UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

VALDIR PIEROTE SILVA

Artistas do deslocamento:
cinco estudos em arte contemporânea africana

São Paulo
2019

VALDIR PIEROTE SILVA

Artistas do deslocamento:

cinco estudos em arte contemporânea africana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: História e historiografia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Dias Barros

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Pierote-Silva, Valdir

Artistas do deslocamento: cinco estudos em arte contemporânea africana / Valdir Pierote Silva ; orientadora, Denise Dias Barros. -- São Paulo, 2019.
147 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte -- Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Arte africana 2. Arte Contemporânea 3. Estética 4. Africanos 5. Arte I. Dias Barros, Denise II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: PIEROTE-SILVA, Valdir

Título: Artistas do deslocamento: cinco estudos em arte contemporânea africana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

RESUMO

PIEROTE-SILVA, Valdir. **Artistas do deslocamento:** cinco estudos em arte contemporânea africana. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação, de caráter ensaístico e cartográfico, acompanha dimensões da arte contemporânea africana a partir de estudo de cinco criadores do continente africano participantes do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, realizado na cidade de São Paulo, entre 2011 e 2018. O repertório composto evidencia desafios e possibilidades para a constituição de poéticas e sensibilidades extraocidentais, reunindo criações que expressam diversas formas de deslocamento e destacam a intensa circulação entre mundos como parte importante da assinatura africana. De modo polifônico, as produções de Dan Halter, Bouchra Khalili, Bianca Baldi, Michael MacGarry e Karo Akpokiere sublinham a complexidade dos universos estéticos de criações africanas, ao mesmo tempo que questionam prescrições sobre diferenças culturais, regimes de fronteiras e narrativas hegemônicas que impulsionam a captura das imaginações. Sinalizam um campo multifacetado, em plena ebulição e construção, que se desdobra na necessidade de pluralização de referenciais, a fim de desconstruir assimetrias de poder, gerando novas experiências políticas e estéticas.

Palavras chaves: Arte africana. Arte contemporânea. Estética. Africanos. Arte.

ABSTRACT

PIEROTE-SILVA, Valdir. **Artists of Displacement**: five studies in contemporary African art. 2019. 147 pages. Dissertation (Master in Arts) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and History of Art, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation, of an essayistic and cartographic character, describes the characteristics of contemporary African art, based on the study of five creators from the African continent who took part in the Sesc_Videobrasil Festival of Contemporary Art, in the city of São Paulo, between 2011 and 2018. The program shows the challenges and possibilities for the formation of non-Western poetics and sensibilities, bringing together creations that express diverse forms of displacement and highlight the intense circulation among worlds as an important African characteristic. The productions of Dan Halter, Bouchra Khalili, Bianca Baldi, Michael MacGarry and Karo Akpokiere polyphonically underline the complexity of Africa's aesthetic universes and question prescriptions on cultural differences, boundary regimes, and hegemonic narratives that drive the capture of the imagination. They signal a multifaceted field which is in full construction and unfold in the need to change references so that the asymmetries of power can be deconstructed into new political and aesthetic experiences.

Keywords: African art. Contemporary art. Aesthetics. Africans. Art.

AGRADECIMENTOS

A minha querida orientadora Denise Dias Barros, com quem sigo desde as pesquisas de graduação, pelo afeto, o olhar crítico e o pensamento apurado. Obrigado por dividir comigo sua admiração e amor pelas Áfricas.

Ao PGEHA-USP, pela abertura disciplinar e por acolher forasteiros.

À Prof^a Dr^a Dilma de Melo e Silva e à Dr^a Juliana Belivacqua, pelas refinadas e importantes contribuições durante o exame de qualificação.

Às amigas e amigos da Casa das Áfricas.

À equipe do CAPS Infanto-Juvenil FÓ/Brasilândia, por sustentar multiplicidades.

A minha família, da Bahia e em São Paulo: mãe, pai, irmãos, irmãs, sobrinhos, tias, cunhado e primos. Vocês tornaram possível. Um especial obrigado a Lucinda, Jean Pierre e Hilda.

Ao Renato, pela presença, apoio e incentivo. Seu acompanhamento amoroso da maior parte da pesquisa amparou o amadurecer desse texto-pensamento.

À Ana Godoy, pelas interlocuções intempestivas e pelas risadas aos domingos.

A André Gaiarsa e Regina Favre, por não deixarem a peteca cair.

Às amigas e amigos, nomeadamente: Caroline Lucas, Fabi Soares, Juliana Araujo, Emiliano Camargo, Marina Pastore, Ana Paula Plantier, Mario Cesar, Mariana Louver, Dani Ursogrande, Lidiane Araujo, Dora Rodrigues, Francisco Freitas, Thiago Dias, Bia Almeida, Lili, Fátima e Dulce.

Às colegas professoras e as estudantes do curso de terapia ocupacional da FMABC, onde lecionei entre 2017 e 2018.

Para teorizar, é preciso sair da própria casa.

(James Clifford)

*Não adianta atravessar as fronteiras se elas já nos atravessam, se elas seguem
nossos rastros, se elas se inscrevem até em nossa carne.*

(Dénètem Touam Bona)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Traçados e desenhos da pesquisa	11
1.2 Os caminhos do estudo	13
2 SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA AFRICANA	18
2.1 Escrever sobre África: um novo letramento	18
2.2 Arte contemporânea africana: paradoxos e multiplicidades.....	22
2.3 Expografias.....	26
<i>2.3.1 Exposições no circuito internacional</i>	<i>29</i>
<i>2.3.2 Exposições no Brasil.....</i>	<i>34</i>
3 IMAGINAR UM TERRITÓRIO: ARRANJOS, ARQUIPÉLAGOS E A INVENÇÃO DE UM CAMINHO	40
3.1 Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: panoramas artísticos do Sul global.....	41
3.2 Arquipélagos	43
3.3 A geomorfologia dos arquipélagos: perspectivas curatoriais dos festivais	45
3.4 Artistas e arquipélagos: fotografias de uma paisagem	49
4 ARTISTAS DO DESLOCAMENTO.....	58
4.1 Mobilidade humana e a geopolítica das passagens em <i>Beitbridge moonwalk</i> de Dan Halter	59
<i>4.1.1 Necropolítica e controle do espaço</i>	<i>63</i>
<i>4.1.2 As pontes e os diferentes regimes de passagem.....</i>	<i>66</i>
4.2 Mapas falam, fronteiras tremem: <i>The mapping journey project</i> de Bouchra Khalili	70
<i>4.2.1 Geografias plurais</i>	<i>73</i>
<i>4.2.2 Linhas retas e racialização.....</i>	<i>79</i>

4.3 A gramática moderna em <i>Zero latitude</i> de Bianca Baldi.....	83
4.3.1 <i>Ponto zero: engendramento e aniquilação de mundos</i>	84
4.3.2 <i>Narração e racionalidade do texto moderno.....</i>	89
4.3.3 <i>O cubo branco.....</i>	94
4.4 Conduzindo por uma terra inabitável: <i>Excuse me, while I disappear</i> de Michael MacGarry	96
4.4.1 <i>Kilmaba Kiaxi e a arte de tornar a terra inabitável.....</i>	99
4.4.2 <i>Cidade nova, homem novo: modernidade alternativa em Angola</i>	103
4.4.3 <i>Condução de vidas: neocolonialismo e capitalismo contemporâneo</i>	107
4.5 O caminho do meio: <i>Zwischen Lagos und Berlin</i> de Karo Akpokiere	113
4.5.1 <i>A potência de perguntar</i>	116
4.5.2 <i>Entre lugares.....</i>	121
4.5.3 <i>Uma carta à África</i>	124
4.6 Afropolitanismo e inautenticidade.....	128
 5 NOTAS INCONCLUSIVAS	132
 REFERÊNCIAS.....	135

1 INTRODUÇÃO

Atravessar o mundo, dar-se conta de quanto há de casual no lugar onde nascemos e do peso da arbitrariedade e imposição que esse lugar adquire; abraçar o fluxo irreversível do tempo da vida e da existência; aprender a assumir nosso *status* de passantes, que é, talvez, em última instância, a condição de nossa humanidade, a base a partir da qual criamos a cultura.

(MBEMBE, 2013, p. 61)

Antes de escrever sobre meu tema de pesquisa propriamente, é importante apresentar parte da minha trajetória pessoal e de pesquisa, de modo a contextualizar a construção deste estudo. No entanto, como não pretendo criar uma origem narrativa, iniciarei minha história pelo meio, inspirado pelos rizomas que se expandem pelo *intermezzo*, pelo *entre*.

Partirei do meio e do deslocamento, pelo ano de 2004, quando me mudei para São Paulo, aos 16 anos, quase metade dos meus atuais 31. Eu vivia em Rio de Contas, uma pequena cidade incrustada na fronteira Sul da Chapada Diamantina, interior do Estado da Bahia. Éramos 13 mil habitantes. Desde cedo, eu não me reconhecia em muitas compreensões locais, que para mim eram fechadas demais, provincianas demais, asfixiantes para os meus sonhos e pretensões. Reconhecia-me pouco naquele *socius* e queria outros horizontes, queria atravessar fronteiras familiares, físicas e simbólicas.

Contra os medos e as aversões da minha família ao novo, ao “mundão”, consegui inventar um caminho pelo desconhecido: um tanto para os desafiar, outro tanto para me satisfazer. Mudei-me de estado, entrei na universidade pública, fui pioneiro na família no ingresso no Ensino Superior, escolhi um curso “esquisito”, me formei e fui trabalhar com saúde mental na periferia da cidade de São Paulo¹. Atravessei fronteiras.

No entanto, talvez com o desejo de retornar e reinventar um sentimento de pertença, escolhi Rio de Contas como cenário da minha iniciação científica ainda na graduação. Lá, estudei histórias de vida de uma comunidade quilombola que foi inundada para dar lugar a uma barragem (PIEROTE-SILVA, 2009).

¹ Cursei Terapia Ocupacional na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP) e, depois de formado, passei a trabalhar em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) na Zona Norte do município, serviços do Sistema Único de Saúde (SUS) destinados a cuidar das questões de saúde mental em uma região adstrita.

Após essa pesquisa, o meu percurso compreendeu uma outra investigação, no âmbito de uma pós-graduação *lato sensu* em Terapia Ocupacional Social na Faculdade de Medicina da USP, na qual discuti a presença de imigrantes e refugiados africanos na cidade de São Paulo (PIEROTE-SILVA, 2014). Tratava-se de mulheres e homens em graves situações de violação e negação de direitos. Contudo, apesar de vivenciarem fortemente o autoritarismo e a violência que persistem na sociedade brasileira, essas pessoas estavam criando novas geografias humanas no Brasil e demonstrando, na prática, que “na inquietação do ‘sem-lar’, outro mundo se torna imaginável”² (BHABHA, 1992, p. 41, tradução nossa).

Além dessa pós-graduação, meu interesse em relação às questões africanas está também vinculado a minha associação, a partir de 2010, ao Instituto Casa das Áfricas — entidade de pesquisa, de formação e de promoção de atividades culturais e artísticas relacionadas ao continente africano. Foi através dessa experiência que pude me aproximar dos diversos temas referentes aos estudos africanos nos campos da cultura, da antropologia, das artes, da mobilidade humana, da educação e dos direitos humanos.

A partir desses elementos, é possível entender que construí um modo de trabalhar, ancorado no entrelaçamento da minha trajetória, por meio das fronteiras. Ao longo de meu caminho, transitei por várias disciplinas de modo transdisciplinar e atravessei demarcações criando um lugar precário, que requer bastante esforço para estabelecer sustentações, mas que, ao mesmo tempo, carrega consigo uma potência ligada à liberdade de enunciar com pouca legislação, uma vez que há um embaralhamento de campos de estudo.

Foi, portanto, por esses trajetos que cheguei aqui, na dissertação de mestrado. Interessando-me e reconhecendo-me em alteridades próximas e distantes, estando “de perto e de longe”, construí um território por meio de deslocamentos e sem fronteiras claras.

1.1 Traçados e desenhos da pesquisa

Meu pré-projeto de ingresso no mestrado do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

² “In the stirrings of the unhomely, another world becomes visible”.

(PGEHA-USP) foi proposto a partir do lugar de enunciação descrito acima, e meu propósito inicial era acompanhar coletivos de artistas imigrantes africanos em São Paulo. Interessava-me conhecer as trajetórias, os circuitos e as produções desses grupos, mas, diante da insuficiência de tempo para realização dessa pesquisa, que propunha olhares de inspiração etnográfica, decidi modificá-lo. O propósito, então, passou a ser estudar obras de cinco artistas contemporâneos africanos, participantes do Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_VideoBrasil, em São Paulo, entre os anos de 2011 e 2017. Reunidos a partir da temática comum “deslocamentos”, o conjunto de trabalhos compreende: *Beitbridge moonwalk* (Dan Halter), *Four selected videos from the mapping journey project* (Bouchra Khalili), *Zero latitude* (Bianca Baldi), *Excuse me, while I disappear* (Michael MacGarry) e *Zwischen Lagos und Berlin* (Karo Akpokiere).

A opção pela ideia “deslocamentos” como guia para adentrar o universo da arte contemporânea africana relaciona-se tanto ao meu percurso como à relevância que o tema tem adquirido atualmente no mundo das artes (BOURRIAUD, 2011). Já a adoção do Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil como *locus* do estudo, justifica-se pelo meu interesse em sua política curatorial, que se preocupa com a recepção, diálogo e exposição de trabalhos do chamado Sul global³.

Contudo, antes de chegar ao recorte de cinco “artistas do deslocamento”, foram considerados também, de modo preliminar e panorâmico, todos os outros quinze criadores africanos que estiveram presentes no Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_VideoBrasil, nos anos já referidos. Por meio de um olhar mais amplo, foi possível perceber que se tratava de mulheres e homens produtores de indagações e questionamentos que costumam passar ao largo da maior parte da produção artística ligada ao eixo Europa-Estados Unidos: ficção das fronteiras, hierarquização de diferenças culturais, subalternização de identidades, crítica ao colonialismo e a suposta universalidade do pensamento ocidental.

Desse modo, o objetivo da pesquisa consiste em *analisar e discutir dimensões da arte contemporânea africana*, dedicando-se, mais especificamente, à discussão das obras dos artistas africanos Dan Halter, Bouchra Khalili, Bianca Baldi,

³ Em geral, essa expressão costuma ser utilizada para designar países que, anteriormente, eram nomeados de “terceiro mundo” ou “em desenvolvimento”. Na seção 3 da dissertação, retomaremos esse debate.

Michael MacGarry e Karo Akpokiere expostas em pelo menos uma das quatro últimas edições do Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. O intuito é compreender como os debates sobre as diversas Áfricas⁴ se expressam nos pensamentos artísticos desses criadores, bem como favorecer o interconhecimento, novas interlocuções e uma perspectiva de valorização e convívio com a diferença na construção de novas sensibilidades e visualidades.

1.2 Os caminhos do estudo

Ao parar, olhar, pensar e me abrir a cada criador que compõe essa dissertação, instauraram-se no meu corpo embates entre as diversas linhas que constituem minha trajetória, tanto de pesquisa como de vida. Egresso de formas hiper-rationais de estudar e compreender o mundo, é recorrente, de início, uma dificuldade em criar fendas sensíveis e poder ser contaminado pelo que vem no encontro com os artistas e suas produções. Rotineiramente, uma certa *intelligentsia* se interpõe entre mim, os trabalhos e o que emerge nessa relação: conceitos se enfileiram numa tentativa de leitura constatativa, rápida e verdadeira das obras, como se fosse possível evitar interferências subjetivas, numa fantasia de neutralidade.

Assim, no processo de elaboração do texto, o meu primeiro impulso foi produzir sinopses dos artistas para, em seguida, buscar reuni-los em categorias, classificando-os a partir de moldes pré-definidos.

Com este intuito, realizei o fichamento de alguns criadores indicando local e data de nascimento, percurso formativo institucional, participação em grandes exposições, incluindo foto pessoal e descrevendo textual e visualmente a produção presente no Festival Sesc_videobrasil. Após “fichar” quatro artistas, eu não conseguia prosseguir, porque a atenção se esvaia e a procrastinação se materializava a cada tentativa de avanço. Esse modo de construir o que, num primeiro momento, eu encarava como “dados da pesquisa”, resultou em fichas enfadonhas e assemelhadas a cadastros policiais, prontuários médicos ou, até mesmo, a catalogação de insetos em uma entomologia conservadora.

⁴ Indicada aqui (e posteriormente) no plural para ressaltar a complexidade e diversidade do continente.

No entanto, a reflexão advinda com o amadurecimento do estudo, fez meu próprio corpo dar um breque. Ao perceber minha relação com a pesquisa, considerei que um certo modo de analisar baseado nas ciências da saúde mais categóricas buscava se atualizar, mas era totalmente empobrecedor para esta nova proposta. Tratava-se da fricção entre rugosidades de um passado e os inéditos de um presente que pediam passagem para se inscrever.

Assim, ao reconhecer meu movimento no sentido das já conhecidas operações de objetificação, neutralização, classificação e definição, recuei e recomecei. Afinal, o interesse aqui se vinculou às variações e não às definições, aos trânsitos e não à fixação em ponto algum.

Importa, afinal, discutir as possibilidades de remixagem de mundos, de borrar fronteiras e de criar novas comunidades e povoamentos altamente sincréticos, bem como favorecer a permanente deserção e a invenção de diferença, em francos processos de transmutação.

Para pensar essas questões, compreendo a arte como um mundo (BECKER, 1982), uma complexa rede que envolve inúmeros atores e não apenas a criação individual de artistas. Nessa direção, são ações coletivas que se desenvolvem em certa configuração espacial produzindo distinção e densidade de práticas e pensamentos.

A respeito da noção de contemporâneo na arte, adoto uma perspectiva que a vincula às formas disruptivas que podem criar fissuras no agora, no tempo presente.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2009, p. 58-9).

Nesse sentido, Agamben questiona aqueles que aderem às questões do seu próprio tempo de forma coesa e sem conflitos, os que mantêm uma conexão plena com a época vigente, na qual tudo se adequa perfeitamente. Para ele, a potência se realiza no intempestivo, no afrontamento do que já é dado como tempo e como mundo.

Além disso, compreendo que a análise do material da pesquisa transformará uma realidade para conhecê-la, ou melhor, se constituirá e a constituirá em um processo de coprodução (PASSOS, EIRADO, 2015). Não pressuponho que exista um mundo a ser descoberto com meu trabalho, mas, sim, caminhos a serem criados no próprio acompanhamento dos movimentos de artistas africanos e suas criações.

No entanto, adotei algumas estratégias para me relacionar com os arranjos formados pelas dinâmicas, poéticas e visualidades desses artistas. Em outros termos, para narrar o movimento de interlocução com meu campo epistêmico, utilizei como inspiração metodológica a cartografia (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015), que “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2011, p.23).

Nesse contexto, paisagem refere-se à amplitude, ao espectro dos distintos elementos – recolhidos entre autores, livros, músicas, vídeos, pinturas, performances etc. – que se misturam e se amalgamam na inter-relação entre pesquisa e vida. Com essa escolha, busquei uma abertura sensível às perturbações, ao que me toca, para criar pensamento e novos modos de olhar.

O processo cartográfico não apresenta metas ou procedimentos rígidos e preestabelecidos, pois trata-se de “praticar, ir a campo, seguir processos, lançar-se na água, experimentar dispositivos, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita, levando em conta a produção coletiva de conhecimento” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015, p. 203). Busca-se, com isso, a dissolução de uma suposta neutralidade e do ponto de vista cristalizado e prévio do pesquisador, de maneira a colaborar para a abertura de diversas dimensões que habitam as experiências de realidade.

Pretendo, aqui, portanto, explicitar uma perspectiva, uma possibilidade de enunciação baseada em lugares conceituais, artísticos, políticos, éticos e estéticos fortes o bastante para dialogar com os artistas escolhidos. O meu interesse vincula-se às brechas e aos novos possíveis ativados por meio desses criadores africanos que estiveram no Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil entre 2011 e 2018, acompanhando processos, destacando pontos, levantando questões e constituindo minha experiência-pesquisa ao seguir o caminho desses artistas interlocutores. Mapear deslocamentos para fugir da categorização, acompanhar os trânsitos entre os lugares, sem parar em um ponto específico. Nesse sentido, a ideia não é fixar ou definir nenhum tipo de elemento, mas, pelo contrário,

ressaltar a potência da variação e do movimento. Proponho assim um estudo que possa ser uma espécie de mapa, pois

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como meditação. [...] um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22).

Trata-se de um trabalho de perspectiva transdisciplinar que, além de se inscrever no desafio de produzir conhecimento nas fronteiras dos saberes, acolhe sentidos múltiplos e recusa essencialismos. Nessa direção, a dissertação será organizada da seguinte forma:

Na segunda seção, após esta introdução, situo os elementos de debates sobre arte contemporânea africana, a fim de criar uma problematização histórico-conceitual, adentrando brevemente exposições que tiveram influência nas leituras do campo, pertinentes para a temática em discussão. Antes, porém, aponto o desafio de se escrever sobre África, em razão da existência de ideias negativas que cobrem de dificuldades o caminho do estudo, construídas a partir de uma “biblioteca colonial” persistente e de difícil desconstrução.

Na terceira seção, apresento de modo panorâmico o *locus* de observação, o Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil, bem como o conjunto de criadores africanos que estiveram presentes entre as suas 17ª e a 20ª edições. Proponho uma montagem, por meio da ideia de arquipélagos, com cinco arranjos assim denominados: “subjetividades, modernidades e colonialismos”; “desclassificação, insubmissão e levante”, “tradição, contemporâneo e clichê”; “aberto”; e “deslocamentos” – sendo que este último será trabalhado na seção seguinte.

