:	73
Figura 49. Danilo Galvão – <i>Mar Morno – A santa, Gruta do Olho d`água – PE, Brasil</i> , 2015/2020.....	73

Referências Bibliográficas:

- Andrade, Oswaldo de. (1928). Movimento Antropofágico. In *Revista de Antropofagia* (1ª ed., Vol. 1, pp. 3). São Paulo.
- . (1999). Manifesto Antropófago. *Nuevo Texto Crítico*, 23/24, 25-31.
- Azoulay, Ariella Aisha. (2019). Unlearning Imperialism. In *Potential History Unlearning Imperialism* Londres: Verso.
- Brodsky, Marcelo. (2017). *1968 The Fire of Ideas*. São Paulo: Editora Rm.
- Careri, Francesco. (2009). *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice* (6ª ed. Vol. 1). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Castro-Gómez, Santiago. (2009). *Tejidos oníricos: Movilidad, capitalismo y biopolíticas en Bogotá (1910-1930)*: Pontificia Universidad Javeriana.
- Didi-Huberman, Georges. (2011). Antropomorfismo e Dessemelhança. In Dafne (Ed.), *O Que Vemos, O Que Nos Olha* (pp. 256). São Paulo.
- . (2011). *Sobrevivencia dos Vaga-Lumes* (1ª ed.). Belo Horizonte: Ufmg.
- Dube, Saurabh. (2001). *Sujetos subalternos: Capítulos de una historia antropológica*. México: El Colegio de México.
- Jung, Carl Gustav. (2016). O Processo de Individualização. In *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins.
- Knabb, Ken. (2006). *Situationist International Anthology*: Bureau of Public Secrets.
- Krenak, Ailton. (2019). *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Leminski, Paulo. (1987). *Distraídos Venceremos* (2ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Mignolo, Walter; Gómez, Pedro Pablo. (2012). *Estéticas y opción Decolonial*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas e Facultad de Artes, ASAB.
- Moreno, Pedro Pablo Gómez. (2015). *Estéticas fronterizas: Diferencia colonial y opción estética Decolonial* (1ª ed.). Quito: Universidad Distrital Francisco José de Caldas e Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.
- Palermo, Zulma. (2009). *Arte y estética en la encrucijada descolonial. Ediciones del Signo*. Argentina: Colección Razón Política.
- Saramago, José. (1998). *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, Denise Ferreira da. (2019). *A Dívida Impagável* (Amilca Pecker e Pedro Daher, Trans.). São Paulo: Oficina de Imaginação Política
- Todorov, Tzvetan. (2010). *O Medo dos Bárbaros: Para Além do Choque das Civilizações*.

Referências Acadêmicas:

- Marzliak, Natasha. (2016). *Hélio Oiticica, quase-cinemas e as relações com a videoinstalação contemporânea [parte 1]*. (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://projetosdearte.wixsite.com/hipocampo/single-post/2016/04/10/H%C3%89LIO-OITICICA-QUASECINEMAS-E-AS-RELA%C3%87%C3%95ES-COM-A-VIDEOINSTALA%C3%87%C3%83O-CONTEMPOR%C3%82NEA> | Último acesso em? 25/07/2020
- Mendonça, Caroline Farias Leal. (2013). *Insurgência Política e Desobediência Epistêmica: Movimento descolonial de indígenas e quilombolas na Serra do Arapuá*. (Programa de Pós-Graduação em Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Referências Periódicos:

- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. (2014). Do Colonialismo à Colonialidade: Expropriação Territorial na Periferia do Capitalismo. *Caderno CRH*, 27(72), 613-627.
- Belém, Elisa. (2017). Entre o teatro e a performance: PROJETO bRASIL – um olhar decolonial. *Urdimento*, 3(30), 24-35.
- Bernardino-Costa, Joaze; Grosfoguel, Ramón (2016). Decolonialidade e Perspectiva Negra. *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), 15-24.
- Bisiaux, Lîlá. (2018). Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8(4), 644-664.
- Blanca, Rosa Maria. (2016). Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos Pagu*, 46.
- Cerqueira, Nilo. (2013). A crise de identidade do museu: Ensaio sobre o “ser ou não ser” dos museus. *Cadernos de Sociomuseologia*, 45(1), 131-157.
- Costa, Rachel. (2018). 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*, 15(2), 89-98.
- Dussel, Enrique. (2016). Transmodernidade e Interculturalidade: Interpretação a Partir da