Na quarta seção, realizo um desdobramento do levantamento inicial e adoto um recorte epistêmico. São estudadas, com maior profundidade, as cinco obras do conjunto-arquipélago “deslocamentos”. Para cada uma delas, construo discussões e articulações por intermédio de elementos mobilizados pelos artistas nessas produções específicas. No encerramento da seção, apresento percepções a respeito da multiplicidade africana e uma crítica à ideia de autenticidade.

Na última seção, aponto o caráter aberto da pesquisa e retorno, brevemente, aos riscos das políticas de diferença enrijecidas, destacando, ainda, a potência de uma “poética das relações”.

2 SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA AFRICANA

Escrever sobre arte contemporânea africana não é simples. São inúmeras nomeações, conceitos e ideias que se apresentam na tentativa de evidenciar vastas problemáticas transversais e irreduzíveis. De partida, nunca será possível definir o que é África, arte, contemporâneo e, ainda menos, arte contemporânea africana.

Com efeito, o propósito desta seção é criar zonas de vizinhança em relação a esses conceitos e noções, seguindo trânsitos abertos por alguns autores, mas, também, engendrando um percurso próprio. Contudo, trata-se de um desafio que se adensou na medida que cada linha foi inscrita no papel, uma vez que existe certa obstinação, desde Hegel (1979), de descrever a África como um exemplo fracassado e incompleto de alguma coisa, lugar fora da história e à parte do mundo, subestimando os enraizamentos múltiplos do continente (NUTALL, MBEMBE, 2008).

2.1 Escrever sobre África: um novo letramento

Artista! pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, tórvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! A África arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas, gemendo, rugindo, bramando no caos feroz, hórrido, das profundas selvas brutais, a sua formidável Dilaceração humana! A África laocoônica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente [...].

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 663)

O fragmento acima faz parte do poema em prosa “O emparedado”, de Cruz de Souza, publicado como parte final do seu livro *Evocações* de 1898. Precursor do simbolismo no Brasil e um dos poucos negros a figurarem no sistema literário brasileiro entre o fim do século XIX e início do XX, o poeta catarinense utilizou-se da voz de uma terceira pessoa – “uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite – talvez

acordes da grande Lira noturna do Inferno [...]” – para denunciar o racismo, as estereótipos, as violências e as dificuldades impostas aos artistas de ascendência africana.

De certa forma, Cruz e Sousa apresentava também uma “ideia de África” construída pelo que se tem convencionalmente chamado de pensamento ocidental (MUDIMBE, 2013; SAID, 1995). Trata-se de discursos negativos, a-históricos, reducionistas e atemporais, em relação a grande diversidade étnica, linguística e geográfica dos países do continente africano, enunciados que persistem e se reinventam no presente.

Generalizações e forjamentos de imagens preconceituosas ligadas à fome, a conflitos e a comunalismos absolutos fazem parte também da precária compreensão da sociedade brasileira a respeito das diversas Áfricas (KALY, 2001). Para Zamparoni, aqui a África rotineiramente é vista como

[...] exótica, terra selvagem, como selvagem são os animais e pessoas que nela habitam: miseráveis, desumanos, que se destroem em sucessivas guerras fratricidas, seres irracionais em meio aos quais assolam doenças devastadoras. Enfim, desumana. Em outra vertente o continente é reduzido a uma cidade, nem mesmo um país. O termo África passa, nesses discursos, a servir para referenciar um lugar qualquer exótico e homogêneo (ZAMPARONI, 2007, p. 46).

Diante dessas questões, Munanga (2007, p. 9) acrescenta:

Estamos todos acostumados a ler, até nos textos eruditos, os conceitos relacionados à África no singular. Cultura africana, civilização africana, africanidade no seu emprego singular remete, sem dúvida, a uma certa unidade, a uma África única. Mas, diante da extraordinária diversidade e complexidade cultural africana, como é possível conceber uma certa unidade?

Nesse sentido, escrever sobre África no Brasil envolve esforços contra estereótipos e pressupostos mobilizados pelo eurocentrismo, enraizados nas epistemologias e também em nós. Entrar nesse campo de modo comprometido com a complexidade das questões requer uma constante luta nos níveis da percepção e da cognição, ao passo que vastos riscos se revelam no percurso e “facilmente escorregamos nas diversas modalidades de exotismos com suas formulações desqualificadoras da diferença e de tudo aquilo que a racionalidade de uma cultura que se vê como parâmetro universal não consegue compreender” (BARROS; AG

ADNANE, 2014, p. 36). Esse tipo de estudo se aproxima, portanto, de um novo letramento, porque exige a incorporação de novos olhares e a desconstrução de gnosés sedimentadas.

Não se trata, no entanto, de problemática exclusiva dos estudos africanos no Brasil, pois a “invenção da África” como um lugar negativo é operação altamente insidiosa, que se confunde com a própria formação da modernidade ocidental. Como lembra o artista congolês Samy Baloji, em entrevista a Matthias Seeberg, a África pode ser considerada um conceito europeu (SEEBERG, 2015).

O “continente negro” foi constituído como a *outridade radical* da Europa, num processo de ficcionalização instrumental que, em larga medida, permitiu engendrar as empresas escravagistas e coloniais. Operando por predações, devastações, expropriações, ocupações e subjetivações, esses empreendimentos possibilitaram a criação das bases para o desenvolvimento do capitalismo e do Estado moderno, bem como para a constituição dos sistemas de conhecimento que os sustentam (MBEMBE, 2014a).

Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da sua vida universal e da verdade da Humanidade. [...] só ele codificou um rol de costumes, aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto – figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a maneira por excelência da existência objectal. A África, de um modo geral, e o Negro em particular, eram apresentados como os símbolos acabados desta vida vegetal e limitada (MBEMBE, 2014a, p. 27-8).

Diferentes formas de alteridade foram emaranhadas e aprisionadas em uma geografia, um fenótipo e uma cultura, dinamizadas por meio de dicotomias que fortaleceram a estrutura nós/eles. Mudimbe explica que o colonialismo se amparou em um acervo colonial que tinha o Ocidente⁵ como norma positiva e operava sobretudo pelo acionamento de binarismos: “[...] tradicional versus moderno; oral

⁵ Como nos alerta Stuart Hall, “podemos lançar mão de generalizações simplificadas como ‘Ocidente’ e ‘ocidental’, mas precisamos nos lembrar de que representam ideias bastante complexas e que não há um significado simples ou único. À primeira vista, esses termos parecem se relacionar a questões geográficas e de localização. Contudo, se observamos minimamente, percebemos que não se pode utilizá-los de forma tão reducionista, uma vez que empregamos as mesmas palavras para designar um tipo de sociedade, um nível de desenvolvimento e assim por diante. É certo que o que denominamos ‘Ocidente’, em se tratando do segundo significado da palavra, originou-se na Europa Ocidental. Entretanto, “o Ocidente” não se limita mais apenas à Europa e nem toda a Europa se encaixa no ‘Ocidente’” (HALL, 2016, p. 315).

versus escrito e impresso; comunidades agrárias e consuetudinárias versus civilização urbana e industrializada; economias de subsistência versus economias altamente produtivas” (MUDIMBE, 2013, p. 18). Assim, foi sendo constituída uma imagem da África como reverso ocidental, substancializada por discursos e práticas que aprisionam o pensamento e fazem acreditar em um continente como bloco homogêneo e perdido em um passado indefinido. Como se a pluralidade africana pudesse ser diminuída a uma essência que não permite alcançar futuro ou constituir presente.

Esse modo de narrar e inscrever as diversas Áfricas produz também formas históricas uniformes, que não consideram a agência, o poder de ação dos africanos, como se só existisse um vetor único de força que se abateu sobre eles, tratados a partir da condição de vítimas. Essa perspectiva compreende “[...] uma visão radicalmente utópica de uma África desconectada do mundo: o sonho louco de um mundo sem Outros” (MBEMBE, 2001, p. 181). Contudo, as variadas sociedades que povoam o continente se influenciam e se produzem em interconexão e com o chamado Ocidente, que também é constituído nesse processo. Como nos lembra Said (1995, p. 275),

[...] a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais. As culturas não são impermeáveis... A cultura nunca é uma questão de prioridade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes.

Nesse sentido, uma África absoluta e isolada não existe, e as inúmeras tentativas de classificá-la ou enquadrá-la em termos exógenos configuram-se como fabulação instrumental. Por outro lado, se a assinatura do continente não se relaciona à homogeneidade, ao primitivo ou exótico, um certo comum africano destaca-se por uma forte abertura ao estrangeiro, bem como pelo desejo de assimilar e recodificar o novo, num processo de criação de outras diferenças (MBEMBE, 2014b). Lugar marcadamente ativo, coevo, e inserido nas trocas e negociações do mundo.

2.2 Arte contemporânea africana: paradoxos e multiplicidades

A estética não diz respeito apenas ao belo, mas está intimamente associada à política e à história, uma vez que a dimensão sensível é fundamental na construção das comunidades e dos jogos de poder. Toda sociedade recorre a estetizações pra produzir coesão e diferenciações (RANCIÈRE, 2009). Nesse sentido, a arte é um campo privilegiado para analisar, de modo dinâmico e transversal, vários elementos constituintes das compreensões sobre o próprio grupo, bem como sobre aqueles marcados como os Outros.

A produção artística de uma sociedade exige ser situada em sua temporalidade e territorialidade para atingir o máximo de sua proposta estética e a filosofia que carrega em si e as relações de alteridades específicas que a compõe. Buscar formas em humanidade possível expressas em seu constante movimento é um exercício de abertura de horizontes (BARROS, AG ADNANE, 2014, p. 29).

Como discutido na seção anterior, existe uma forte ideia de África que procura, constantemente, (re)inscrevê-la no domínio das tradições perdidas no tempo e no espaço. A mesma característica pode ser observada no campo da arte africana, no qual ainda persistem modalidades de exotismos e homogeneizações, além de certa prevalência do anonimato e da atemporalidade — autonomizando e desvinculando os universos estéticos da tessitura geral das sociedades.

O problema é não ter em conta o facto de que a aplicação de conceitos desenvolvidos em contextos diferentes no estudo de realidades sociais diferentes sem prestar atenção ao grau de dependência desses conceitos em relação ao contexto e para a sua inteligibilidade pode desfigurar o que se pretende caracterizar com o conhecimento (MACAMO, 2014, p. 104).

Entretanto, como problematizar esses aspectos? Como a categoria arte africana foi sendo construída? Quais componentes a constitui? O Ocidente ainda detém o monopólio da sua definição? Quem pode classificar o que é contemporâneo, tradicional ou clássico?

Essas são perguntas para as quais não há respostas simples ou definitivas. A arte africana, em especial a contemporânea, tem sido produzida por um emaranhado de questões, muitas vezes paradoxais, que envolve uma pluralidade de histórias, uma grande diáspora, graves processos coloniais, bem como a própria criação dos artistas e os termos classificatórios e de valorização do mercado de arte

euro-americano. Trata-se de uma arena na qual várias perspectivas competem e onde também criadores têm desafiado lugares predeterminados e questionado tradições.

A arte africana é, portanto, uma construção altamente complexa, que exige delicadeza e atenção na abordagem. É, sem dúvida, um termo que pode esconder ou apagar a multiplicidade de um vasto universo, mas, ao mesmo tempo, é uma definição que está em circulação e que necessita de um olhar crítico.

De modo amplo, no mundo das artes, predominam duas formas de *exposição das diferenças*: a primeira, ligada a enunciados que leem as estéticas latino-americana, africana e asiática no interior da gramática da historiografia da arte ocidental, textualizando-as como modalidades idiossincráticas ou derivadas de um universo internacional geral; e a segunda, que se refere a narrativas que apresentam “singularidades autênticas”, supostamente exclusivas dessas regiões, seja como característica identitária, exótica ou mágica (ANJOS, 2005).

Pensando nomeadamente a arte africana, Olu Oguibe (2004) considera que uma compreensão construída com fortes contornos identitários e por meio da fabricação de autenticidades não leva em consideração a contribuição dos artistas à contemporaneidade. Ele denuncia a crítica ocidental que busca definir normas artísticas para as estéticas africanas inspiradas no primitivismo, o que implica posicionar as produções provenientes do continente nos estratos mais baixos da valorização e de onde dificilmente podem sair.

De certa maneira, essa análise de Oguibe (2004) relaciona-se a um caminho percorrido pela arte africana no Ocidente, inicialmente exposta como parafernália exótica em gabinetes de curiosidades e, posteriormente, elevada a artefato de museus etnográficos.

Incerto sobre o lugar da arte africana na hierarquia do mundo dos bens e objetos, à princípio o Ocidente conferiu a essa produção a categoria de curiosidade, fazendo com que não fosse interessante a sua apreciação científica e estética. Assim, objetos coletados de modo aleatório pela empresa colonial eram abrigados nos gabinetes de curiosidades, pertencentes à elite da Europa, onde eram exibidos em uma massa desordenada. [...] Valorados como troféus, eram ícones que atestavam a força da conquista ocidental na Era da Descoberta (STEINER, 1994, p. 108, tradução nossa)⁶.

⁶ “Unsure of its proper place in the hierarchy of the world of goods, Westerners first assigned African art to the category of curiosity, where objects were worthy neither of scientific investigation nor aesthetic apperiation. Natural and artificial objects gathered in the ‘cabinets of curiosities’ belonging to Europe’s elite. Trough-out this early period, ethnographic specimens were collected haphazardly

Apenas nas últimas décadas, materialidades africanas adentraram os museus de arte. Analisando essa trajetória, é possível perceber que essas classificações institucionais flagrantemente exógenas, mesmo nos dias de hoje, continuam a habitar imaginários e representações. A arte africana, pois, tende a ser vista apenas como manifestação da tradição de um grupo, sem singularidade ou história. Como lembra Appiah (s/d), até há pouco tempo, qualquer criação do continente era reunida e colecionada exclusivamente como expressão de grupos “étnicos”, não de indivíduos ou de ateliês. Para Oguibe (2004, p.14, tradução nossa),

[...] a desfiguração do nativo africano o transforma em um desconhecido. Tratado como um deslocado do seu tempo e portador de *episteme* rudimentar, ele torna-se campo para descoberta dos desbravadores, automaticamente transfigurados em *autoridades*, por terem alcançado um suposto conhecimento privilegiado, muitas vezes traduzido no direito de representar os africanos⁷.

Odiboh (2005) indica também que mesmo autores africanos, como Leopold Senghor, incentivaram expressões étnicas nas artes africanas. Tratava-se, contudo, de contexto das independências e de lutas contra o colonialismo, quando se considerava a afirmação de uma identidade pan-africana como oportuna e necessária para o fortalecimento do continente.

No entanto, qualquer tradição é uma ficção mobilizada no presente, em permanente transmutação. Os forjamentos reducionistas que incidem sobre a arte africana são vetores de força que se efetuam no contemporâneo; e é no aqui e agora que esses discursos e ações se realizam, em estreita conexão com elementos genealógicos e projeções de futuro.

Ao abordarem especificamente a problemática da arte contemporânea africana, Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu avaliam que esse tipo de definição

[...] implica na existência de uma paisagem artística de alguma coerência que tenha durabilidade discernível e que justifique o rótulo, como tem sido aplicado às obras desses artistas agrupados sobre várias rubricas temáticas. [...] Nesse contexto, o termo “africano” [...] é abrangente. Ele acomoda

and displayed in a cluttered mass. [...] The objects were valued principally as trophies – icons of conquest attesting to unbridled Western power in the Age of Discovery.”

⁷ “[...] the defacement of the native consigns her to the category of the unknown. Displaced to the befuddled corners of obscurity and rudimentary *episteme*, the native is made available for discovery, and this discovery transforms the discoverer into an *authority*, their supposed privileged knowledge often translating into the right to represent.”

derrapagens, incompletudes, excentricidades, idiossincrasias e ambivalências. Ele não deve ser entendido em termos etnocêntricos, nacionais, regionais ou mesmo continentais em si, mas sim como uma rede de posições, estratégias e filosofias que representam a multiplicidade das tradições culturais e arquivos disponíveis e explorados consistentemente pelos artistas para moldar a sua posição artística, de modo que reflita o repertório difuso de formas e conceitos artísticos que designamos como arte africana contemporânea (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2015, p. 25-26).

Diante dessa realidade, Rasheed Araeen sugere que a narrativa a respeito desse multifacetado universo estético seja conduzida pelos próprios africanos, que, por sua vez, devem criar formas de libertação de dependências, pois

[...] não basta apelar ao Ocidente para que mude os seus velhos hábitos, ou tente provar ao Ocidente o significado daquilo que a África realizou. O que precisamos, pelo contrário, *é um corpo de novas ideias filosóficas capazes não só de denunciar e de pôr em causa a desumanidade da visão eurocêntrica, como também de apresentar uma nova visão da modernidade*, de maneira a que se torne num instrumento de libertação da humanidade, não só em África como universalmente (ARAEEN, 2003, s/p, grifo nosso).

Nesse sentido, enquanto o Ocidente detiver o monopólio da definição de arte, dificilmente os artistas atuais do continente, de modo geral, ganharão relevância no sistema oficial de valorização simbólica. Assim, é preciso ultrapassar a historiografia da arte institucionalizada, uma vez que se configura como narrativa que enquadra as expressões africanas em contornos tribais, próximos à bestialidade, além de minimizar a devastação representada pelo período colonial. Do contrário, a imputação do primitivismo parece ser tão forte que muitos “pintores, escultores e mesmo alguns cineastas e músicos contemporâneos africanos e da diáspora africana têm de aceitar o estereótipo que os define como ‘primitivos’, para poderem ser considerados artistas” (DIAWARA, 1998, s/p).

Na avaliação de Soly Cissé, cujo relato foi registrado por Emi Koide em evento associado à exposição *Africa Africans* do Museu Afro-Brasil (São Paulo, 2015), é autoritário e aristocrático um conjunto restrito de colecionadores, galeristas e curadores estabelecerem os termos para a definição da arte contemporânea africana. Para ele, esse grupo tende a criar formas de circulação presas a critérios essencialistas, o que obriga a uma codificação prévia e, com isso, impede a liberdade de criação (KOIDE, s/d).

A partir dessa grande complexidade, sublinha-se um importante paradoxo que acompanha as tentativas de definição da arte contemporânea africana: aderir a essa

forma permite inserção em circuitos específicos de valor, compreendendo inclusive possibilidade de suporte financeiro, mas, ao mesmo tempo, limita o campo de ação, uma vez que fixa um enquadre, cria uma marca difícil de ser negociada, dada a força que revela. Interessante também perceber que esse tipo de questão, decorrente de uma política de nomeação geolocalizada, não se impõe aos criadores do eixo Europa-EUA, que raramente são classificados como “arte contemporânea europeia” ou “norte-americana”. No geral, afirmam-se apenas como artistas. Nesse sentido, os criadores africanos precisam ter o direito de constituir seus próprios parâmetros e, a partir deles, compor com outros tantos, na difícil tarefa que é pensar as questões contemporâneas e imaginar futuros que não tenham sido capturados e transformados em formas de vida *prêt-à-porter*.

2.3 Expografias

Como visto, existiu no Ocidente um certo caminho de enquadramento da arte africana, inicialmente reunida em gabinetes de curiosidades, depois em museus etnográficos e, só recentemente, exposta em museus de arte. Todas essas classificações institucionais, evidentemente exógenas, ainda influenciam imaginários e expografias na atualidade.

Figura 1 – Obra de El Anatsui em exposição no Metropolitan Museum of Art, New York

Fonte: Sabrina Moura, 2016

Acima (figura 1), uma fotografia de 2016, da pesquisadora Sabrina Moura, que mostra a exposição de um trabalho do artista contemporâneo ganês El Anatsui no mesmo espaço de trabalhos clássicos, como se não houvesse significativas distinções de perspectivas e como se todas elas pudessem ser agregadas sob a redutora definição de arte africana. Importante perceber que a expografia prevalece sobre os trabalhos, sugerindo como devem ser lidos.

Ainda é comum a narrativa ocidental da arte escorregar nas mais rudimentares classificações primitivistas, embora tente instituir um discurso de arte global, conectado em rede, sem grandes hierarquias. Não se percebe, contudo, que “a globalização só é possível em um mundo que foi previamente reorganizado pelo colonialismo”⁸ (MOSQUERA, 2003, p.18, tradução nossa), o que desnuda qualquer pretensão universalista.

Com efeito, Meyer (2003) considera que existe uma certa conexão entre a introdução de artistas não ocidentais no circuito da arte e a ativação de exposições globais de larga escala, que foi iniciada, em moldes contemporâneos, especialmente nos anos de 1980. Nesse contexto, existiu uma ampliação da circulação de artistas descentrados, mas também se pode pensar na retomada de aspectos das exposições universais do século XIX, de natureza colonialista.

Outro ponto importante a ser observado nas exposições de larga escala é a prática daquilo que Tina Sherwell, uma das diretoras da International Academy of Art Palestine, chamou de “safari curatorial”. Ao escrever especificamente sobre expedições curatoriais na Palestina, a autora assinala que,

Em suas visitas curtas, os curadores entram em Ramallah por um dia, não realizam visitas a estúdios e veem artistas, um após o outro, como em uma clínica médica, com artistas entrando e saindo, cada um apresentando seu trabalho em um *MacBook Pros.*, enquanto os discos rígidos portáteis permitem que os curadores levem consigo as práticas dos artistas em pequenas caixas pretas. O que eles estão procurando, e os critérios pelos quais eles selecionam, no entanto, permanecem opacos. O que estão pesquisando é ambíguo, e muitas vezes estão apenas tendo um primeiro contato com os trabalhos, mas parecem conhecer de modo intuitivo e natural uma obra de arte, que pode ser “descoberta” a qualquer momento. Um certo exotismo e neo-orientalismo prevalece nessa abordagem, na qual o curador está em uma expedição curatorial por terreno “desconhecido” e “perigoso”, até “descobrir” o artista, trazendo-o para o palco da arte internacional. Ao fazer isso, o curador promove seu próprio reconhecimento, mostrando sua aptidão para encontrar tesouros em terras incógnitas. Nessa equação, os palestinos são frequentemente atraídos pela necessidade de propagandear uma “cultura palestina”, que se torna o critério determinante para a seleção.

⁸ “Globalisation is only possible in a world that has been previously re-organised by colonialism.”

Os artistas disputam entre si em uma competição “primitiva” de autenticidade, cujos termos são provenientes de uma linguagem de arte internacional, ao passo que trajetórias e histórias da prática artística, as nuances das obras e as ressonâncias em relação a seus contextos são achatadas para atender a esses critérios, conforme determinado pelos curadores. Os curadores veem a Palestina como um local de autenticidade: artistas palestinos que trabalham lá são mais autênticos, empolgantes e desconhecidos. Os próprios artistas, por sua vez, e os *gatekeepers*, são profundamente conscientes do valor comercial e do capital dessa localização (SHERWELL, 2014, s/p, tradução nossa)⁹.

Nesse fragmento, é possível compreender a invenção das diferenças culturais e as relações de poder que coabitam e conflitam na arena da arte contemporânea. Também é evidente que a universalidade proposta por uma arte global acrítica é um mito que faz parte do jogo do etnocentrismo. Além disso, é necessário questionar a imputação da diferença como um problema, uma vez que ela apenas se torna um “defeito” se pensarmos que a uniformidade é a condição fundante do mundo. A diferença aparece sob vários nomes, em diversas localidades, e importa mais pelo seu uso do que por sua forma/substância. Assim, o problema da diferença é quando se começa a legislar sobre ela (RUCKTESCHELL-KATTE, 2016).

Existem, pois, flagrantes desigualdades nas formas de circulação e agregação de valor dos diversos universos artísticos e, frequentemente, se corre o risco de as diferenças culturais se tornarem um espécie de *check list* no interior das exposições que se projetam como globais. Contudo,

A exibição da produção contemporânea de regiões comumente subordinadas aos mecanismos globais de legitimação simbólica sem reduzi-las a estereótipos identitários não significa, entretanto, o apaziguamento dos

⁹ “In their short visits, curators come into Ramallah for a day, do not undertake studio visits, and see artists one after the other in what is not dissimilar to a doctors clinic, with artists going in and out, each presenting their work on MacBook Pros, while portable hard drives enable curators to carry away with them the artists’ practices in small black boxes. What they are looking for, and the criteria by which they select, however, remains opaque. What they are researching is ambiguous, and often they are just coming to “view” works, as though they will intuitively and innately know the work of art when they “discover” it and the artist. A certain exoticism and neo-orientalism prevails in this approach; the curator is on a curatorial expedition in “unknown” and “dangerous” terrain and “discovers” the artist, thereafter bringing them forth onto the international art stage. In so doing, the curator furthers his or her own recognition, showing their aptitude as curators in finding treasures in unknown territory. In this equation, Palestinians are often drawn into marketing their “Palestinian-ness,” which becomes the determining criteria for selection by curators. Artists are pitted against each other in a “primitive” contest of authenticity spoken in an international art language, while trajectories and histories of art practice, the nuances of artworks, and resonance in relation to their contexts are flattened out to meet this ever-shifting criteria of Palestinian-ness, as determined by the curators. The curators see Palestine as a site of authenticity: Palestinian artists working from there are more authentic, exciting, undiscovered. The artists themselves, in turn, and the gatekeepers, are savvy and deeply aware of the marketability and capital of their location.”

embates que o controle daqueles mecanismos promove (ANJOS, 2005, p. 50).

A questão, na verdade, parece relacionar-se muito mais ao desequilíbrio sistêmico do mundo da arte, do que com a possibilidade de preencher cotas de diferença sob a gestão de curadores ocidentais.

2.3.1 Exposições no circuito internacional

O período entre 1980 e 2010, no cenário internacional, compreende três décadas de grandes questionamentos da utilização de gramáticas coloniais nas abordagens das artes africanas e nas exposições desse tipo de produção. Foi também período no qual várias grandes mostras internacionais conferiram destaque a artistas africanos contemporâneos, o que foi fundamental na elaboração da visibilidade do campo (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2015; SALUM, 2014).

São exemplos *Africa Explores 20th Century African Art* (1991, Center for African Art and the New Museum, Nova Iorque) e *The Short Century: Independence and Liberation Movement in Africa* (2001-2002, Museum Villa Stuck, Munique, Martin-Gropius-Bau, Berlim, Museum of Contemporary Art, Chicago, P.S.1 Museum of Modern Art, Nova Iorque). Contudo, as exposições *Magiciens de la terre* (1989, Centre Pompidou, Paris) e *Africa Remix: contemporary art of a continent* (2004-2007, mostra itinerante) são consideradas os marcos paradigmáticos na construção do território da arte africana no circuito internacional de arte (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2009; DOSSIN, 2013).

Magiciens de la terre foi a primeira que apresentou a arte extraeuropeia nos moldes das grandes exposições globais contemporâneas. O curador responsável, Jean-Hubert Martin, considerou que a exposição também inovou ao tratar de modo horizontal e coevo os artistas dos diversos lugares. Não se tratava, contudo, de exposição focada exclusivamente em arte africana (DOSSIN, 2013).

No entanto, a organização curatorial recorreu a uma série de oposições e binarismos para conferir entendimento ao conjunto das obras. Nesse sentido, Dias avaliou que

Ganhava mais uma vez corpo a invasão unilateral das regras ocidentais, a exaltação da sua autoridade e poder para avaliar a produção artística das sociedades não ocidentais. [...] a forma de selecção das obras apresentadas teve como base as expectativas do imaginário ocidental sobre a arte outra. Prolongavam-se as ideias de pureza e exotismo, que serviram enquanto critérios de avaliação, interesse e seleção das peças exposta (DIAS, 2006, p. 8).

Por outro lado, Enwezor e Okeke-Agulu (2015) consideram que essa exposição contribuiu para romper a fronteira da marginalidade imposta a artistas africanos, bem como para valorizá-los, ao escolher apresentá-los no circuito internacional. Ao que parece, *Magiciens de la terre* foi efetivamente marcante e reuniu várias controvérsias. Contudo, o que mais se explicitou foi que “a África se constituiu, ou melhor, foi instituída como o ‘outro’ absoluto da imagem europeia” (DOSSIN, 2013, p.53).

Por sua vez, *Africa remix: contemporary art of a continent* foi uma exposição itinerante que durou de 2004 a 2007, sob a curadoria de Simon Njami. Compreendeu três eixos - *Identité et histoire*, *Corps et esprit* e *Ville et terre* – e percorreu espaços como Museum Kunstpallast (Düsseldorf, Alemanha), Centre Georges Pompidou (Paris, França), Mori Art Museum (Tóquio, Japão) e Johannesburg Art Gallery (Joanesburgo, África do Sul).

O principal elemento da exposição é uma interrogação. O que é a arte africana contemporânea e o que podemos dizer e mostrar hoje, depois de todas as experiências que aconteceram na Europa? Existe alguma definição viável? Está perto ou longe da abordagem ocidental? Em que sentido? Nós não pretendemos trazer respostas, mas levantar questões que nunca foram levantadas antes, e focar na magia de uma obra de arte, apresentada dentro de um conceito curatorial que dá uma visão geral do que a África pode ser hoje. [...] Nós não temos uma ideia clara dos resultados. O que sabemos é que estamos tentando escapar das inúmeras armadilhas relacionadas à visão geral da África¹⁰ (NJAMI, 2004, s/p, tradução nossa).

De acordo com Dossin (2013), *Africa Remix* iniciou a consolidação de importantes questões para a arte contemporânea internacional, forçando, em conjunto com *Magiciens*, um rearranjo da história da arte por meio de críticas ao

¹⁰ “The show is an interrogation. What is contemporary African art and what can we say and show about it today, after all the experiences that took place in Europe. Is there any viable definition? Is it near or far from the western approach? In what sense? We don't pretend to bring answers but to raise questions that were never raised before, and to focus on the magic of a work of art, presented within a curatorial concept that gives an overview of what Africa might be today. [...] We don't have a clear idea of the results. What we know is that we've been trying to escape the numerous traps related to the general vision of Africa.”

universalismo ocidental e ao etnocentrismo euro-americano. Foi a primeira grande exposição de arte contemporânea africana a reunir artistas de todo o continente, tanto do Sul como do Norte. Assim, “em vez de oferecer respostas para o que seria a identidade cultural africana, [*Africa Remix*] optou por formular questões que testemunhavam a reinvenção simbólica de um continente (ANJOS, 2005, p.41).

Levando em conta essas exposições, consideradas determinantes na compreensão da arte contemporânea africana, destaca-se o fato de todas, sem exceção, terem ocorrido fora da África. Em comunicação apresentada no I Encontro Afro Atlântico na Perspectiva dos Museus (Museu Afro-Brasil, 2011), registrada por Goldstein (s/d), o Diretor do Museu Nacional do Mali, Samuel Sidibé, estimou que 80% da arte africana produzida até os dias de hoje estão na Europa, seja em coleções adquiridas em “safaris curatoriais” ou mesmo expropriadas nos processos de colonização. Ele ainda argumentou que museus africanos não possuem dotação orçamentária adequada, além de muitos artistas e curadores africanos serem impedidos de se movimentarem no circuito internacional por mecanismos de *soft power*. A arte africana seria, portanto, produzida na África, mas legitimada e valorizada pelos agentes do eixo Europa-EUA. Nesse sentido, vale perguntar se ela seria fundamentalmente uma categoria ocidental, embora não seja simples responder a essa questão, pois a natureza da definição de arte é inatingível e envolve uma série de elementos dinâmicos. Trata-se, em grande medida, de relações de poder que envolvem financiamentos, mercado e agentes legitimadores. Segundo Mbembe (2010), para romper com essa distorção colonialista, é necessária a criação de uma maior infraestrutura cultural (museus, jornalismo, crítica e mídia de arte, cursos em universidades etc.) no continente.

Embora tal estrutura ainda não seja vasta na África, podemos destacar como importantes eventos e instituições a Bienal de Dakar, a feira de arte contemporânea de Joanesburgo, o próprio Museu de Arte de Dakar, o recém-inaugurado Zeitz MOCCA na Cidade do Cabo, além de diversas outras pequenas feiras ou festivais que acontecem em vários países da região, o que revela um forte interesse em descentrar os polos irradiadores dos circuitos de arte.

Outro elemento constituinte desse emaranhado de multiplicidades é a inclusão da diáspora na definição do campo. Ogbechie questiona a participação diaspórica sob a insígnia de arte africana, pois considera que essa escolha gera um “[...] deslocamento [que] reverbera em uma variedade de práticas discursivas com

um impacto devastador. A África está em todos os lugares, mas em lugar nenhum, descrita em um discurso do não-lugar” (OGBECHIE, 2010, s/p, tradução nossa)¹¹.

O termo “diáspora africana” é extremamente complexo e, em geral, tem se relacionado a correlação entre as histórias de pessoas provenientes da África e seus descendentes em várias partes do mundo, seja no contexto de opressão e violência durante processo de escravização de pessoas, que perdurou até o século XIX; ou, nos dias de hoje, pela necessidade ou desejo de mobilidade e negociação intercultural.

Para Pepper (2003), muito do que tem sido considerado “arte contemporânea africana” é parte do que se conhece como diáspora e, cada vez mais, novas formas da experiência diaspórica se engendraram, criando amálgamas de representações simbólicas e sentidos. No entanto, ainda

É característico de muitas, mas não de todas as comunidades em diáspora, a existência de uma história comum de expulsão violenta de uma terra-mãe, uma projecção histórica de pureza e de intemporalidade sobre a terra-mãe, sonhos de reatar com a terra-mãe e de lá regressar, um esforço colectivo de assimilação no seio de culturas hostis, e marginalização, muitas vezes prolongando-se por gerações, com base em alegadas diferenças étnicas, religiosas ou raciais na nova pátria (PEFFER, 2003, s/p).

Para o autor, um olhar sem crítica em direção às diásporas pode gerar ideias reducionistas e anacrônicas a respeito das origens, sublinhando preconceitos e pressuposições distantes da realidade da “terra-mãe”.

Nesse sentido, parece que os artistas diaspóricos vinculam-se a “uma cultura internacional de raiz ocidental” (PEFFER, 2003, s/p) e, além disso, possuem um lugar privilegiado como representantes artísticos de África, embora essa seja também uma condição sobrecarregada e limitante.

Trata-se de sujeitos transnacionais, com uma complexa visão duplicada (terra-mãe e nova pátria), cujo acesso às estruturas internacionais de formação e de exposição é bem maior em comparação aos artistas que residem no continente africano. Por outro lado, a entrada dos artistas diaspóricos nos circuitos expositivos ocorre, com frequência, por meio do discurso identitário, que exige o enunciado manifesto e literal de uma versão qualquer da africanidade nas produções.

¹¹ “The effect of such dislocation ripples across a wide range of discursive practices with devastating impact. Africa is everywhere but nowhere, essentially described in the discourse as a non-location.”

Como resultado disso, carregam igualmente o fardo das expectativas do público de que atuem através da sua obra como interlocutores para toda a África, mesmo que eles próprios tenham uma visão crítica sobre determinadas situações no continente (PEFFER, 2003, s/p).

Observa-se, portanto, um regime no qual a exigência de representação de África é a própria condição para a visibilidade dos artistas.

Ogbechie (2010) relaciona muitas dessas questões ao enfoque curatorial de Okwui Enwezor, crítico nigeriano considerado um dos mais reconhecidos e influentes agentes no campo da arte contemporânea africana. Para Ogbechie (2010), Enwezor recorre a noções de contemporaneidade construídas por meio das produções de artistas africanos que vivem no Ocidente. Com isso, ele estabeleceria uma ideia de globalização que pressupõe o livre fluxo transnacional, esquecendo-se que a geopolítica global atribui à localidade dos africanos contemporâneos pressupostos desumanizadores e um vasto conjunto de protocolos autoritários, que impedem mobilidade e o atravessamento de fronteiras internacionais.

Para os poucos ‘artistas africanos contemporâneos’ que são reconhecidos neste campo, quanto mais próxima a sua prática é da norma da arte nova-iorquina, maior é a sua classificação. [...] todos são bem-vindos desde que estejam nus e prontos para serem vestidos com estilos e prescrições ocidentais. Ao invés de refletir uma política de identidade que fortalece as sociedades marginalizadas e estrutura sua demanda por reconhecimento, sua prática curatorial [de Enwezor] construiu as condições para uma nova apropriação do “Outro” pelo Ocidente, de uma maneira similar à apropriação do africano e de outros nas artes não-ocidentais no início do século XX (OGBECHIE, s/p, 2010, tradução nossa)¹².

Nas palavras de Pepper (2003, s/p),

Estes artistas que têm a diáspora como objecto, e como objecção, estão, com o seu trabalho, em posição de comentar o mundo, hoje, de maneiras que podem ser bastante esclarecedoras – para todos nós. Quanto àqueles que trabalham ainda no continente africano, mas que não fazem ainda parte da elite crítica transnacional, e àqueles cuja arte visa outros objectos além da “africanidade” ou da diáspora, a luta por uma imagem continua.

¹² “For the few “contemporary African artists” that are recognized within this field, the closer their practice is to the norm of New York art, the higher rated they are. [...] all are welcome as long as they come naked and ready to be clothed in Western styles and prescriptions. I had written elsewhere that perhaps the recent focus on non-western art merely answers to global capitalism’s persistent need for new commodities in which case, Enwezor’s curatorial focus served to bring some African artists and marginal centers of art to the purview of the West, thereby making them available for consumption. Rather than reflecting an identity politics that empowers marginalized societies and structures their demand for recognition, his curatorial practice to date constructed the conditions for a new appropriation of the “Other” by the West, in a manner similar to modernism’s appropriation of African and other “non-Western” arts at the beginning of the 20th century”.

O grande desafio que se destaca é como manter um certo comum africano ligado ao impulso de circulações, de viagens, de movimentos, sem secundarizar a localidade africana. Estar em conexão com o mundo e, ao mesmo tempo, denunciar e combater as assimetrias entre as diversas regiões. A interrogação é como fazer uma guerrilha contra categorizações e hierarquizações por meio dessa grande maquinação de produzir variações que é a África e seus universos artísticos.

2.3.2 *Exposições no Brasil*

Nessa subseção, proponho uma aproximação a algumas exposições de arte contemporânea africana no Brasil, as quais são analisadas a partir de dois conjuntos: o primeiro formado pelas exposições organizadas pela Associação Cultural Videobrasil e o segundo compreendendo as mostras realizadas na cidade de São Paulo, durante o período abordado pelo recorte deste estudo (2011-2018). No entanto, não se trata de levantamento exaustivo ou absoluto, pois a ideia é que esses dois grupos sirvam como pistas para a construção de um certo território. Importante apontar também que não localizamos mapeamentos sistemáticos sobre arte contemporânea africana no Brasil, o que pode estar ligado à recente constituição do campo, cujos debates, inicialmente em âmbito internacional, datam apenas dos finais dos anos de 1980.

A Associação Cultural Videobrasil, entidade que produz o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, e que discutiremos de modo mais aprofundado na seção seguinte desta dissertação, organizou duas exposições com a temática arte contemporânea africana. A primeira foi a *Mostra de Arte Contemporânea Africana*, realizada no ano 2000 em parceria com o Sesc Pompéia, na cidade de São Paulo. Teve curadoria geral de Solange Farkas e cocuradoria do crítico sul-africano Clive Kellner. De acordo com o site da Associação (s/d), foi a primeira vez no país em que se reuniu artistas contemporâneos africanos em uma mostra. Estiveram presentes William Kentridge, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Zwelethu Mthethwa, Kendell Geers, Sue Williamson, Fernando Alvim, Tracey Rose e Jean-Pierre Bekolo. Além disso, havia também um núcleo compreendendo filmes que constituíam um certo panorama do cinema africano. Para a curadora geral,

Os artistas que fazem parte dessa exposição refletem com seus trabalhos uma condição peculiar à África e às regiões periféricas do capitalismo ocidental: o paradoxo de uma cultura ao mesmo tempo regionalizada e globalizada, onde as narrativas hegemônicas provenientes do chamado “primeiro mundo” entram em choque com as inquietações próprias de quem convive com contradições e desigualdades sociais. Este paradoxo resulta em obras com características de contestação, tanto na temática como na linguagem (FARKAS, 2000, p.15).

Cinco anos depois, em 2005, a Associação realizou a *Mostra Pan-africana de Arte Contemporânea*, dessa vez no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, em parceria com a Fundação Cultural Palmares e outras instituições. A curadoria geral foi também de Solange Farkas e a exposição não era exclusiva de artistas provenientes do continente africano, uma vez que o objetivo era destacar às conexões afro-atlânticas, ao propor um intercâmbio e uma conversa do Brasil com a produção de países africanos e de afro-descendentes (FARKAS, 2005).

A exposição foi organizada em três eixos – artes visuais, pensamento e cinema – e buscava criar uma visualidade abrangente a respeito da multiplicidade das produções e conceitos afro-atlânticos. No núcleo das artes visuais, participou o angolano Antonio Ole e, além dele, os fotógrafos senegaleses Aliou Mbaye, Fatou Kandé Senghor, Matar Ndour e Pape Seydi participaram do programa associado *V Bamako - Encontros da Fotografia Africana: Exposição Nacional do Senegal*.

Abordando agora exposições que ocorreram em São Paulo, entre 2011 e 2018, com a temática arte contemporânea africana, podemos inicialmente indicar *Transit*, realizada em 2013, na Oca, no Parque do Ibirapuera. Trata-se de mostra criada pelos curadores Daniel Rangel e Fernando Alvim com o propósito de estimular a circulação da coleção de arte contemporânea africana da Fundação Sindika Dokolo. Tal entidade, sediada em Luanda, Angola, mantém um vasto acervo de produções de artistas contemporâneos africanos e busca promover apoios culturais, econômicos e políticos para o desenvolvimento do campo (SINDIKA DOKOLO, s/d). Sindika Dokolo, pessoa que dá nome a instituição, é um empresário e colecionador de arte congolês, genro do ex-presidente de Angola, José Eduardo dos Santos.

Em relação à exposição em si, *Transit* reuniu 35 obras, entre desenhos, instalações, pinturas, fotografias e esculturas e buscou desconstruir visões reducionistas da arte africana. Estiveram presentes 19 criadores, provenientes de oito países africanos, além de artistas da diáspora. Foi possível acessar trabalhos,

por exemplo, de Abdoulaye Konaté (Mali), Bili Bidjocka (Camarões), Edson Chagas (Angola), Ingrid Mwangi Robert Hutter (Quênia/ Alemanha), Mounir Fatmi (Marrocos), Samuel Fosso (Camarões), Seydou Keita (Mali), Tracey Rose (África do Sul) e William Kentridge (África do Sul). Outras edições da exposição ocorreram também em Salvador e Brasília.

Já em 2015, no Sesc-Belenzinho, foi organizada *AquiÁfrica - África contemporânea através dos olhos dos seus artistas*, que reuniu 13 artistas cujas produções abordaram temas como mobilidade humana, xenofobia, individualismo, políticas de identidade e articulações entre o local e o global. Entre os criadores selecionados, o senegalês Omar Ba e o camaronense Barthélémy Toguo vieram ao Brasil para produzir as obras que expuseram.

Em comentário em matéria sobre a exposição na *Revista Online* do Sesc, a curadora Adelina von Fürstenberg avaliou que

A arte contemporânea africana suscita uma questão de identidade. Se a arte tradicional continua fortemente ancorada no mundo e no ser africano, a nova arte se desenvolve favorecendo uma identidade social compartilhada. Os artistas africanos buscam inspiração tanto nas tradições do continente quanto na realidade urbana de uma África em mutação. Definir a arte africana hoje é definir a própria África (SESC, 2015, s/p).