- Filosofia da Libertação. *Sociedade e Estado*, 31(1).
- Ferreira, Debora Pazetto. (2014). Arthur Danto e a representação como limite da arte. *ArteFilosofia* 17, 13-24.
- Fianco, Francisco. (2012). Após o fim da arte, de Arthur Danto. *História: Debates e Tendências*, 12(2), 377-382.
- Hall, Stuart. (2002). A Modernidade e os Seus Outros: Três 'Momentos' na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. *DP&A*.
- Mignolo, Walter. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(25).
- Oliveira, Ana Balona de. (2016). Decolonization in, of and through the archival "moving images" of artistic practice. *Comunicação e Sociedade*. *Comunicação e Sociedade*, 29.
- Penna, Camila. (2009). MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina: La herida colonial y la opción Decolonial. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, 1.
- Quintero, Pablo; Figueira, Patricia; Elizalde, Paz Concha (2019). Uma Breve História dos Estudos Decoloniais. *MASP Afterall*, 3, 1-12.
- Santos, Boaventura de Sousa. (1994). Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social*, 5, 31-52.
- ; Meneses, Maria Paula. (2011). Epistemologias do Sul *Revista Espaço Acadêmico*, 119, 194-197.
- Toledo, Paulo Bio. (2018). Magnetismo da revolução no exílio português de José Celso Martinez Corrêa (1974-1976). *Sala Preta PPGAC*, 18(1), 72-84.
- Vieira, Elisa Martins Belém. (2016). Afinal, Como a Crítica Decolonial Pode Servir às Artes da Cena? *INLIX - Revista do LUME*, 10, 99-106.

Referências multimídia:

- Cardoso, Margarida. (2003). Kuxa Kanema O Nascimento do Cinema In Derives Arte France Cinéma, Filmes do Tejo, Lapsus SARL, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Radiotelevisão Portuguesa (RTP) (Producer). Portugal.
- César, Filipa. (2017). Spell Reel. In Spectre Production (Producer). Guiné-Bissau, Alemanha, Portugal e França.
- ; Kilomba, Grada; McCarty, Diana; Gomes, Flora; N'Hada, Sana; Crato, Josefina; Bolama, José. (1972/2012). Conakry.
- Costa, Antonio Vilar da; Veloso, Caetano (1987). Vamo Comê. On *Caetano*.

Gualberto, Tiago. (2012). Pay Per Doll. In (edition of 16 ed.): Tamarind Institute.
Groof, Matthias De; Mpembele, Mona. (2019). Palimpsest of the Africa Museum. In Cobra
Films; Daniel De Valck (Producer). Bélgica.

Referências Eletrônicas:

Branco, Sara Castelo. (2017). Filipa César: Spell Reel (2017). Disponível em:
<https://contemporanea.pt/edicoes/11-2017/spell-reel-2017-de-filipa-cesar> | Última
visualização em: 25/07/2020

Bruguera, Tania. Disponível em: <http://www.taniabruquera.com/cms/> | Última visualização
em: 25/07/2020

Cianetti, Alessandra. (2018). Tanja Ostojic. Disponível em:
<https://performingborders.live/2018/06/14/tanja-ostojic-june-2018/> | Última
visualização em: 25/07/2020

South London Gallery. (2016). Tania Bruguera and Saskia Sassen on Art and Immigration.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GuCjNjf4MyE&t=2337s> | Última
visualização em: 25/07/2020

Goethe São Paulo. (2016). Episódios do Sul | Massa Revoltante Vol.2 | Conversa com Grada
Kilomba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGgzqLuXVns> | Última
visualização em: 25/07/2020

Milevska, Suzana. (2020). Transindividuality and Difference On Aporias of Intersectionality.
Disponível em: <https://www.springerin.at/en/2020/1/transindividualitat-und-differenz/Suzana> | Última visualização em: 25/07/2020

Mombaça, Jota. (2017). Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de
fala. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala> | Última visualização em: 25/07/2020

POPESCU, Xandra. (2013). Interview // Tanja Ostojic: The Eurosceptic. Disponível em:
<http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-eurosceptic/> |
Última visualização em: 25/07/2020

S/A (Producer). (2017). O Evento Racial, uma proposição de Denise Ferreira da Silva.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_QBEPK7too | Última
visualização em: 25/07/2020

S/A. (2020). Tanja Ostojic. Disponível em:
https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/tanja-ostojic |

Última visualização em: 25/07/2020

Small, Daniele Avila. (2016). Podcast :: MITsp 2016 – Grada Kilomba e Faustin Linyekula.

Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/podcast/mitsp-2016-grada-kilomba-faustin-linyekula/> | Última visualização em: 25/07/2020