AquiÁfrica não publicou catálogo e há pouco material sobre o evento. Contudo, ao citar dois outros artistas, o mesmo artigo da revista utiliza termos que remetem a uma legitimação e valorização dos criadores por meio do aval de “autoridades ocidentais”:

Na seleção está Frédéric Bruly Bouabré, da Costa do Marfim, considerado um dos mais originais artistas africanos após ter sido *descoberto* na exposição “Les Magiciens de la Terre”, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1989, a mesma que *revelou* o pintor congolês Chéri Samba, que também integra a mostra (SESC, 2015, s/p, grifo nosso).

Não é possível compreender, no entanto, se essas afirmações são perspectivas curatoriais ou apenas percepção do jornalista que escreveu a matéria, o qual não teve o nome divulgado. De qualquer maneira, manifesta-se a insidiosa força dos termos ocidentais que valorizam os *outros* a partir dos seus parâmetros, além de buscarem se naturalizar como norma e autoridade capaz de descobrir e revelar valiosos artistas africanos.

No mesmo ano, foi organizada pelo Museu Afro Brasil *Africa Africans*, considerada por seus produtores como a maior mostra de arte contemporânea africana já elaborada no país. Com patrocínio de grandes grupos financeiros, a programação compreendia instalações, vídeos, pinturas, gravuras, esculturas, moda e um evento para debates com os artistas. O curador da exposição, Emanuel Araujo, avaliou que se tratava de

[...] um novo passo para aproximar mais ainda o Brasil da África no que ela tem de mais extraordinário, que é a criação artística. E que esse encontro de conhecimentos seja o aprofundamento de estéticas com muitas e mesmas raízes (ARAUJO, 2015, p. 22).

Africa Africans propôs um panorama contemporâneo da arte visual do continente e, para tanto, reuniu cerca de 100 obras, de mais de 20 artistas, de diversos países africanos e até de outras regiões. Embora a centralidade estivesse em trabalhos de artistas africanos, trouxe também artistas de ascendência africana que não nasceram na África, mas que dialogam com as problemáticas do continente. Segundo o *teaser* do site do museu (MUSEU AFRO-BRASIL, s/d), *The British Library*, do artista nigeriano-britânico Yinka Shonibare MBE e *Cloud Earth Twist*, do nigeriano Bright Ugochukwu Eke foram duas das obras mais destacadas, ao lado de *Skylines*, do ganhador El Anatsui.

Já em 2018, ocorreu a exposição *Ex África* no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), que transitou por suportes como instalações, esculturas, pinturas, vídeos e fotografias. A mostra contou com aproximadamente 90 obras subdivididas em quatro eixos temáticos integrados: ecos da história, corpos e retratos, o drama urbano e explosões musicais. *Ex África* foi aberta em 2017, em Belo Horizonte, e circulou também pelo Rio de Janeiro e Brasília. Estiveram presentes criadores como Karo Akpokiere, Ibrahim Mahama, Omar Victor Diop, e Kudzanai Chiurai, além de dois brasileiros afrodescendentes, Arjan Martins e Dalton Paula.

No site do CCBB (s/d), o evento é classificado como a maior exposição de arte contemporânea africana já realizada no Brasil, embora traga um número de produções menor do que *Africa Africans*. No catálogo, o curador alemão Alfons Hug explica a origem do nome da mostra: “*Ex africa semper aliquid novi* [da África sempre há novidades a reportar], escreveu o escritor Caio Plínio Segundo, 2.000

anos atrás, ao voltar de uma viagem às províncias norte-africanas pertencentes ao Império Romano” (HUG, 2017, p.11).

Aqui vale observar a associação da exposição à frase de um “desbravador” do Império Romano. Caio Plínio Segundo era uma espécie de naturalista, cujo grande interesse foi conhecer e classificar os mundos dominados por Roma. Por que recorrer a esse tipo de expediente, que vincula a África a terras incógnitas a serem exploradas, de onde há muito a se reportar?

Por fim, é preciso citar as Bienais de São Paulo que, apesar de não serem abordadas nesse estudo, têm selecionado, em suas últimas edições, artistas do continente africano.

Compreendemos que a arte contemporânea africana não pode ser estabelecida por discurso que se pretenda definitivo, pois seria o mesmo que enquadrar uma multiplicidade de universos em uma única expressão. Contudo, como nomear? Adjetivando a arte?

Mesmo parecendo contraditório, mas com o propósito de estabelecer interlocução por meio de uma língua comum, adotamos o termo arte contemporânea africana, apesar de efetivamente serem os artistas os africanos, e não a arte. Trata-se de escolha que não pacifica as tensões envolvidas no debate, pois estará sempre à espreita o risco de se criar uma interlocução e uma visibilidade que, rapidamente, podem ser capturadas e estereotipadas.

Feita esta opção, é preciso também afirmar a impossibilidade de pensar o continente africano, de modo crítico, usando exclusivamente o repertório europeu. Com efeito, parece ser fundamental um movimento de grande desconstrução: dismantlar, o máximo possível, os acervos coloniais e a desumanização que produzem. E, além disso, explicitar a complexidade das artes e dos pensamentos africanos como dimensões indissociáveis e como laboratórios para se problematizar questões do contemporâneo. Os referenciais necessitam mudar e, com essa transformação, relações de poder podem ser rearranjadas, bem como legitimidades podem ser descentralizadas e engendradas outras sensibilidades.

Em relação à realidade da arte contemporânea africana no Brasil, podemos, talvez, arriscar dizer que as curadorias de grande parte dessas exposições vêm se

interessando pelo sistemas ocidentais de legitimação e pelo trânsito em um circuito de caráter mais global, o que revela a adoção de nomes em inglês para mostras (*Transit, Africa-Africans*), por exemplo. Além disso, um outro elemento é que, no nosso país, a estética africana tem sido abordada geralmente a partir das ressonâncias que produz nas problemáticas particulares do Brasil. Parece raro abordagens que privilegiem a arte desde o ponto de vista das múltiplas Áfricas, pois há uma marcante expectativa de emergência de respostas a questões brasileiras.

Ainda há muito desconhecimento e pouca circulação de informações contemporâneas sobre as diversas Áfricas no Brasil e, ao mesmo tempo, existem grandes preconceitos e pressupostos desumanizadores que necessitam ser combatidos e abandonados. As exposições em arte contemporânea africana podem contribuir com esses avanços cognitivos e interculturais, embora ainda pareçam tímidas na constituição de parâmetros próprios e de visualidades produzidas em processos descentrados dos sistemas hegemônicos.

3 IMAGINAR UM TERRITÓRIO: ARRANJOS, ARQUIPÉLAGOS E A INVENÇÃO DE UM CAMINHO

Se estudar África de modo comprometido com sua complexidade é como experienciar um novo letramento, o mesmo pode ser afirmado em relação ao campo das artes. Criar uma abertura na intrincada vastidão dessa área é um grande desafio, sobretudo para pesquisadores forasteiros, egressos de profissões mais racionalistas, como é o meu caso.

Ao longo da pesquisa, tentei produzir diversas entradas no universo geral do estudo, porém, foi no encontro com Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil que pude traçar um caminho mais próximo ao meu interesse, que é avizinhar-me de zonas com propostas curatoriais menos prescritivas. Por ser um evento que trabalha com inscrições em chamadas abertas e com a ideia de diálogos com o Sul global, imaginei que, por meio dele, eu poderia entrar em contato com um grupo especialmente heterogêneo de artistas, talvez com circulações descentradas do eixo Europa-EUA.

Assim, para construir uma aproximação à arte contemporânea africana, recorri à estratégia de cartografar os criadores provenientes da África participantes desse festival, em suas quatro últimas edições, entre 2011 e 2018, os quais, após estudados em conjunto, foram arranjados em cinco blocos interconectados e fluídos, que denominei de “arquipélagos”.

A partir dessa montagem, inventei um território que me serviu de guia para transitar entre questões do campo, além de funcionar como porta de entrada em um novo universo. Nesse sentido, essa é uma seção meio, um texto-movimento que cria uma passagem entre a temática mais ampla da arte contemporânea africana e meu recorte de estudo, que se desdobra na proposição de uma análise panorâmica do conjunto artistas-festival (apresentada nesta seção) e em um olhar mais direcionado à problemática dos deslocamentos, a ser aprofundada na quarta seção da dissertação.

Efetivamente, após levantamento nos catálogos dos festivais selecionados, reuni vinte criadores africanos, mulheres e homens, negros e brancos¹³, de 13

¹³ A população negra é prevalente entre os artistas deste estudo, mas há também africanos brancos e outros que são habitualmente racializados como árabes. No entanto, se olharmos mais de perto para o grupo proveniente da África do Sul, ressalta-se a quase exclusividade de participação de brancos, o

nacionalidades diferentes, com predominância de sul-africanos e malineses. No entanto, há uma significativa diversidade de proveniências¹⁴, além de uma grande parte desse grupo não viver no continente africano. Trata-se de grupo polifônico, que percorre variados suportes e múltiplas questões do contemporâneo, como interculturalidade, arbitrariedade de fronteiras, subalternização de identidades, capitalismo transacional e a suposta universalidade do pensamento ocidental.

Contudo, antes de apresentar esse conjunto de arranjos, comentarei brevemente a história e política curatorial do Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil, contextualizando o campo epistemológico no qual ele se insere.

3.1 Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: panoramas artísticos do Sul global

Criado em 1983 por Solange Farkas, com o nome de Festival Vídeo Brasil, foi posteriormente denominado Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc_Videobrasil. Contudo, a partir da 17ª edição, em 2011, o projeto passou por uma reformulação que compreendeu a ampliação do seu escopo e nova alteração do nome, passando a se chamar Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Assim, deixou de focar exclusivamente a videoarte e agregou outros suportes e produções artísticas como fotografia, pintura, instalações e performances (VIDEOBRASIL, s/d). Esse percurso reflete também, em certa medida, desdobramentos do campo da videoarte – inicialmente de caráter mais vanguardista, mas que pouco a pouco se entrelaçou a outras linguagens num processo de ampliação de propostas estéticas.

Ao longo de mais de 30 anos, o Festival, que tem sido produzido pela Associação Cultural Videobrasil, em parceria com o Serviço Social do Comércio

que, talvez, esteja ligado às complexas desigualdades raciais que ainda persistem naquela sociedade no período pós-*apartheid*.

¹⁴ Em ordem alfabética e com o número de artistas por país entre parênteses, temos: África do Sul (5), Cabo Verde (1), Camarões (2), Egito (1), Etiópia (1), Mali (4), Marrocos (1), Nigéria (1), Quênia (1), República Democrática do Congo (1), Senegal (1), Tanzânia (1) e Zimbabué (1).

(Sesc)¹⁵, apresenta-se como uma plataforma interessada em difundir, fomentar e debater trabalhos de artistas do Sul global, conceito que

[...] relaciona nações com histórias semelhantes de violência, conflito e subordinação política e cultural, [e] define o escopo de origem da produção artística a qual o Festival dá visibilidade. Foi a intuição deste território não geográfico – e da necessidade de criar mecanismos de fomento e circulação voltados às suas manifestações artísticas – que balizou a internacionalização do Videobrasil, já em 1990 (FARKAS, 2015, p.13).

O Festival ocorre a cada dois anos e tem como objetivo “identificar, divulgar e debater a produção emergente desse circuito, abarcando todas as linguagens e suportes artísticos da área das artes visuais” (VIDEOBRASIL, 2017). Por meio de chamada aberta (*open call*), a escolha dos artistas é feita por um grupo de curadores convidados.

Sabrina Moura (2015), curadora dos seminários e do programa de leituras da 19ª edição, lembra que a noção de Sul se inscreve nos projetos do Videobrasil pela primeira vez na sua 8ª edição (1990). Inicialmente, voltado apenas para produções audiovisuais brasileiras (daí, inclusive, seu nome), o Videobrasil passou a trabalhar as conexões do hemisfério Sul. Depois, ampliou seu escopo para outras geopolíticas deslocadas do Norte global ou, em outras palavras, do eixo Europa ocidental-Estados Unidos.

Embora Moura (2015) considere imprecisa a ideia de Sul, ela aponta que o conceito tem pertinência e uma importante história ligada a cooperações transnacionais estabelecidas nos processos de descolonização. A noção vincula-se às diferenças de industrialização e exploração capitalista vivenciados no período entre 1950 e 1980 por vários países da África, Ásia e América Latina. Nas últimas duas décadas, o Sul adquiriu também dimensões globais, ultrapassando limites hemisféricos.

Para os antropólogos norte-americanos Jean e John Comaroff, embora tenha substituído a ideia de terceiro mundo como expressão mais usual, o Sul global permanece ainda como um rótulo solto e escorregadio. Mesmo assim, os autores defendem que a palavra Sul

¹⁵ Embora o Sesc apoie a mostra há vários anos, e seja mencionado inclusive no nome do evento, parece existir uma preponderância da Associação Cultural Videobrasil na condução do festival.

[...] tem conotações mais complexas que o mundo anteriormente conhecido como terceiro. A palavra descreve uma categoria politética, com países que compartilham uma ou mais característica distintas, mas não todas, nem mesmo a maioria delas. O mais próximo de um denominador comum entre eles é o fato de que muitos foram, um dia, colônias, protetorados ou “possessões” marítimas, ainda que não necessariamente na mesma época. “Pós-colonial” seria, portanto, uma espécie de sinônimo, embora inexato (COMAROFF; COMAROFF, 2015, p. 83).

O Sul revelaria, mais que tudo, uma relação, e não uma operação binária ou um objeto em si. Tratar-se-ia de um lugar excêntrico, deslocado do centro euro-americano e com certa história comum de colonização ou subalternização.

Outra importante linha que trabalha com essa ideia é a do sociólogo português Boaventura de Souza Santos e da antropóloga moçambicana Maria Paula Meneses. Para ambos, o Sul é

[...] concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes ao do Norte global (Europa e América do Norte) (SOUZA SANTOS; MENESES, 2010, p. 19).

É nessa perspectiva epistemológica, portanto, que se inscreve atualmente a proposição do Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, que busca, por meio da ideia de Sul global, produzir outras geografias artísticas e favorecer a criação de comunidades, bem como articulações deslocadas do eixo ocidental hegemônico.

3.2 Arquipélagos

O grupo de 20 artistas que compõe o panorama aqui analisado faz parte dessa geografia global denominada Sul. Contudo, para este estudo, é necessário pensar de modo mais particular a respeito desse conjunto, uma vez que ele compreende um recorte a partir da filiação africana. Seria possível abordá-lo de novos ângulos, por meio de um olhar mais singular e próximo?

Inspirado pela linguagem da geografia e apoiado na ideia de Agnaldo Farias (2002), na qual o autor compara artistas contemporâneos a ilhas de um arquipélago, proponho uma recomposição desses 20 artistas em 5 arranjos distintos, independente da edição de participação no Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Denomino esses arranjos de arquipélagos, por que eles apresentam características singulares, mas, ao mesmo tempo, não assumem delimitações claras e mantêm influências recíprocas, sem fronteiras ou contornos precisos.

Nesse sentido, ao propor a formação de arquipélagos com os artistas selecionados para essa pesquisa, considero que apresentam grande variedade de discursos, histórias e práticas, do mesmo modo que parecem constituir um comum marcado por questões específicas da interlocução africana com as outras partes do mundo.

Assim, reuni os artistas em cinco expressões-tema que pudessem descrever uma certa geografia formada por diversos atores singulares, mas com grande interrelação. A minha proposta compreende os seguintes arranjos:

- Arquipélago #1: Subjetividades, modernidades e colonialismos
- Arquipélago #2: Desclassificação, insubmissão e levante
- Arquipélago #3: Tradição, contemporâneo e clichê
- Arquipélago #4: Aberto
- Arquipélago #5: Deslocamentos

A ideia é que essa composição possa contribuir para a construção de uma certa narrativa entre perspectivas artísticas em vizinhança. Não há, contudo, qualquer intenção de esgotar as possibilidades de leitura dos trabalhos analisados, uma vez que o objetivo é multiplicar modos de compreender as problemáticas acionadas em cada arquipélago.

No entanto, antes de abordar propriamente os cinco conjuntos insulares, é importante descrever a “geomorfologia” desses territórios. Metaforicamente, recorro a esse termo, que define um ramo da geografia, para me referir às propostas curatoriais dos quatro festivais que estudei. Trata-se de descrever brevemente as

formas e os relevos que cada evento imprimiu na trajetória do Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil, tendo os artistas africanos como guias.

3.3 A geomorfologia dos arquipélagos: perspectivas curatoriais dos festivais

No que diz respeito especificamente ao recorte da pesquisa, é necessário indicar que irei me ater aos artistas africanos selecionados pelos editais abertos, compreendendo a mostra *Panoramas do Sul* e os *Projetos comissionados*. Além disso, todos os criadores abordados estiveram nas 17ª, 18ª, 19ª e 20ª edições do festival, as quais foram organizadas, respectivamente, com as propostas curatoriais descritas a seguir.

O 17º Festival ocorreu entre setembro de 2011 e janeiro de 2012 no Sesc-Belenzinho, no Sesc-Pompéia e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A edição marcou a ampliação do projeto e sua internacionalização, expressa inclusive na mudança do nome. A transformação ocorreu também no sentido da abertura a experiências artísticas para além da videoarte, foco inicial do projeto, passando a acolher instalações, performances, esculturas, livros de artista, fotografia e pintura, tornando-se o primeiro festival de arte contemporânea do Brasil. Contou com a participação 101 artistas da América Latina, África, Leste Europeu, Oriente Médio, Ásia e Oceania (VIDEOBRASIL, 2011).

Além da mostra *Panoramas do Sul*, o Festival compreendeu ações como seminários e um ateliê aberto na cidade de São Paulo. A comissão de seleção e programação foi constituída por brasileiros, mas participou do júri de premiação a nigeriana Bisi Silva, curadora e crítica de arte residente em Lagos.

Entre os 101 artistas selecionados, 4 eram africanos: Bakary Diallo (Mali) com o vídeo *Les feuilles d'un temps*, Bouchra Khalili (Marrocos) com a videoinstalação *Four selected videos from the mapping journey project*, Dan Halter (Zimbábue) com o vídeo *Beitbridge moonwalk* e Gregg Smith (África do Sul) também com um vídeo: *Love, Jealousy and wanting to be in two places at once*.

Já a 18ª edição foi realizada entre 6 de novembro de 2013 a 2 de fevereiro de 2014 no Sesc-Pompeia e no Cine Sesc-São Paulo, e comemorou os 30 anos de existência do festival. Foram selecionados 94 artistas de 32 países num universo de mais de 2 mil inscrições. Nove artistas africanos foram convocados pelo edital, e

esta edição configurou-se com o maior número de criadores provenientes da África (VIDEOBRASIL, 2013a).

Existiram também vários programas públicos associados ao festival. Aqui, vale destacar o trabalho organizado pela artista Marie Ange Bordas no Caderno Sesc_Videobrasil n.9 (2013b), que trata sobre deslocamentos e geografias em movimento e traz contribuições do cientista político camaronês Achille Mbembe, do curador Simon Njami e do artista sul-africano William Kentridge.

Assim como no 17º festival, os curadores e responsáveis pela seleção dos artistas da *Panoramas do Sul* dessa edição eram brasileiros. Mais uma vez, uma representante do continente africano esteve presente no júri de premiação, a produtora cultural camaronesa Koyo Kouoh.

Os trabalhos que participaram da *Panoramas do Sul*, na 18ª edição, foram os vídeos de Bakary Diallo (Mali), com *Tomo*, e Gregg Smith (África do Sul), com *Malleable tracks*, bem como outros artistas utilizando o mesmo suporte: Ezra Wube (Etiópia), com *Wenzu*, Irineu Rocha da Cruz (Cabo Verde), com *Metathesiophobia*, LucFoster Diop (Camarões), com *We are one*, e Tiécoura N'Daou (Mali), com *Mirror*. Outros três apresentaram videoinstalações: Em'kal Eyongakpa (Camarões), com *Njanga wata*, Mahmoud Khaled (Egito), com *At five in the afternoon*, e Rehema Chachage (Tanzânia), com *Kwa baba rithi undugu*.

A 19ª edição teve, na mostra *Panoramas do Sul – obras selecionadas*, seu ponto nevrálgico e de articulação com outras duas exposições presentes naquele festival: *Projetos Comissionados* e *Artistas convidados*. Nesta última, participaram o malinês Abdoulaye Konaté e a marroquina Yto Barrada, mas ambos não serão abordados nesta pesquisa, uma vez que estabeleci como recorte os artistas escolhidos por convocatória pública. Considerarei, portanto, a queniana Keli-Safia Maksud, selecionada com a instalação *Mitumba* para os *Projetos Comissionados* e os 4 criadores presentes na *Panoramas do Sul*: Haroon Gunn-Salie (África do Sul) com a escultura *Sunday best* e também os sul-africanos Bianca Baldi e Michael McGarry com seus respectivos vídeos *Zero Latitude* e *Excuse me, while I disappear*. Além de, novamente, o malinês Tiécoura N'Daou, dessa vez com o filme *Danse des masques en Pays Dogon*.

A comissão curadora para a seleção de obras e projetos, constituída por três brasileiros e um português, inspirou-se em parâmetros vinculados a ideias como

diásporas, hibridismo, deslocamentos, identidades, migrações e viagens, narrativas de si, memórias, isolamento e viver junto (VIDEOBRASIL, 2015).

Entre 3 mil submissões, foram selecionados 62 artistas e/ou grupos de 27 países. O festival ocorreu entre outubro e dezembro de 2015, no SESC-Pompeia e no Galpão VB, nova sede da Associação Cultural Videobrasil, na Zona Oeste da cidade de São Paulo. No Júri de premiação, a curadora e crítica de arte N'Goné Fall (Senegal) compôs o grupo com quatro outros convidados (VIDEOBRASIL, 2015).

Por fim, a 20ª edição Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil ocorreu entre outubro de 2017 e janeiro de 2018, em São Paulo, no SESC Pompéia. Entre quase 2.000 artistas de 109 países, foram selecionados 50, dos quais 5 eram africanos. Participaram do evento Karo Akpokiere (Nigéria), com os desenhos *Zwischen Lagos und Berlin*, Monira Al Qadiri (Senegal), com os conjuntos de objetos *OR-BIT 1* e *Spectrum 1*, Sammy Baloji (República Democrática Do Congo), com a videoinstalação *Pungulume*, Thando Mama (África do Sul), com a videoinstalação *Desolation I-V*, da série *Desolation*, e com o vídeo *Of nationhood*, da série *Of nationhood* (2015-), além de Seydou Cissé (Mali), com *Faraw ka taama*, que foi apresentado no programa de vídeos do Festival.

O projeto dessa edição preocupou-se em romper limites disciplinares e olhar para o mundo como uma grande interconexão, elegendo a arte como mobilizadora para esse tipo de reordenamento. Buscou ampliar visões sobre o planeta, por meio de articulações transversais entre micro e macro, local e global, humano e extra-humano, políticas, biológicas e cosmos. O grupo de curadores convidados era formado por três brasileiros e um português. No Júri dos prêmios, havia Salah M. Hassan, curador sudanês de filiação norte-americana e a crítica de arte Lisette Lagnado, residente no Brasil desde 1975, mas que nasceu em Kinshasa, na atual República Democrática do Congo (VIDEOBRASIL, 2017).

Durante a 20ª edição Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, ocorreu também um projeto, criado pelo artista brasileiro Ícaro Lira, denominado *Museu do Estrangeiro* (2015-2017). Trata-se de uma instalação que reuniu um acervo itinerante e em constante processo de mutação que, por meio de diversos suportes, abordava os percursos de pessoas que migram ou buscaram refúgio na cidade de São Paulo. Teve a participação, entre outros artistas, de Kuta Ndumbu (Angola) e Shambuyi Wetu (Congo).

Além disso, no programa de performances, Filipa César (Portugal) e Sana N'Hada (Guiné-Bissau) apresentaram *LUTA CA CABA INDA*. Essa expressão em *creole* significa “a luta ainda não acabou” e vincula-se ao material da performance, que compreendeu uma conversa seguida de um jantar com imigrantes africanos. O debate entre os participantes foi sobre a recuperação de parte do acervo do Instituto Nacional do Cinema e Audiovisual de Guiné-Bissau, marcadamente dos filmes produzidos pelo movimento de libertação.

Após percorrer as quatro edições do festival, chama atenção a pouca participação de artistas africanos entre os contemplados pelas convocatórias abertas. Afinal, são apenas vinte pessoas em um universo de aproximadamente quatrocentas. Talvez isso possa estar ligado à dificuldade de difusão do edital do festival nos diversos circuitos de arte deslocados do eixo euro-americano hegemônico. Contudo, no texto de abertura do catálogo da 17ª edição, a curadora geral avaliou que “todas as regiões do eixo sul estão presentes, ainda que algumas, como a África, em medida proporcional a um circuito em construção” (FARKAS, 2011, p.17). Nesse sentido, parece existir uma leitura inicial do Videobrasil de que o circuito africano ainda está em processo de criação, o que pode justificar essa menor presença africana.

Outro ponto a ser destacado é a política de nomeação do festival, que reúne grandes grupos de artistas pela denominação “Sul global”. Seria possível operar curadorias sem recorrer a uma classificação externa aos trabalhos dos artistas? Como destacar certa contra-hegemonia sem correr o risco de adjetivações que podem deslizar para lugares estereotipados?

Esses embates parecem fazer parte da própria constituição do festival e revelam-se nas suas várias mudanças de nomenclatura, sinalizando uma contínua busca de identidade. Busca esta que se renovará na 21ª edição do evento (prevista para outubro de 2019), que passará a se chamar Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

3.4 Artistas e arquipélagos: fotografias de uma paisagem

Nessa subseção, apresento os cinco arquipélagos reunidos a partir dos 20 artistas que constituem o primeiro movimento deste estudo. Por meio de expressões-tema, produzi conjuntos de imagens associadas com o propósito de contribuir com pistas para pensar a participação de criadores africanos no Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

Trata-se de um panorama imagético, sem nenhuma intensão de ser exaustivo ou global, organizado em cinco blocos:

Arquipélago #1 – Subjetividades, modernidades e colonialismos: criadores que, destacadamente, discutem a produção de subjetividade, o engendramento da modernidade e a implantação de colonialismos por intermédio de dispositivos enunciativos, performativos e de poder. Compreende os trabalhos de Em'kal Eyongakpa, Irineu Rocha da Cruz, Monira al Qadiri, e Sammy Baloji.

Arquipélago #2 – Desclassificação, insubmissão e levante: artistas que denunciam formas de estereótipos e classificações em identidades estanques, sejam nacionais, raciais ou culturais, além de serem incisivos na desconstrução de qualquer tipo de hierarquização entre pessoas. Fazem parte desses arranjo Keli-Safia Maksud, Haroon Gunn-Salie e Thando Mama.

Arquipélago #3 – Tradição, contemporâneo e clichê: conjunto de criadores que discutem os limites e pertinências das ideias de essência, autenticidade e reprodutibilidade. Trata-se de produções que problematizam também sobre quem é, quem pode ser e quem define o contemporâneo, bem como a quem serve a tradição e as imagens clichês. Compõem esse bloco: Ezra Wube, Tiécoura N'Daou e Seydou Cissé.

Arquipélago #4 – Aberto: artistas que discutem questões como viver junto, ter voz, partilhar e se relacionar, problemáticas que atravessam vários mundos, em diversos tempos. Investigam, portanto, a dimensão do aberto, um espaço sem identificações prévias, sem nada de familiar, substância para construção de comunidades porvir. Compreende as produções de Rehema Chachage, Gregg Smith, Bakary Diallo, LucFosther Diop e Mahmoud Khaled.

Arquipélago #5 – Deslocamentos: criadores que trabalham com elementos relacionados às migrações transnacionais, às diversas modalidades de circulação pelo mundo e aos desafios instituídos pelas fronteiras e pelos limites da categoria de

estado-nação. Arranjo que reúne Dan Halter, Bouchra Khalili, Bianca Baldi, Michael MacGarry e Karo Akpokiere.

Arquipélago #1: Subjetividades, modernidades e colonialismos

Figura 2 e 3 — *OR-BIT 1* e *Spectrum 1* (Monira Al Qadiri) *Metathesiophobia* (Irineu Rocha da Cruz)

Fonte: Videobrasil

Figuras 4 e 5 — *Pungulume* (Sammy Baloji) e *Njanga wata* (Em'kal Eyongakpa)

Fonte: Videobrasil

Arquipélago #2: Desclassificação, insubmissão e levante

Figuras 6, 7, 8 e 9 — *Mitumba* (Keli-Safia Maksud), *Sunday best* (Haroon Gunn-Salie), *Desolation I-V* e *Of Nationhood* (Thando Mama)

Fonte: Videobrasil

Arquipélago #3: Tradição, contemporâneo e clichê

Figuras 10, 11, 12 e 13— *Wenzu* (Ezra Wube), *Faraw ka taama* (Seydou Cissé), *Mirror* e *Danse des masques en Pays Dogon* (Tiécoura N'Daou)

Fonte: Videobrasil

Arquipélago #4: Aberto

Figuras 14, 15 e 16 — *Kwa baba rithi undugu* (Rehema Chachage), *We are one* (LucFoster Diop) e *At five in the afternoon* (Mahmoud Khaled)

Fonte: Videobrasil

Figuras 17, 18 e 19 — *Jealousy and wanting to be in two places at once* e *Malleable tracks* (Gregg Smith), *Les feuilles d'un temps* e *Tomo* (Bakary Diallo)

Fonte: Videobrasil

Arquipélago #5: Deslocamentos

Figuras 20 e 21 — *Beitbridge moonwalk* (Dan Halter) e *Four selected videos from the mapping journey project* (Bouchra Khalili)

Fonte: Videobrasil

Figuras 22, 23 e 24 — *Zero latitude* (Bianca Baldi), *Excuse me, while I disappear* (Michael MacGarry) e *Zwischen Lagos und Berlin* (Karo Akpokiere)

Fonte: Videobrasil

4 ARTISTAS DO DESLOCAMENTO

Após percorrer os cinco arranjos de artistas africanos que transitaram pelas quatro últimas edições do Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2011-2018), realizarei, neste capítulo, um novo recorte. Abordarei de forma mais aprofundada os trabalhos *Beitbridge moonwalk* de Dan Halter, *Four selected videos from the mapping journey project* de Bouchra Khalili, *Zero latitude* de Bianca Baldi, *Excuse me, while I disappear* de Michael MacGarry e *Zwischen Lagos und Berlin* de Karo Akpokiere, reunidos no arquipélago denominado “deslocamentos”. A escolha de tal “arquipélago” vincula-se a minha trajetória de pesquisas, bastante próxima dessa problemática, mas também à relevância que o tema “deslocamento” tem adquirido no campo da arte contemporânea nos dias de hoje (BOURRIAUD, 2011).

Nesse sentido, andando em bando com conceitos, ideias e imagens, buscarei criar algumas entradas que possam contribuir para a sustentação de linhas de força que se abrem em cada trabalho, mas sem perder de vista a irredutibilidade dos artistas e de suas obras.

Com efeito, as análises construídas a seguir destacam a multiplicidade de questões que podem ser acionadas sob o signo do deslocamento, além de revelarem um certo esfacelamento das localizações absolutas. Artistas e obras que enunciam várias formas de movimentos, mudanças e transformações e que, ao mesmo tempo, indagam os diversos regimes de passagem e a tessitura das espacialidades.

4.1 Mobilidade humana e a geopolítica das passagens em *Beitbridge moonwalk* de Dan Halter

Figura 25 – Frame de *Beitbridge moonwalk* (2010), Dan Halter

Fonte: Dan Halter

No meu primeiro contato com o vídeo *Beitbridge moonwalk*, de Dan Halter, minha percepção concentrou-se nas águas de um rio largo que aparecia ali, correntes marcadas por dobras do vento. Observei também a constante passagem de carros e homens, a produzir barulho. Uma ponte ligava as duas margens e por ela um rapaz andava para trás, de costas, enquanto outro seguia para frente. O trabalho tem 5 minutos, mas sua duração parece se prolongar no tempo. Assistir a esse vídeo no qual um homem atravessa uma ponte repetidas vezes, ao som de ventos e carros, sem alterações perceptíveis no entorno, parece exigir desaceleração de quem o vê. É como se nada acontecesse e a sensação é de que demora para terminar, como se propusesse uma lentificação, ao mesmo tempo que instaura uma nova velocidade — necessária para olhar algo que, inicialmente, não faz sentido algum.

Beitbridge moonwalk produziu em mim um povoamento de perguntas: que lugar era aquele? Quem eram aqueles passantes? Que margens são conectadas por aquela ponte? O vídeo não apresenta informações que possam, de imediato, localizá-lo em um contexto específico. Por isso, parece forçar o pensamento e a imaginação: o que acontece ali? *Beitbridge moonwalk* acessa sensações e

problemáticas de acordo com o repertório existencial de cada um, mas parece também nos convocar para interagir e especular sobre as escolhas estéticas, uma vez que a obra ultrapassa o regime de imagens codificadas e de significações preestabelecidas.

Um novo olhar para *Beitbridge moonwalk* vem após a leitura do catálogo do Festival no qual o artista apresentou a obra. Com algumas coordenadas sobre o vídeo, é possível saber que se trata de uma performance baseada na travessia de um imigrante zimbabuense por uma ponte entre o Zimbabué e a África do Sul. O imigrante atravessa para o território sul-africano de costas, com passos para trás, de forma a confundir os policiais da fronteira, como numa dança *moonwalk* do cantor Michel Jackson. Não se trata de uma passagem habitual, pois sugere um impedimento para a travessia de um país a outro e a necessidade estratégica de burlar mecanismos do controle fronteiriço.

O rio que aparece no trabalho é o Limpopo, que marca a vida no Zimbábue e na África do Sul, porque serve como fronteira entre os dois países. A ponte, cenário do vídeo, está localizada no distrito de Beitbridge, que fica em Matabeleland Sul, província mais pobre do Zimbábue. Beitbridge dista 527 quilômetros de Harare e 548 quilômetros de Joanesburgo, e o seu nome, bem como o da ponte localizada em seu território, é uma homenagem a Alfred Beit, um empresário germano-britânico que enriqueceu na África do Sul e realizou obras de infraestrutura no país vizinho, para onde estendeu seus investimentos. Trata-se também de um posto de alfândega e imigração sul-africano, que dá acesso à província de Limpopo (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s/d). Esse ponto de passagem é importante rota para agricultores zimbabuenses empobrecidos, que migram para o país vizinho em busca de melhores condições de vida. É também área de atuação de agentes clandestinos que cobram para facilitar a passagem de centenas de pessoas diariamente, cortando as três camadas de arame farpado que percorrem os 225 km da fronteira sul-africana ou realizando a perigosa travessia pelo rio Limpopo (SMITH, 2008).

Há aqui a presença de margens muito precisas, codificadas pelo jogo geopolítico mundial, especialmente após o fim da política de influências da Guerra Fria. Atualmente, o Zimbabué, uma economia baseada quase unicamente na agricultura de subsistência, sofre uma dependência estrutural em relação à África do Sul, que exerce certa hegemonia na região austral do continente (MOUTINHO, 2018). Trata-se de uma realidade na qual pessoas que vivem no lado zimbabuense

não podem passar para outro país, pois a travessia é impedida, e há também pessoas que são forçadas a atravessar, para tentar sobreviver, mesmo contra a vontade.

Em muitos casos, para se mover entre as fronteiras, é preciso recorrer a meios alternativos, como enganar a polícia imigratória ou até mesmo arriscar a própria vida nadando em meio à forte correnteza nas águas onde fervilham crocodilos. *Beitbridge Moonwalk* destaca, com perspicácia e ironia, a luta de quem não pode se mover de um lado para o outro. O que os impede? O que os obriga a atravessar?

Desde 1994, fim do regime de segregação racial do *apartheid*, o número de migrantes que se deslocam para a África do Sul aumentou consideravelmente, especialmente de pessoas provenientes dos países vizinhos. A maioria dos migrantes são zimbabuenses que procuram o território sul-africano por diversos motivos, relacionados, principalmente, à deterioração da situação política e econômica do país de origem. Com histórico de graves experiências de pobreza e violência ao longo dos últimos 25 anos, muitos zimbabuenses solicitam asilo político ou refúgio, mas entidades como a Human Rights apontam que existe uma percepção entre os agentes estatais sul-africanos de que "não há conflito no Zimbábue" e, portanto, os migrantes do país não necessitam desse tipo de *status*, o que produz uma situação de muita vulnerabilidade. "São inúmeros, propositalmente confusos, os rituais de controle e de humilhação" (MOUTINHO, 2018, s/p). Em 2003, a nova lei de imigração da África do Sul entrou em vigor e colocou em prática uma agressiva política de deportação, com intuito de minorar os fluxos migratórios para o país, mas não se tem alcançado sucesso, porque muitos indivíduos deportados retornam ao país quase imediatamente, após a viagem compulsória (HUMAN RIGHTS, 2006).

Dan Halter, ele próprio um imigrante zimbabuense vivendo na África do Sul, atravessou várias vezes a fronteira que aparece no seu vídeo. Contudo, por ser branco, sua passagem foi menos dificultada. Halter encarna uma condição contraditória: tem privilégios em virtude da cor da pele e, ao mesmo tempo, tem direitos precários e desvantagens simbólicas por ser um imigrante.

A discussão sobre mobilidade humana é bastante forte na produção de Dan Halter e apresenta conexões com sua própria história. Ele nasceu em Harare, em 1977, e deslocou-se para a Cidade do Cabo, local onde vive e trabalha atualmente,

em consequência da Guerra Civil no Zimbábue. Sua família foi expulsa do país em 2005 porque, entre outras questões, foi beneficiada pelo regime de dominação de minoria branca, presente no Zimbábue entre 1964 e 1979, inspirado em vários elementos do *apartheid* sul-africano. Inúmeros grupos lutaram contra o governo segregacionista na guerra civil que ficou conhecida como Rhodesian Bush War ou Segunda Chimurenga. Após o fim oficial do conflito, permaneceram diversas questões abertas e cicatrizes, como a expulsão de colonos brancos, ainda detentores da maior parte das áreas férteis do país, de suas propriedades por grupos paramilitares (FARAH, 2001; NICOLAU, 2002; PORTO, 2008; BORLAND, 2009).

Nesse sentido, Halter se diferencia da maior parte dos migrantes africanos, que, no interior do continente, são em maioria negros, pobres e com histórias marcadas pela destituição, pelas guerras e pela instabilidade política. Como aponta Fikeni (2005, s/p, tradução nossa),

[...] por meio de sua brancura de classe média, ele [Halter] ainda está em casa em seu novo país e pode assumir sua nova identidade com relativa facilidade. [...] ele é um migrante e, no entanto, ele não é. [...] Ele ainda mantém a maioria de seus privilégios enquanto seus conterrâneos arriscam cruzar o Limpopo, sob o risco de coação, e até mesmo de morte, nas mãos dos sul-africanos¹⁶.

É a partir, então, dessas fricções que Dan Halter tem articulado sua vida e obra. Diferentemente da sua família, que se exilou na Europa desde a expulsão do Zimbábue, ele permaneceu na África, onde tem buscado compreender sua condição de africano branco descendente de colonizadores, bem como os processos de deslocamento e a violência ancorada na imposição de fronteiras.

¹⁶ No original: “[...] through his middle class whiteness he is still at home in his new country and is allowed to take on his new identity with relative ease. [...] that he is a migrant and yet, he is not. [...] He still retains most of his privileges while his countrymen risk crossing the Limpopo, risk harassment, even death, at the hands of South Africans”.

4.1.1 Necropolítica e controle do espaço

Figuras 26 e 27 – *V.I.P. border* (2010), Dan Halter

Fonte: Dan Halter

Como já observado, a discussão sobre imigração é central na obra de Dan Halter. Essa questão é acionada em *Beitbridge moonwalk*, mas também em outros trabalhos como a performance/instalação *V.I.P. border* (figuras 26 e 27). Nessa obra, realizada em 2010, Halter espalhou 225 km de fios vermelhos, o equivalente em comprimento ao tamanho da fronteira entre o Zimbábue e a África do Sul, sobre uma

estrada utilizada pelo exército sul-africano para patrulhar a entrada de imigrantes no território. Após a ação, esses mesmos fios foram alinhados e transformados em cordas, ao estilo de cabos de veludo que são utilizados para separar espaços V.I.P (*very important person*) de áreas comuns.

Nesse trabalho, destaca-se o uso das mesmas linhas que, inicialmente, mancharam o asfalto como sangue coagulado e que, depois, foram transformadas em demarcação de zona privilegiada. Halter parece indicar que as fronteiras são tecidas pelo sangue de muitas pessoas que morreram para atravessá-las ou para mantê-las.

Segundo o Dicionário Houaiss (2007), a etimologia da palavra fronteira vem do francês *frontière*, que são pelotões de vanguarda das tropas militares que estão à frente do inimigo, lutando para abrir espaço para o avanço dos outros regimentos. É um tipo de espacialização que foi altamente empregado nas guerras coloniais e que se difundiu também como modo de vida. Para Achille Mbembe (2016, p. 135),

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço [...].

Definir posições e estabelecer lugares é, portanto, uma importante estratégia nas guerras coloniais. Como apontou Fanon (2005, p. 69), “a primeira coisa que o indígena aprende é ficar em seu lugar, não ultrapassar os limites”. Nos processos de colonização, é fundamental impedir a mobilidade, as relações insubmissas ou a criação de pontes entre multiplicidades singulares, uma vez que a maquinaria colonial-capitalística necessita de hierarquias, fixações e apartações para funcionar (MBEMBE, 2016). Em África, as itinerâncias e mobilidades fazem parte das dinâmicas das sociedades locais, característica “que, por seu turno, a colonização tentou cristalizar através da instituição moderna da fronteira” (MBEMBE, 2014b, p. 183).

Por esse viés, são também constituídas vidas consideradas supérfluas, cuja máxima função seria servir de biossuprimento à maquinaria colonial-capitalística e

cujos corpos matáveis ou substituíveis não são sequer passíveis de luto (AGAMBEN, 2010; BUTLER, 2017). Vidas forçadas à imobilidade e a apartação que podem ser eliminadas, calculadamente, caso demonstrem possibilidade de insurgência ou descontrole. Para pensar sobre esse tipo de realidade, Mbembe (2016) propõe as noções de necropolítica e necropoder, descrevendo a partir delas as várias formas contemporâneas pelas quais grandes contingentes populacionais são destruídos ou obrigados a sobreviver como “mortos-vivos” em territórios nos quais a morte é a regra geral. Trata-se de um modo de dominação, um tipo de soberania cuja marca é “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135).

Contudo, mesmo diante desse cenário de terror, multiplicam-se rebeldes contra a fixidez, que desafiam as obsessões necronacionalistas e xenófobas, e cuja insurgência se revela em momentos nos quais, por exemplo, se arriscam nas travessias de fronteira. Vidas que enfrentam o medo da violência e das sanções dos regimes de delimitação e definição. Vidas que criam ruídos nos ordenamentos espaciais e que levam a existência a um certo limite, para além de qualquer fronteira, construindo outros espaços, outros possíveis.

O embarreiramento que a fronteira traz pode produzir uma ilusão de que tudo está no seu lugar, mas lugares só existem em processos dinâmicos. O que são as comunidades senão um contínuo processo de invenção a partir de contatos e negociações com fluxos estrangeiros? É transformando a si e ao entorno, pelos encontros e pelas travessias, que os territórios se engendram, instáveis, e quase sempre por meio da força. Nesse sentido, delimitação e sustentação de fronteiras carregam consigo marcas de violências as mais diversas e, ao mesmo tempo, possibilidades de sua dissolução.

4.1.2 As pontes e os diferentes regimes de passagem

Figura 28 – Frame de *Beitbridge moonwalk* (2010), Dan Halter

Fonte: Dan Halter

No vídeo de Dan Halter, o imigrante recorre aos passos *moonwalk* como estratégia para burlar barreiras fronteiriças, o que parece uma assimilação positiva de “ferramentas do mercado global” como chave de acesso a alguns mundos. O *moonwalk* faz parte do vasto conjunto das danças urbanas americanas e consiste em criar uma ilusão, como se o dançarino fosse puxado para trás por uma força invisível, enquanto tenta se mover para frente. O passo ficou conhecido mundialmente ao ser empregado por Michel Jackson, cantor de grande sucesso global, cujas criações são altamente codificadas como mercadorias na indústria cultural transnacional.

O imigrante zimbabuense apela, portanto, a um artefato que circula pelos velozes fluxos do capitalismo mundial integrado¹⁷ (GUATTARI, 1981) e o assimila, dando-lhe outra função: favorecer o atravessamento da fronteira. Cria-se uma ilusão com o passo *moonwalk* cujo resultado é uma descodificação do olhar vigilante da

¹⁷ Capitalismo mundial integrado (CMI) é como Félix Guattari definiu o que habitualmente se chama de globalização. Trata-se da experiência contemporânea do capitalismo, que “potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle” (GUATTARI, 1981, p. 211).

polícia imigratória, adestrado para captar somente os passantes que parecem se direcionar à África do Sul.

Por essa perspectiva, o trabalho de Dan Halter aponta para a miríade de binarismos reducionistas que servem de leitura em uma visão conservadora de mundo: nacional/estrangeiro, zimbabuense/sul-africano, desenvolvido/subdesenvolvido... Oposições que carregam intrinsicamente rígidas hierarquias, mas que também apresentam uma enorme fragilidade. São clivagens simplórias, produções discursivas e performativas que instituem verdades e lugares de privilégios nos jogos de poder e que a tudo tentam reduzir a isso ou aquilo. São constructos sociais que, embora persistentes, não estão imunes aos abalos produzidos pelo inesperado e descodificado – o que revela a grande possibilidade de sua dissolução. Como indica *Beitbridge moonwalk*, um zimbabuense pode entrar na África do Sul como se estivesse voltando ao Zimbabuê.

Por meio de um movimento aberrante, os passos *moonwalk* do imigrante chacoalham referenciais, marcos e normas e, acima de tudo, desativam o sistema de fronteira por meio de uma arma do próprio mercado global. O trabalho se aproxima do cerne do problema, pois permite perceber que, no fundo, não há África do Sul ou Zimbabuê, porque ambos estão em toda parte, que é o mundo – um emaranhado de coexistências.

Em *Beitbridge moonwalk*, se a ilusão está presente nos passos *moonwalk* contra o controle fronteiriço, está também na ideia de ponte como conexão de dois estados-nações, quando na verdade a construção tem funcionado especialmente como uma barreira para a travessia. Um dispositivo que opera de modo funcional, no seu sentido elementar, que é ligar dois pontos, apenas para grupos de pessoas ou coisas que são codificados como passáveis. Os passáveis são textualizados na ficção de uma lei (legais) e podem se mover livremente pelas fronteiras por meio das pontes ou aeroportos, enquanto os embarreirados (criptografados como ilegais) necessitam recorrer a longos percursos a pé, a abrir fendas em cercas eletrificadas ou mesmo a nadar em rios perigosos. Há desigualdades nos graus de liberdade para circulações e é possível verificar dois grandes circuitos pelos mundos, um ligado às pessoas e mercadorias (materiais e imateriais) necessárias à manutenção dos fluxos do mercado capitalista global (turistas, executivos e representantes do sistema financeiro, bens culturais, modelos de vida etc.) e outro que compreende os humanos fixados em lugares rígidos, cujo controle e subalternização estão ainda sob

a égide de um poder disciplinar e territorializado: pessoas racializadas e empobrecidas por um sistema de exploração e concentração. Alta circulação de um capitalismo mundial integrado e finaceirizado e simultaneamente barreiras e violências contra a circulação de insurgentes das políticas de fronteiras.

Mas, afinal, o que é ilusão? É uma distorção da percepção, um ruído, um embaralhamento das sensações. Nesse viés, não seriam os artistas africanos também uma espécie de ilusão, um ruído no circuito internacional de arte? O Ocidente, pois, tem estabelecido interlocuções não com a África, mas com uma imagem que produziu, a qual não passa de um reflexo de si. E os artistas do continente são rotineiramente explicados por essa perspectiva, como um grande bloco homogêneo e unitário, espelho da África inventada pelo colonialismo, quando na verdade são múltiplos e heterogêneos.

Para Mbembe (2001, p. 199),

A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as práticas do *self*. Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis, e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando.

A África e seus artistas são, portanto, uma grande multiplicidade que ultrapassa qualquer tentativa de redução essencialista. Trata-se de um universo com inúmeras formas de combinação e composição.

Uma identidade africana pode ser entendida como parte de um repertório de práticas, estratégias e subjetividades que ligam tradições culturais e arquivos culturais, que se subtemem em espaços geoculturais e geopolíticos, em experiências transnacionais e de diáspora. Nesse sentido, não há nenhuma construção totalizante que defina o centro desse projeto¹⁸ (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2009, p. 11, tradução nossa).

Com efeito, *Beitbridge moonwalk* faz pensar no desafio de reafirmar o caráter elementar das pontes, que é produzir singularidades a partir das mais diversas combinações. Como ensina a multiplicidade africana apontada por Mbembe (2001),

¹⁸ No original: "An African identity can be understood as part of a broad repertoire of practices, strategies, and subjectivities that link cultural archives, that subtend geocultural and geopolitical spaces, transnational and diasporic experiences. In this sense, there is no totalizing construct that defines the center of this project".

e Enwezor e Okeke-Agulu (2009), o material de qualquer território, seja existencial ou espacial, é o Outro. É necessário, pois, manter intenso contato com o desconhecido, com a novidade, com o além de nós mesmos para sustentação de uma vida. É preciso habitar a fronteira e se misturar ao indeterminado para renovar formas de existir, que apenas se estabelecem quando há travessias multilaterais. Na verdade, “o corpo que atravessa aprende certamente um segundo mundo, aquele para o qual se dirige, onde se fala outra língua” [...] (SERRES, 1993, p. 22). Os corpos só se multiplicam em inter-contato.

Em outras palavras, somos seres fronteiriços. Assim, também é possível compreender as fronteiras por esse sentido vitalista, mesmo que elas venham se configurando como faixas de riscos, provas e sacrifícios. Para Mbembe (2017, p. 54), “aquilo que muitos recusam admitir é que, no fundo, somos feitos de pequenos empréstimos de sujeitos estrangeiros e, conseqüentemente, sempre seremos seres de fronteiras”. E isso implica em dizer que não há origem ou filiação, não pertencemos exclusivamente a nenhum lugar. Necessitamos conhecer e assimilar mundos estranhos a nós, selecionar o que pode contribuir com nossa potência. Não se trata necessariamente de viajar por países, mas de realizar incursões pelos universos de um livro, de uma música, da intensidade de uma pessoa etc. Percorrer caminhos, lançar partes de si ao mundo, recolher os possíveis de um bom encontro e descartar as cristalizações que impedem movimentos. Mbembe também lembra que essa perspectiva é muito próxima de algumas tradições africanas, nas quais “o ponto de partida da interrogação sobre a existência não é a questão do ser, mas a da relação e da composição; os nódulos e os potenciais situacionais; a junção das multiplicidades e da circulação” (MBEMBE, 2018, p. 22).

Trata-se de um importante deslocamento ontológico que rompe com discussões sobre essências e enfatiza a produção de singularidades por meio de trocas e transmutações entre multiplicidades. Destituição do fundamento – em que o verbo ser é início de tudo – com força suficiente para demonstrar que são as conjunções entre termos os verdadeiros vetores de heterogênesse (DELEUZE; GUATTARI, 1995), ou seja, é no encontro com outros que surge o novo. Visão que reconhece as fissuras, as separações e a seletividades na passagem presentes em muitas pontes, mas, ao mesmo tempo, acredita que é possível construí-las como propulsoras de novas composições, em permanente *continuum* de variações.

4.2 Mapas falam, fronteiras tremem: *The mapping journey project* de Bouchra Khalili

Figura 29 – *The Mapping Journey Project* (2008-11), Bouchra Khalili

Fonte: Ibraaz

Dos cinco artistas que compõem o “arquipélago deslocamentos”, apenas o trabalho de Khalili não está integralmente disponível no acervo da Associação Cultural Videobrasil ou na internet. Existem somente três trechos curtos de *The Mapping Journey Project* (figura 29), sem o áudio original, dispersos em dois canais do YouTube, gravados durante exposição do trabalho no MoMa de Nova York em 2016 (ONUITALIA, 2016; CARO, 2016). Há também outros fragmentos em uma gravação da Associação Videobrasil na qual o curador Moacir dos Anjos analisa o trabalho, reapresentado em 2014 na exposição *Memórias inapagáveis – um olhar histórico no Acervo Videobrasil* (VIDEOBRASIL, 2014). Tais fragmentos somam-se ao catálogo da 17ª edição do Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2011), no qual a produção foi exibida inicialmente, e ao material do próprio site da artista.

Nesse contexto, busquei contatar Khalili por e-mail e verificar alguma forma de acessar os vídeos completos. No entanto, não houve resposta. Na verdade, antes de enviar a mensagem, eu já havia sido informado pela equipe da Associação

Cultural Videobrasil que ela mantém uma relação mais privada e restrita com o compartilhamento da sua criação.

Ora, como então escrever sobre uma produção artística sem acessá-la na íntegra? Inicialmente, sem saber por onde seguir, lembrei-me do trabalho de Guilherme Filho (2014), no qual ele realizou o estudo de uma escultura do mestre de Yayé (Bandiagara, atual Mali) que foi levada para o Musée du quai Branly, na cidade de Paris, França, e posteriormente agregada ao Museu do Louvre, mas fora de exposição há alguns anos. Trata-se de uma dissertação inteiramente baseada em imagens e relatos, uma vez que não foi possível acessar a estátua em nenhum momento da pesquisa. Com efeito, percebi que muitos outros trabalhos no campo da estética e história da arte tampouco recorrem diretamente às obras estudadas, por conta de inúmeras dificuldades que vão desde distâncias físicas aos complexos relacionamentos burocráticos com museus. Nessa direção, é interessante notar que a história da arte apresenta um forte caráter inventivo e trabalha muitas vezes com a tessitura de excertos, formando narrativas como colchas de retalhos.

Assim, no estudo de *Four selected videos from the mapping journey project*, reconheço a presença de lacunas na abordagem analítica, ao mesmo tempo que aponto para a impossibilidade de completude de qualquer olhar sobre a arte, uma vez que se trata de um campo altamente polifônico, característica que expressa inclusive sua potência.

Realizarei, portanto, a invenção de um caminho para o qual convocarei aliados (outros artistas, conceitos, ideias, alusões etc.), no sentido de guiar algumas leituras na vastidão de problemáticas apresentadas pelo trabalho de Khalili. Partindo de um material fragmentado, me disponho a fazer uma espécie de colagem surrealista, na qual, como lembra Clifford (2014), termos e objetos díspares e estranhos são justapostos para criar uma desfamiliarização do estabelecido – o que não será nada distante do modo como venho trabalhando ao longo desse estudo.

No mesmo viés, Paul Virilio (2015) propõe que nossa percepção é constituída sobretudo por deslocamentos, descontinuidades e ausências, e o objetivo da razão ocidental é homogeneizá-la no interior de uma linearidade, tornando-a potencialmente controlável. O autor sugere, em sua *Estética da desaparecimento*, um olhar para a experiência que a considere sem sincronias, além de rica em rupturas. É como se houvesse picos convulsivos que criam uma sobrecarga, uma intensificação nos fluxos perceptivos. Roubando tal compreensão para o estudo

desta obra, proponho pensar os fragmentos do *The mapping journey project* dispersos na internet como pedaços convulsivos, trechos desordenados de um fluxo que, por meio de algum salto, chegaram aqui. Desse modo, o que de início parecia um problema, revela-se bastante pertinente.

Antes de iniciar a análise do trabalho propriamente, é importante indicar que na 17ª edição do Festival foram exibidos apenas quatro vídeos selecionados do *The mapping journey project*, que originalmente compreende oito gravações audiovisuais, produzidas entre 2008 e 2011, nas quais refugiados ou imigrantes traçam seus percursos sobre um mapa. Daí o nome *Four selected videos from the mapping journey project*, adotado nas exposições no Brasil.

4.2.1 Geografias plurais

Figura 30 – Frame de *The Mapping Journey Project* (2008-11), Bouchra Khalili

Fonte: Campagne Première

Bouchra Khalili nasceu em Casablanca, no Marrocos, em 1975, e foi criada entre seu país natal e a França. Kursou cinema e artes visuais em Paris e tornou-se professora de arte contemporânea na *Oslo National Academy of the Arts* (Noruega). Também é cofundadora da *La Cinémathèque*, uma organização sem fins lucrativos com sede em Tanger, Marrocos, dedicada à promoção da cultura cinematográfica no Norte da África. Atualmente, reconhece Berlim como seu lugar de residência (BOUCHRA KHALILI, s/d).

A artista tem trabalhado com vários suportes, como vídeos, fotografia, instalações e gravuras, explorando linguagens, subjetividades, oralidades na produção de novas geografias humanas, concentrando-se na pesquisa de estratégias de resistência elaboradas e narradas por grupos minoritários.

Tal perspectiva aparece destacadamente na videoinstalação *Four selected videos from the mapping journey project*, que, como já indicado, compreende quadro vídeos, nos quais imigrantes e refugiados de diversas nacionalidades narram suas jornadas, ao mesmo tempo que as inscrevem, com um marcador permanente, sobre

uma representação geopolítica. Os vídeos trazem as vozes desses sujeitos e suas mãos traçando itinerâncias, enquanto seus rostos permanecem invisíveis (VIDEOBRASIL, 2011, MOMA, 2016). De certo modo, há uma despersonalização dos percursos em favor do aparecimento das linhas, do movimento, indicando como a categoria política de imigrante surge também pela possibilidade ou impossibilidade de movência pelo mundo.

Ao assistir os vídeos, me imaginei traçando também o meu próprio percurso, os pontos que o ligam. São muitas as paisagens que compõem uma vida, num intenso trânsito por lugares – físicos e simbólicos –, ao longo dos anos. Contudo, apesar da enormidade de experiências que se inscrevem em nós, algumas exigem outras formas, para além dos nossos corpos. O que seria forte o bastante para romper uma indeterminação de lugares e abrir passagem em uma enunciação, um gesto ou uma forma?

Nesse trabalho de Khalili, são as histórias de pessoas marcadas como imigrantes indesejados. Trata-se de viventes de um mundo ocultado por representações pacificadoras que, por meio de traços e narrações, fizeram derivar de mapas os coíotes que lhes exigiram grandes quantias para falsificação de papéis, as perigosas travessias de fronteiras e as necropolíticas imigratórias que definem quem pode viver ou morrer nas circulações entre países.

Ao recorrer a essas memórias subalternizadas, Khalili desvela as arbitrariedades e violências de qualquer *pax* geopolítica, do mesmo modo que sobrepõe às linhas das fronteiras oficiais os rastros de vidas que nunca apareceram em discursos dominantes. Diante do reducionismo e do caráter hegemônico dos mapas, o trabalho da artista produz uma espécie de sacudimento das imagens geopolíticas, abrindo os grafismos estanques por meio de narrativas e traços de imigrantes. Uma desestabilização na qual mapas falam e fronteiras tremem.

Na figura 30, em um frame de *The mapping journey project*, é possível inclusive ler a fala de um dos interlocutores da artista: “From Barcelona, we took a small road to avoid the police at the border” [De Barcelona, tomamos uma pequena estrada para evitar a polícia na fronteira]. Com essa frase, sublinha-se a dimensão das distâncias exigidas às pessoas marcadas como subalternas. Os caminhos, bem como os meios para percorrê-los, são sempre mais complexos, dispendiosos, cheios de perigos, de ataques, de proibições, de ziguezagues, de idas e vindas. Como escreveu Guimarães Rosa no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “para o pobre, os

lugares são mais longe” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 63). Nesse sentido, a biografia de Khalili a localiza em uma posição diferenciada em relação aos seus interlocutores. Em razão de sua condição social e filiação francesa, a artista possui facilidades de circulação pelos sistemas da geopolítica global. No entanto, ela não se distancia de questões que afetam muitos dos seus contemporâneos africanos que buscam ampliação de universos pela mobilidade.

Outros elementos acionados em *The mapping journey project* são as acelerações dos corpos nas travessias, as velocidades desiguais impostas às pessoas. Os espaços revelam estruturas hegemônicas que impedem a fluidez para certos grupos populacionais. Um imigrante portador do estereótipo de indesejável poderá demorar vários meses, ou mesmo anos, para atravessar uma determinada fronteira, diferentemente de um executivo transnacional que circula pelo mundo em altíssima velocidade, enfrentando pouquíssimos bloqueios.

Artistas africanos, por exemplo, pelo fato de serem africanos, e muitos deles negros, sofrem inúmeros impedimentos para moverem-se com liberdade pelo mundo. A partir dessa questão, o camaronês Barthélemy Toguo criou o projeto *Carte de séjour* (carta de permanência), composto por grandes carimbos com vários tipos de frases que fantasiosamente poderiam atestar a possibilidade de trânsito e permanência nas diversas partes do mundo (figura 31). Ao comentar este trabalho em entrevista a Marta Mestre, o artista assinala que se trata de uma

[...] grande ironia, no sentido em que a reflexão que ali se fazia era ostensiva, e que os carimbos a declaravam em frases como “Shame on you”, “Immigration Officer”, ou “No exit”. Para além disso, e ao inverso de muita da circulação da cultura material africana feita por ocidentais, procurei expor estes carimbos com o seu suplemento de burocracia associada. O meu próprio passaporte, que estava cheio de carimbos de embaixadas e de controlos de fronteiras, resumia esta dificuldade de circulação. Foi um projecto que me deu um enorme prazer porque se tratava de uma experiência partilhada, não só com toda uma geração de artistas contemporâneos com entraves na sua mobilidade, mas também com um forte impulso da imigração africana para a Europa. Decidi então sobredimensionar estes carimbos de forma a expressar a lentidão deste processo, o tempo que nos leva a passar de uma fronteira para a outra, e os perigos por que se passa. Tal como refere, a importância que é para certas pessoas conseguir um visto, na mesma equivalência do desejo dos colonizadores pelos ídolos africanos (MESTRE, 2010, s/p).

Figura 31 – *Carte de séjour*, Barthelemy Toguo, Bienal de Dacar (1998, Senegal)

Fonte: Contemporary And

Como se vê, muitos componentes complexos e heterogêneos são cristalizados nas representações gráficas chamadas de mapas, os quais são extremamente limitados por que não podem apreender as desigualdades nos tempos, nos espaços, nas velocidades e nos trânsitos. Tampouco retratam as disputas para manutenção de fronteiras e territórios, a instituição arbitrária de Norte e Sul, a projeção imagética eurocentrada dos continentes.... Os mapas são precários e insuficientes na abordagem dessas questões, bem como no que diz respeito aos percursos das inúmeras pessoas que participam da tessitura dos territórios. O universo de elementos ligados à divisão do território mundial não cabe em sua forma, viciada em naturalizar por meio de abstrações da realidade.

Mas, afinal, quem determina onde fica o centro, a periferia, o em cima ou o embaixo? Depende do ponto de vista de quem está mapeando, porque essa ação é uma disputa de forças, compreendendo embates que tentam enquadrar perspectivas de realidade. Atento a essa problemática, o artista sul-africano William Kentridge produziu um conjunto de tapeçarias denominadas *Porter series*, nas quais carregadores de objetos, que vão de máquinas de escrever a camas, se sobrepõem aos mapas. Na figura 32, temos um desses trabalhos, o *Espagne ancienne (porter with dividers)* de 2005. Nele, um carregador sobreposto a um antigo mapa da

Espanha puxa um compasso, instrumento muito utilizado nos processos cartográficos.

Figura 32 – *Espagne ancienne (porter with dividers)* (2005), tapeçaria da *Porter series* de William Kentridge

Fonte: NY Times

Os carregadores de Kentridge são feitos de pedaços de papel rasgado, articulados por pequenas tachinhas, o que dá certa mobilidade à figura. Por baixo, o mapa antigo, produzido em tapeçaria, cujo material são diversos fios entrelaçados. A representação gráfica retrata o território da Espanha colonial, sobre a qual se inscreve um homem que carrega um compasso aparentemente bastante pesado. Tal instrumento é utilizado, entre muitas coisas, para marcar segmentos iguais em uma linha reta, e serve também para medir e demarcar espaços. Operações que se confundem com os mapeamentos empreendidos sobretudo a partir do início da Idade Moderna, pelos reinos navegantes, como o espanhol.

Diferentemente da carta métrica moderna,

O mapa medieval era um modo visual de escrever a história do mundo[...].
[...] [e foi somente] Com o acesso, no século XV, ao trabalho de Ptolomeu,

desenvolvido na Grécia Antiga, e com a possibilidade de difusão da imprensa, [que] os mapas se popularizaram como guias de navegação e como instrumentos de bordo. Com as navegações, o território conhecido pela Europa se relativiza e se expande e os mapas começam a incorporar novos espaços físicos bem como novos espaços matemáticos de representação. O mapa de então é um desenho aberto que é, lentamente, completado – no desejo do relato de totalidade e globalização – na medida em que as expedições são concretizadas (MARQUEZ, 2014, p. 46).

Assim, pouco a pouco, foi se criando uma leitura do espaço direcionada ao controle e domínio de territórios. Por outro lado, no contemporâneo, artistas e agentes de proposições psicossociais têm buscado desconstruir essa forma de legibilidade. De modo evidente, é possível observar essa intenção em *The mapping journey project* de Khalili, e também aqui no Brasil, onde foi realizado, sob a coordenação de Ana Paula do Val, um projeto com idosas e cartografias na cidade de São Paulo. Nessa experiência, Do Val percebeu que as participantes criaram outras coordenadas para os espaços; a arquiteta notou que dois bairros do município estavam em posições inversas: Parelheiros estava grafado no lado de cima do mapa e a região de Santo Amaro abaixo, quando habitualmente ocorre o contrário. Assim, ela questionou uma participante, que lhe respondeu: “O mapa não está invertido, só depende de como e de onde você quer ver o mundo, nosso ponto de vista é esse (Dona Maria do Rosário Paulo)” (VAL, 2013, p. 133). Rosário tem um dizer sobre o mapa, porque ela está implicada no desenho feito.

Com efeito, os mapas são sempre expressão de uma perspectiva, que pode ser tanto para registro e dominação dos espaços, como na direção de construções polifônicas, lastreadas em impressões locais e afetivas.

4.2.2 Linhas retas e racialização

Figuras 33 e 34 – *The constellations series* (2011), Bouchra Khalili

Fonte: Bouchra Khalili

As figuras 33 e 34 são imagens da obra *The constellations series* (2011), produzida por Khalili a partir das linhas inscritas pelos seus interlocutores em *The mapping journey project*. Cada cidade é um ponto, enquanto os percursos são os pontilhados. De imediato, é possível perceber que não existem linhas retas. Há curvas, ziguezagues, vaivéns. Parece que, para os imigrantes codificados como indesejados, viajar em linha reta, pela menor distância entre dois pontos, é quase impossível.

O antropólogo inglês Tim Ingold (2007) compreende que a modernidade ocidental apresenta importante conexão com às linhas retas, as quais, enquanto estética e conceito, emergiram em detrimento de outros modos de tracejar. A linha reta, com início, meio e fim, é uma forma de pensar que ganhou força ao longo dos últimos séculos e que, além de imagens, produz um adestramento dos sentidos. Olhar, ouvir, cantar e andar, por exemplo, são condicionados a linearidade. “Nas sociedades ocidentais, as linhas retas são onipresentes. [...] [trata-se de] um

símbolo virtual da modernidade, um indicador do êxito do racional, forma triunfante sobre as vicissitudes do mundo natural” (INGOLD, 2015, p. 211, tradução nossa)¹⁹.

A relevância da linha reta está ligada, de certo modo, a sua grande polivalência. Por meio dela, é possível compartimentalizar, ordenar, medir, expressar números e proporções. Com essa tecnologia, o mundo pode ser altamente esquadrinhado em uma racionalidade garantidora de certezas, legitimidades e direções. E, em concomitância,

[...] ao longo do século XVIII, surgem vários discursos sinceros acerca da natureza, da especificidade das formas dos seres vivos, das qualidades, traços e características dos seres humanos e, até, de populações inteiras, que são especificadas em termos de espécies, gêneros ou raças classificados ao longo de uma linha vertical (MBEMBE, 2014, p. 37).

Em outras palavras, a linha reta se encontra com o evolucionismo social num processo de ampliação dos seus usos — primariamente ligados aos campos da geometria, cartografia e matemáticas —, que passam a ter significados nas leituras sobre as sociedades, a partir de então divididas e valoradas conforme a régua ocidental.

No século XX, assistimos o ápice das conformações retilíneas e também um certo ocaso, que demonstrou que nada é reto e justo, neutro e absoluto, uma vez que

[...] a razão mostrou que funciona de maneiras profundamente irracionais, certezas geraram conflitos incontroláveis, a autoridade se revelou como a máscara da intolerância e da opressão, e as direções foram confundidas em um labirinto de becos sem saída (INGOLD, 2015, p. 230, tradução nossa)²⁰.

O que os interlocutores de Khalili colocam em jogo é que outros sentidos, outras formas e direções precisam se abrir. Por necessidade, coragem e resistência, estas pessoas estão produzindo as novas cartografias do mundo contemporâneo. Contudo, ainda persiste no pensamento ocidental uma forte influência das linhas retas nas compreensões relativas ao tempo, ao espaço e a história. Elementos que,

¹⁹ Na tradução espanhola, que foi utilizada como referência original: “En las sociedades occidentales, las líneas retas son omnipresentes. [...] la línea recta ha pasado a ser um símbolo virtual de modernidad, um indicador del triunfo del racional, diseño resolutivo por encima de las vicissitudes del mundo natural”.

²⁰ No original: “[...] la razón ha demostrado que funciona de maneras profundamente irracionales, las certezas han engendrado conflictos incontrolables, la autoridad se ha revelado como la máscara de la intolerancia y la opresión, y las direcciones esas han confundido en um labirinto de callejones sin salida”.

em articulação com o Capital, tornaram-se agentes discriminatórios para o governo dos povos, definindo quem pode passar ou seguir e até mesmo viver ou morrer.

Observa-se igualmente uma forte fusão entre geografia, raça e tempo. É como se alguns territórios estivessem fora da contemporaneidade e seus habitantes fossem homogeneizados em fenótipos e culturas possíveis de serem localizados em estágios subalternos de humanidade. Tratar-se-ia dos “outros”, dos avessos do Ocidente. Essa forma de pensamento baseia-se na classificação de mundos filogenéticos que é transplantada para os universos humanos, num processo de coisificação das pessoas (FABIAN, 2013, MBEMBE, 2001).

Podemos também chamar esse mecanismo de racialização do mundo. Para Achille Mbembe, o negro é uma invenção do primeiro capitalismo, que surge alinhavado à modernidade.

A raça é aquilo que permite identificar e definir que grupos de populações são, individualmente, portadores de traços diferenciais e mais ou menos aleatórios. [...] Neste contexto, os processos de racialização tem como objetivo marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exatamente os espaços que podem ocupar [...]. Trata-se de fazer a triagem destes grupos de populações, marcá-los individualmente como “espécies”, “séries” e “tipos”, dentro de um cálculo geral do risco, do acesso e das probabilidades, de maneira a poder prevenir perigos inerentes a sua circulação e, se possível, a neutralizá-los antecipadamente, muitas vezes por paralização, prisão ou deportação. [...] a raça é, simultaneamente, ideologia e tecnologia de governo (MBEMBE, 2014a, p. 71).

A raça é, portanto, uma forma de governo de corpos e de grupos, definindo possibilidades de circulação, bem como justificando várias formas de exploração, genocídios e epistemicídios. Nessa perspectiva, libertar-se dessa maquinaria racista exige uma miríade de práticas de refiguração e de insubmissão (MBEMBE, 2018). Os protagonistas dos vídeos de Kahlili parecem compreender e encarar essa problemática de modo frontal. Apesar de toda a violência das fronteiras, essas pessoas vêm rompendo os lugares fixos engendrados pelo sistema colonial-racial-capitalista que busca incidir em seus corpos e suas comunidades. São insurgentes: vetores de força que fissuram muros, barreiras e lugares estáticos.

Nesse viés, as fronteiras, como expressões de regimes de definição e limitação ancorados na violência, se constituem como importante dispositivo na produção desses lugares paralisantes para sujeitos e coletivos. Trata-se de uma

espécie de “santuarização dos territórios”, impelidos a operar sob uma égide dogmática da fixidez. Contudo,

[...] para a santuarização ser efetiva, requer-se que cada um fique em sua casa; que todos os que vivem em determinado território nacional e se deslocam sejam obrigados a provar constantemente a sua identidade; que se acumule um exaustivo conhecimento de cada indivíduo, e que o controle dos movimentos dos estrangeiros se efetue tanto nas fronteiras como à distância, de preferência em seus países de partida (MBEMBE, 2014a, p. 47).

Na mesma perspectiva, *Four selected videos from the mapping journey project* faz compreender que grandes contingentes populacionais não participam dos regimes de circulação transglobal e, mesmo entre aqueles que fazem parte, a maioria é inserida de modo precário. No geral, são pessoas excedentes ou resistentes ao capitalismo mundial integrado.

Na figura 35, há um detalhe de um outro trabalho de Khalili denominado *Speeches*. Trata-se de vídeos nos quais migrantes relatam suas experiências. No recorte da tela, destacam-se mãos negras, solenes, pousadas sobre pernas que descansam sobre uma cadeira, além da frase central: “why should we do the hardest work for the lowest pay?”.

Figura 35 – *Speeches* (2012), Bouchra Khalili

Fonte: Ibraaz

“Por que deveríamos fazer o trabalho mais difícil pelo menor salário?”. Esta é a indagação de um dos protagonistas da obra. É uma pergunta para a qual não há uma resposta, senão uma multiplicidade de dizeres, os quais não cabem em nenhum mapa. E é justamente sobre essa imensidão que transborda das representações pacificadoras que *The mapping journey project* vem nos falar. Esse trabalho de Khalili aponta para as bárbaras violências inscritas nas geopolíticas hegemônicas, bem como a sua aliança com poderes que investem na paralisia, na delimitação, na exploração e nos controles.

4.3 A gramática moderna em *Zero latitude* de Bianca Baldi

Figura 36 – Frame de *Zero latitude* (2014), Bianca Baldi

Fonte: Videobrasil

Um baú clássico *Louis Vuitton*, com o nome P S de Brazza grafado em dourado, colocado no centro de um espaço em forma de cubo branco. Não há som. Essa é a primeira tomada do vídeo *Zero latitude*, da sul-africana Bianca Baldi. Rapidamente, a cena muda e aparecem dois homens, como refinados serviçais, que entram no ambiente e abrem a mala antiga, revelando uma cama portátil oitocentista. Empreendem a montagem da parafernália, que é demonstrada por

vários ângulos. Terminam. Uma tela branca permanece por algum tempo, antes do vídeo se encerrar.

O trabalho de 9'24" alinhava várias referências e retorna ao século XIX para, entre muitas coisas, destacar a invenção das narrativas como importante mecanismo de exploração e colonização. Trata-se de vários elementos que se inter cruzam, pistas que permitem criar um percurso próprio pela amplidão dos temas que se relacionam. A partir dessa produção, é possível pensar, por exemplo, na ideia de zero, de coordenadas geográficas, nas viagens, nas narrativas históricas, na racionalidade e no projeto moderno ocidental em sua simbiótica relação com os processos de colonização... Problemáticas que parecem díspares, mas que, no fundo, mostram o mundo como não menos que um emaranhado de todas as coisas.

Nascida em Johannesburg, em 1985, Bianca Baldi cresceu em KwaZulu Natal e, atualmente, vive entre a Europa e Durban. Por meio de fotografia, vídeo, textos e instalações, a artista recolhe objetos e imagens deslocados de seu uso comum para interrogar narrativas hegemônicas a respeito da colonização africana (VIDEOBRASIL, 2015).

4.3.1 Ponto zero: engendramento e aniquilação de mundos

Figura 37 – Equador celeste

Fonte: Bianca Baldi

Muitas vezes, como estratégia, realizei minhas primeiras aproximações investigando as palavras, os nomes das obras. Foi o que fiz com *Zero latitude*. Primeiramente, separei os dois termos. O que é um zero? O que é uma latitude? A partir dessas duas perguntas, pude derivar inúmeros caminhos. Dentre eles, escolhi começar pelo zero, cuja complexa e densa história é bem pouco conhecida.

O zero é o nada e o infinito ao mesmo tempo, característica altamente perigosa, pois trata-se de um paradoxo que rompe a lógica aristotélica, tão cara à modernidade ocidental. Embora a adesão ao zero tenha experimentado várias resistências no Ocidente, foi fator central para o engendramento de revoluções técnico-científicas na Idade Moderna e na contemporânea realidade computacional – cujo funcionamento se dá por meio do código binário constituído pelo 1 e pelo 0.

Embora não sejam precisas as influências e datações relacionadas às contribuições de diferentes povos, o zero passou a fazer parte da narrativa europeia somente após o século XII, ainda que de modo bastante marginal. O início do pensamento matemático se vincula sobretudo a duas dimensões, à transformação de parcelas do planeta em propriedade privada e ao controle do tempo: “Eu tenho IIII ovelhas”; “são II horas”. Primariamente, ambas operações não exigiam o conceito de zero.

Esse número não existia na cosmologia greco-romana, a qual não apresentava formas cognoscentes compatíveis com o infinito ou o vazio. Não fazia sentido pensar na ausência ou no inassimilável em um tipo de organização social extremamente lógica e de sentidos lastreados na concretude, uma vez que a ideia de nada rompia com o pensamento aristotélico, eixo fundamental da compreensão daquela sociedade.

De acordo com o estudo de Seife (2001), o zero é resultado de uma grande circulação de ideias que foram produzidas ao longo do tempo e no decorrer de extensas viagens. Esse número pode ter nascido na Mesopotâmia (atual Iraque), onde viviam sumérios e babilônios, que, por sua vez, transmitiram esse conhecimento aos persas — os quais viveram longos anos sob influência do domínio grego de Alexandre, o Grande. Teriam sido os persas a levar o conceito de zero à Índia, que já apresentava uma cosmologia baseada na religião hindu cujos princípios forneciam certa base para a manutenção e substancialização do numeral. No hinduísmo, era possível pensar em termos de infinito e de nada.

Com o posterior domínio de Roma sobre a Grécia, a influência e controle dessas sociedades sobre a Índia diminuiu, possibilitando maior independência e algum grau de isolamento em relação os povos greco-romanos. Assim, durante séculos, o zero de filiação babilônica manteve-se em uso e reformulação nas terras hindus, mas apresentou pouca difusão entre outras partes do mundo, ganhando maior circulação a partir das expansões árabes nas regiões hindus. Foram os árabes, então, que deram valor aritmético ao zero e que transmitiram esse saber aos europeus por meio de intercontatos com povos do Norte da África, após o século XII (SEIFE, 2001, KAPLAN, 2001). Contudo, de acordo com Gundlach (1992), há uma hipótese ainda mais antiga que liga o uso inaugural do zero ao sistema de valores matemáticos encontrado entre os Maias (Américas Central e do Sul), já nos séculos IV e III a.C.

De todo modo, é interessante observar que o Ocidente resistiu ao zero por quase mil anos. Durante a Idade Média, essa desconfiança em relação ao numeral se baseou em uma teologia que inscrevia o nada como oposição a Deus. Naquela visão, calcular com o vazio era um perigoso empreendimento do diabo, uma tihosa encantaria sarracena da qual se deveria fugir (KAPLAN, 2001).

Foi apenas com o protocapitalismo, catalisado por operações de emergentes comerciantes europeus no final do período medieval, que o zero ganhou uma definição secular no Ocidente. A assimilação do numeral ocorreu em um caldeirão histórico que compreendia — sob o alto fogo da inquisição — êxodos rurais, questionamentos ao teocentrismo, deterioração do feudalismo, alargamento de burgos, concentrações demográficas etc... A agregação do conhecimento matemático dos hindus, árabes e africanos alavancou uma revolução científica na provinciana Europa daquela época, em que a presença do zero teve fundamental importância.

Assim, o mercantilismo europeu impulsionou novas formas de controle das propriedades, do tempo e do movimento, as quais se aprofundaram ao longo dos séculos motivadas por interesses monetários e pela exploração de terras até então desconhecidas.

É oportuno lembrar que, com a conquista de Constantinopla (atual Istambul) pelo sultão Maomé II, os europeus perderam importantes caminhos de comércio com a Índia. Isso impulsionou os reinos navegantes europeus a procurarem rotas alternativas pelo mar. As viagens, antes realizadas por costejamento do continente,

passaram a se dar em mar aberto, o que criou a necessidade de novas formas de mapeamento para localização espacial, operação para a qual o zero também se revelou extremamente necessário. É nesse contexto que são estabelecidas as atuais coordenadas geográficas da Terra, as latitudes e longitudes. Trata-se de linhas imaginárias traçadas sobre o mundo que, há aproximadamente cinco séculos, foram instituídas como forma de definir tempo e espaço nos termos ocidentais. Foram esses dispositivos que permitiram estabelecer localizações precisas e estão na gênese do contemporâneo sistema de posicionamento global (GPS - *global positioning system*), que localiza tudo e todos num intenso controle (SEEMANN, 2013). A partir daí a Terra também foi dividida em dois grandes hemisférios (Sul e Norte) e foram determinados os horários das faixas de terra localizadas em subsequência.

A criação dessas linhas imaginárias para medir e esquadrinhar o planeta possibilitou novos movimentos e intercontatos entre territórios e povos. De certo modo, explicitou circulações até então não formalizadas e produziu elementos fundamentais para os processos de exploração e colonização. As cartografias, portanto, não são neutras, e revelam a construção de realidades e um regime de definição que articula tempo, espaço e ser.

Pouco a pouco, uma ficção foi sendo tecida com base nessa organização, e daí derivaram lugares definidos como centro, periferias, ocidente, oriente, hemisférios, norte, sul... Para além disso, esses conceitos foram preenchidos por material valorativo e arranjados em hierarquias verticais, cujo patamar mais alto era ocupado pelos homens europeus brancos. Uma geografia, uma história e uma ontologia produtora de narrativas que justificaram a expropriação de sociedades e a transformação de povos ora em mão-de-obra, ora em mercadoria, ou mesmo em ambas.

Com efeito, o zero e as latitudes são um tipo de conhecimento que exigiu uma multiplicidade de viagens, encontros, circulações e reformulações para serem engendrados. No entanto, na composição com o protocapitalismo europeu, esses conceitos foram utilizados como armas, cuja direção central eram as tentativas de subjugação de povos – um saber transmutado em mosquete.

Contudo, ainda permanece um paradoxo: o zero pode ser compreendido como uma forma desprovida de conteúdo, mas também como o infinito, uma potência germinativa de onde tudo se torna possível. E, como apontado, tanto esse

número como as latitudes e longitudes forneceram as bases para um intenso enquadramento e esquadramento do mundo, mas também possibilitaram a ampliação de horizontes por meio de novas viagens e pelos enriquecimentos cognitivos produzidos nas circulações interculturais.

Diante disso, o que seria uma latitude zero, um traçado que circunda o mundo e compreende na sua definição esse paradoxo? Uma linha que pode indicar tanto um lugar de ausência como uma zona de gênese constitutiva? Quais regiões são cortadas por essa coordenada também conhecida como linha do Equador? Na América do Sul, perpassa parte do Brasil, Colômbia e Equador; na Ásia, Indonésia e Maldivas e na Oceania, Kiribati. Na África, compreende São Tomé e Príncipe, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Quênia, Somália e Uganda (CARVALHO, 2008).

Ultra aequinoxialem non peccari, diz o ditado que já corria pelo século XVII: além da linha do Equador, não existe nenhum pecado. Como se o traço que passou a separar o mundo em dois também dividisse a virtude do vício (HOLANDA, 1995). Essa faixa de mundo extraeuropeia parece se relacionar ao medo e ao fascínio, uma terra de prazeres, sem castigos, mas propensa à devassidão e ao caos. Possibilidade de um novo povo, desprovido de pecado original e, ao mesmo tempo, grande risco de descaminhos mefistofélicos.

Efetivamente, diante da chance de reinvenção de modos de vida por meio da experiência abaixo da linha do equador, a opção dos protocapitalistas deu-se pela aniquilação. A partir de várias formas de violência, compreendendo invasões, explorações e predações, os europeus destruíram inúmeros mundos em um grande empreendimento de subjugação do planeta à "santíssima trindade do Homem Moderno: o Estado, o Mercado e a Razão, que são o Pai, o Filho e o Espírito Santo da teologia capitalista" (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 318).

4.3.2 Narração e racionalidade do texto moderno

Figura 38 – Frame de *Zero latitude* (2014), Bianca Baldi

Fonte: Slow Works

Zero latitude permite pensar sobre a assimilação do zero e a criação das coordenadas geográficas como elementos fundamentais na construção da chamada modernidade ocidental. Nos últimos séculos, uma forma semelhante à esquematização funcional possibilitada por esses dispositivos, passou a ser aplicada progressivamente também às instituições sociais. Estas, na medida em que eram engendradas, adotaram regras e rituais para facilitar a localização dos indivíduos em seus espaços específicos: soldados em quartéis, alunos em escolas, trabalhadores em fábricas, doentes em hospitais. Tratava-se de harmoniosa microfísica de poderes para produção e governo de sujeitos dóceis (FOUCAULT, 1987).

Nos processos de colonização, essa lógica é igualmente observada. Povos e territórios são separados, classificados, definidos e hierarquizados. Como demonstrou Fanon (2005), um ponto essencial é incutir e forjar violentamente o “lugar do indígena”, mostrar que o mundo tem donos, para os quais se deve servir. Além disso, trata-se de fundar a existência das propriedades na gramática do capital. Já não se pode permitir os usos solidários e coletivos de terras, que é substituído por um regime de posse e exploração do espaço e das populações.

Nesse contexto, há um discurso que busca embaralhar a imposição da lógica capitalista com a ideia de missão civilizatória, como se existisse uma positividade na

aderência aos contornos e contratos ocidentais, quando o que ocorre é o extermínio daqueles que resistem.

Ao comentar a obra de Fanon, Mbembe (2016, p.135) afirma que

[...] a ocupação colonial implica, acima de tudo, uma divisão do espaço em compartimentos. Envolve a definição de limites e fronteiras internas por quartéis e delegacias de polícia; está regulada pela linguagem da força pura, presença imediata e ação direta e frequente; e isso se baseia no princípio da exclusão recíproca.

Um espaço delimitado para cada grupo, organizado hierarquicamente em estamentos, entre os quais os colonos europeus teriam os de maior valor. É possível perceber, subjacente a essa microfísica espacial e relacional, contribuições do pensamento cartesiano, expressão mestra do Iluminismo. Levando em consideração a proposta de Descartes, que defendia quatro regras para um bom entender, temos: (1) a regra da evidência, na qual a verdade pode ser atingida por meio da lógica e da inquirição das coisas; (2) a regra da análise, baseada na fragmentação, na divisão de tudo em partes menores possíveis, no sentido de um esmiuçar; (3) a regra da síntese, constituída pela hierarquização dessas partes, invenção de uma ordem natural e de um encadeamento; (4) a regra da enumeração, quantificação do mundo sem omitir nada, uma ultratransparência, como se o conjunto perceptivo dos humanos fosse capaz de apreender o universo por completo (DESCARTES, 1983).

Para Denise Ferreira (2016), esse modo de ver o mundo é a base do texto moderno, que é constituído, portanto, pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Trata-se de instituir uma linha que separe quem importa de quem não é digno de humanidade para, em seguida, se constituir territórios de não direito, de impossibilidades.

Nesse sentido, a África foi dividida como um lugar, um povo e uma cultura, associados ao negativo, ao não histórico, até mesmo à bestialidade. Para tanto, foi necessária a criação de uma biblioteca colonial sobre o continente, além de importantes violências e epistemicídios (MUDIMBE, 2013) que serviram também para sustentar a definição do europeu no processo de invenção dos seus outros. A respeito desse aspecto, Bianca Baldi afirma:

[...] meu trabalho recente destaca essas ficções que apontam para fronteiras formais, sejam elas econômicas, políticas, geográficas ou mitológicas. Ao se desenhar uma linha imaginária, o limiar, o ponto zero, a

cena é preparada e sanciona a ação que se desenvolve com um grande elenco de figuras históricas (PLATAFORMA VB, 2015, s/p).

Figuras históricas que fazem funcionar o projeto colonial europeu, por meio de um tipo de racionalidade, de estética e de narração. Nesse sentido, *Zero latitude* põe todos esses elementos em jogo.

Além de vídeo, o trabalho é também arquivo de uma instalação e de uma performance realizadas em um cubo-branco criado no Musée du Quai Branly, em Paris. Concentrando-se em um baú da marca *Louis Vitton*, a artista aciona a figura arquetípica do viajante de terras incógnitas por meio de Pierre Savorgnan de Brazza (figura 39), explorador italiano nacionalizado francês e proclamado fundador da capital do Congo, Brazzaville – que, como se lê, leva seu nome.

A obra foi construída por meio de diversas pesquisas iniciadas por Baldi em 2012. A partir da escavação histórica, ela reuniu inúmeros materiais. Descobriu, por exemplo, que a grande mala de grife, na verdade uma cama portátil, foi feita sob medida para a expedição de Brazza pelo Congo e, após a fama da empreitada, tornou-se item desejado e parte do catálogo da marca. A artista deparou-se igualmente com fotografias e histórias romantizadas a respeito desse viajante colonizador, conhecido pelas dominações sem armas e andanças de pés descalços. Trata-se de alegoria de um momento crucial da colonização europeia na África, no século XIX. Com efeito, Baldi aborda um período caracterizado por circulações em terras pouco conhecidas do continente africano com o objetivo de descrever, mapear e catalogar potenciais recursos. Essas movimentações contribuíram de modo fundamental para a Conferência de Berlim de 1884-85, encontro supranacional entre elites econômicas europeias que promoveu invasões e ocupações na África (O'TOOLE, 2014).

Figura 39 – Pierre Savorgnan de Brazza

Fonte: wikimedia

Antes de Pierre Savorgnan de Brazza, durante longos anos, vários outros aventureiros tentaram avançar sobre o rio Congo – o único da Terra que atravessa duas vezes a linha do Equador. No entanto, não obtinham sucesso, por conta da barreira formada pelas grandes cataratas que impediam a passagem. Contudo, ao mapear a fonte do rio Ogooué (Gabão), Brazza conheceu novas possibilidades de navegação pela bacia do Congo. A narrativa dessa jornada épica fez do explorador uma celebridade na França, além de uma figura instrumental no processo de colonização europeia da África.

Em 1879, a *Royal Geographical Society*, de Londres, afirmou que Brazza tinha "alcançado o trabalho geográfico mais importante em África", embora o trabalho e as descobertas do explorador tenham interessado muito mais os comerciantes e os países europeus que vislumbraram uma grande oportunidade de lucro. No mesmo ano, Brazza partiu em uma segunda missão ao rio Congo e, e em 1880, chegou a notícia de que ele havia persuadido o rei dos Batéké, Makoko Iloo I,

a submeter o seu povo à bandeira francesa. Com esse acordo, a reputação de Brazza e de suas missões imperiais e “conquistas pacíficas” tiveram grande ampliação (O'TOOLE, 2014).

O interesse de Bianca Baldi parece relacionar-se à multiplicação das perspectivas históricas. Nesse sentido, a curadora Dyangani Osi comenta que “muitos artistas contemporâneos contestam a apreensão de fidedignidade e totalidade da história, e fazem da arte o exercício de construção e/ou resgate da memória que almeja reformular a narrativa histórica” (DYANGANI OSI, 2014, p. 10). Assim, a artista retorna a um certo passado liminar, um momento generativo, no qual a África foi radicalmente tomada pelos projetos de colonização por meio de viagens descritivas, etnográficas, de expropriação e de guerras genocidas. Em *Zero latitude*, o desafio encontra-se na constituição de um terreno no qual narrativas silenciadas possam contra efetuar a trágica dominação da bacia do Congo por belgas e franceses.

Como lembra Benjamin (1994, p. 225), “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Baldi parece ir na mesma direção quando propõe, por várias vias, a desmontagem da romantização, descontextualização, apaziguamento e alienação das narrativas sobre os processos de invasão e colonização. Com isso, a artista contribui para a emergência de perspectivas submersas pelo peso da oficialidade. Em outras palavras, trata-se de combater a história dos vencedores ou, nos termos de Chimamanda Adichie (2009), os perigos da história única.

Bourriaud (2011) lembra também que as viagens apresentam uma multiplicidade de possíveis e tem, ao menos, duas grandes formas:

A expedição tem duas facetas: a descoberta de novos territórios (o modelo colonial que acompanha a apropriação) e a missão arqueológica que adquire hoje uma real importância por apresentar uma relação específica com o tempo: é o presente com o passado em busca de sua história (BOURRIAUD, 2011, p. 128).

Mbembe (2018) também aponta a positividade das viagens e a possibilidade de produção de conhecimento por meio da movência. O autor lembra, inclusive, um certo *ethos* africano que compreende o mundo a partir das circulações e mobilidades. Contudo, o que Baldi parecer mostrar é que existem muitas formas de

viajar e narrar, que, a depender dos empreendimentos aos quais estão associadas, podem produzir realidades devastadoras.

4.3.3 O cubo branco

Figura 40 – Espaço expositivo em formato cubo branco

Fonte: Mandrana

O vídeo *Zero latitude* foi filmado no Musée du Quai Branly, instituição parisiense formada pelo acervo do antigo Museu do Homem, herdeiro direto do Museu Etnográfico do Trocadéro, fundado em 1878. O Trocadéro reunia coleções de gabinetes de curiosidades e artefatos variados catalogados sob a insígnia do exótico, recolhidos em expedições e pesquisas pela África, Ásia, Oceania e Américas. Tratava-se de um modo de contar histórias por meio de fragmentos recolhidos ou expropriados na barbárie das dominações. Apresentava também uma perspectiva de catalogação evolucionista, sendo os objetos ora vistos como artefatos utilitários, ora ritualísticos. A ideia de que povos extraeuropeus pudessem produzir arte ganhou relevo somente após o reconhecimento das qualidades formais de máscaras e esculturas por vanguardas modernistas que, mesmo assim, adjetivavam os artefatos desses “outros” como “arte primitiva”. Verificava-se, portanto, uma prática expositiva baseada na exotização de lugares e de seus

tempos, não encarados como contemporâneos e coevos, e cujo papel era assegurar a persistência de um discurso que estabelecia quem era humano e o que era arte.

É nesse cenário que Baldi insere um cubo branco, no interior do qual gravou o vídeo *Zero latitude*. Desse modo, ela articula o discurso colonial altamente homogeneizador, moralista e violento com a ideia asséptica de sala branca sem interferências. O "cubo branco" é uma estrutura espacial que compreende um quadrilátero formado por paredes brancas com teto e piso discretos, com iluminação adequada e com apenas uma abertura (porta) — figura 40. Trata-se da materialização de uma ideia de apartação do mundo baseada em um discurso de neutralidade e imparcialidade, uma espécie de ausência, de nada, de zero (O'DORETHY, 2002). Lugar natural para as obras de artes na gramática moderna, é uma utopia que opera com as ideias de assepsia e homogeneidade, ou seja, pureza. Nesse sentido, Pedrosa (1999) aponta que

O modelo modernista da arquitetura de espaços para exposição é o "cubo branco". Trata-se de oferecer à arte um pano de fundo isento-limpo, branco, livre de excessos, ornamentos e efeitos. Como se os espaços de exposições não estivessem sempre em intensas disputas de poder e valores. No entanto, a própria inserção e suposta abstinência estilísticas na arquitetura acabam por construir um forte discurso e uma ideologia que, por mais que tenhamos nos acostumado com a noção modernista de "pureza", contamina tanto a arquitetura quanto a arte. Hoje, admite-se que há uma grande dose de autoritarismo na disciplina modernista do design (PEDROSA, 1999, s/p).

Como se observa, tanto a arte como o projeto moderno de colonização aderiram à ideia de pureza: os povos ingênuos e primitivos que era preciso civilizar e a arte excepcional e sacralizada cuja fruição não poderia sofrer interferências do caos do mundo. Como se fosse possível criar uma tábula rasa, onde tudo é apagado e reescrito em favor de um ponto de vista, notadamente o dos "vencedores".

No caso específico da tragédia da bacia do Congo, lembrada por *Zero latitude*, as narrativas hegemônicas buscaram eternizar a dominação de vastas áreas na África e a expansão do capitalismo como ação benévola, sem interesses escusos e com pitadas de compaixão etérea. Contudo, Baldi faz compreender que a criação de narrativas foi uma peça fundamental para o processo de colonização.

Por meio de vários elementos, a artista construiu um valioso arranjo de componentes que sublinhou o caráter múltiplo e indissociável da história, da geografia, da filosofia, da arte e até mesmo da matemática. Possibilitou percorrer a itinerância do número zero, a criação das latitudes, a produção do texto moderno, a

construção das histórias oficiais, bem como os mecanismos para invenção de mundos e as tentativas de apagá-los em um cubo branco. Com isso, fez perceber a forte maquinaria colonial presente nas narrações, nas linguagens, nas formas de pensar, forjadas em um tipo de gramática que divide todo o universo em diversos compartimentos hierarquizados. O trabalho de Baldi fornece, portanto, pistas para uma luta contra esse modo de esquematização. Aponta, pois, para a necessidade de “reconfigurar o mundo como um todo complexo [e] sem ordem” (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 58), em relação ao qual temos que nos reeducar tanto no nível da cognição como da percepção, porque novos olhares e novos arranjos de vida são os alicerces dessa mudança.

4.4 Conduzindo por uma terra inabitável: *Excuse me, while I disappear* de Michael MacGarry

Figura 41 – Frame de *Excuse me, while I disappear* (2014), Michael MacGarry

Fonte: Plataforma VB

Quando você cria alguma coisa, não dá pra controlar o que vai acontecer ou pra onde as coisas vão. Quando eu vejo o que a gente fez, mano, meu coração vai a mil, tá ligado? Começa a bater mais rápido, não consigo dormir. Só penso nisso. A gente vê as coisas de um jeito diferente.

É com esse enunciado, falado em um dialeto paulistano do português do Brasil, que *Excuse me, while I disappear* inicia seus quase 20 minutos de filme, cujo estilo transita pelos documentários etnográficos, pela ficção científica africana e por uma certa estética visual chinesa.

Após a narração introdutória, surgem na tela grandes cargueiros ancorados sobre as águas de um mar calmo, em uma tarde crepuscular. Logo depois, aparece um rapaz descascando uma raiz, talvez mandioca, em um quintal com muitas árvores. Em uma outra tomada, carros seguindo por grandes vias, autoestradas. Depois, o vídeo volta a se concentrar no jovem, que, dessa vez, caminha por um local ermo, com uma vassoura na mão. Som de grilos ao fundo. Aos poucos, ele se aproxima de um amontoado de prédios novos, ordenados ao estilo de condomínios de subúrbio. Há poucas pessoas circulando pelas ruas, bastante vazias. O rapaz passa então a varrer o local, embora essa atividade pareça sem função, uma vez que a poeira e o lixo ao redor nunca diminuem. Em certa altura, ele senta-se em um banco de jardim, onde usa o celular e come um pacotinho de biscoitos. Em seguida, volta a varrer e, ao mesmo tempo, observa um prédio de onde sai um morador. Aproveita-se de uma brecha, de uma porta entreaberta, para entrar no edifício e romper a rotina laboral. Na medida em que sobe as escadas, torna-se forte a sensação de espaço apartado. Uma nova tomada ressalta esse aspecto ao mostrar algumas famílias conversando em suas sacadas, justapostas e separadas, cada uma em seu lugar. O jovem varredor entra em um dos apartamentos e assiste a um programa na TV transmitido em língua inglesa. Toca uma sirene, com som alto. Parece um alarme: um aviso de que é preciso voltar ao trabalho? No entanto, ao invés de retomar as suas atividades, o rapaz segue até o terraço, onde muitas antenas se empoleiram. Lá, olha a paisagem e desaparece como fumaça...

O filme termina com um panorama do condomínio, marcado pelo vazio de pessoas e pelo horizonte delineado por prédios, acompanhado pelo som de Luanda, poema de Eleutério Sanches, musicado pelo Duo Ouro Negro:

Luanda,
Debruçada sobre o mar
Onde as ondas, uma a uma,
vêm desfazer-se em espuma,
À tua Ilha beijar...

Luanda,
Da Fortaleza em pendor,

Na expressão de uma aquarela,
Que o artista, com fervor,
Pintou majestosa e bela...

Luanda,
Do batuque p'la noitinha,
Das acácias em flor...
És tu, Luanda rainha,
Senhora do meu amor.

O vídeo é um trabalho do artista sul-africano Michael MacGarry, nascido em Durban, em 1978, mas que atualmente vive em Johannesburgo. O artista aborda complexas questões relacionadas às investidas neoimperialistas chinesas no continente africano, além de discutir propostas desenvolvimentistas e os modelos de existência implementados mundo a fora em associação com a financeirização globalizada. Nesse trabalho, a questão do deslocamento aparece não diretamente ligada a pessoas que se movem de uma nação a outra, mas a populações que são afetadas por tentativas de modelagem e uniformização por meio de modos de vida diretivos associados a projetos de hegemonia.

Para discutir esses elementos do contemporâneo, MacGarry aciona, em *Excuse me, while I disappear*, o cotidiano de um varredor do condomínio-cidade Kilamba Kiaxi, espaço recentemente construído por sino-empreendedores a 25 km de Luanda, em Angola, inspirado nos bairros suburbanos norte-americanos. Trata-se de um projeto imobiliário inicialmente projetado para sanar o *deficit* habitacional da região metropolitana da capital do país, mas que, por conta de uma forte especulação imobiliária, tornou-se extremamente inacessível para a maior parte dos angolanos (VIDEOBRASIL, 2015; MAKINGAFRICA, s/d).

Kilamba Kiaxi transformou-se, então, em uma cidade fantasma, habitada por empregados como o jovem rapaz que vemos no filme em suas precárias condições de trabalho, até desaparecer.

4.4.1 Kilmaba Kiaxi e a arte de tornar a terra inabitável

Figura 42 – Kilamba Kiaxi em construção

Fonte: Allain Cain

Figura 43 – Kilamba Kiaxi

Fonte: CITIC Construction

Ao olhar a figura 42, que retrata um momento da construção de Kilamba Kiaxi em perspectiva aérea, destacam-se a distribuição uniforme dos prédios e o início de grandes avenidas em linhas retas. Impressiona também a devastação do terreno, procedimento necessário para a limpeza do espaço e para a construção das fundações. A vegetação é removida e muita terra é revirada durante o processo de fincar os alicerces.

Na figura 43, é possível observar outro recorte, a obra da cidade-condomínio já finalizada, marcadamente desértica. Não há ninguém nas ruas, nas escolas, nos campos de futebol. Não se vê carros ou transeuntes. Por outro lado, multiplicam-se os pequenos quadrados e retângulos que são as janelas e sacadas dos apartamentos. Pontos de enquadramento dificilmente distinguíveis, profusos em um mar de prédios.

Trata-se de um modo de organização espacial que otimiza o aproveitamento de metros quadrados e simultaneamente organiza corpos e núcleos familiares, identificados por números ou mesmo por combinações alfanuméricas: 1F, C32, 88E... Uma forma de habitar que produz anonimato e regula relações por meio da uniformização de comportamentos e do enquadre de distinções em um regime de limites contratuais.

Para quem é egresso de sociabilidades mais comunais, pode ser difícil viver em Kilamba. Não se trata apenas de mudar-se para um condomínio, mas de aderir a um tipo de governo sobre a vida que sanciona ritmos, movimentos, pausas, velocidades. As crianças não podem fazer algazarra, as músicas não devem ultrapassar determinado volume, é preciso esperar o elevador, há o dia para pagar a taxa coletiva, há advertências, o aluguel ou a hipoteca. Entre muitos elementos, existe aí uma monetarização das relações, que passam a ser codificadas sobretudo pelo dinheiro. O barulho de um vizinho pode tornar-se uma multa financeira, do mesmo modo que o concerto de uma válvula hidráulica dificilmente será o favor de um morador amigo, pois há de ser necessário um técnico remunerado.

Construída nessa perspectiva, Kilamba Kiaxi compreende 64,1 km² de área e 750 prédios de apartamentos concluídos em 2012, mas que até o início de 2013 permaneceram quase totalmente vazios em virtude do alto valor das residências. Nesse projeto, foram construídos 20.000 apartamentos para 160.000 pessoas, com valores de US\$ 120.000 a US\$ 200.000. Contudo, a maior parte dos angolanos ganha menos de US\$ 2 por dia, e Kilamba tornou-se inacessível inclusive para a

pequena burguesia local. Para diminuir a vacância, o governo de Angola implementou um esquema de subsídios que possibilitou a compra dos apartamentos por uma parte da classe média urbana (CAIN, 2014).

Criada em um local ermo, a exemplo de vários espaços construídos na China nos últimos anos, Kilamba Kiaxi é o maior projeto habitacional angolano, cuja execução ficou a cargo da construtora chinesa CITIC que, por sua vez, teve seu financiamento lastreado pelos fundos da petroquímica estatal Sociedade Nacional de Combustíveis de Angola (Sonangol). Estima-se que o empreendimento custou 3,5 bilhões de dólares. Contudo, a cidade sofre recorrentes falhas no suprimento de água e energia elétrica, além de ser um local quase exclusivamente destinado a habitações, desprovido de bibliotecas, cinemas ou centros culturais, o que revela o privilégio dado aos espaços de caráter individual em alternativa a equipamentos coletivos (MACGARRY, 2016). Em reportagem da Rede Angola de 2014, intitulada “Eu comprei, mas não me mudei...”, moradores contam histórias do cotidiano dessa cidade, e um deles asseverou que “viver no Kilamba é dormir! É acordar as 4h40, sair de casa as 5h00 em ponto e chegar a cidade (Luanda), as 5h30/5h40” (D’ALVA, 2014, s/p). Nesse sentido, o condomínio, além de subpovoado, funciona como município dormitório, o que, às vezes, confere ao lugar uma atmosfera fantasmagórica.

Trata-se de um espaço urbano projetado segundo uma visão moderna, racionalista e utópica que se efetua por meio de linhas retas, divisões em unidades e blocos, além de concatenamentos funcionais. A cada elemento corresponde uma função e uma determinada divisão, sob o olhar de uma vigilância hierarquizada: o síndico ou administrador que, no contemporâneo, associa-se também aos diversos olhos das câmeras de segurança. Com isso, busca-se uma standardização das atividades humanas, que vão desde como fruir o ócio e o lazer, a como trabalhar e se relacionar em uma comunidade.

Com efeito, configura-se um grande pedaço de terra onde uma classe específica de pessoas, de modo ordenado, dorme, se alimenta, recobra as forças e volta a trabalhar. Um modo de viver que fornece uma sensação de previsibilidade ligada a uma cadência tempo-espacial, e que também anuncia produzir sentimento de segurança, associado à segregação. Institui-se, pois, dois polos binários — dentro-positivo (integrados-proteção) e fora-negativo (excluídos-ameaça) — que

engendram pertencimento, identificação e combate ao que é considerado disruptivo ao equilíbrio condominial.

Nesse sentido, o urbanismo que caracteriza esse contexto opera com as ideias de homogeneização, higienização e controle, que exigem estratégias de monitoramento e registro. Efetuam-se tentativas permanentes de estabelecer o curso correto das coisas e o domínio da desordem, bem como esforços de prevenir transtornos por meio do planejamento e ajuste de desvios. Tudo isso produz uma certa uniformidade de vidas, que são incitadas a tornarem-se serializadas e a seguirem padrões. Um pensamento de modernização baseado nas ideias de planejamento, linearidade e uniformidade (GOMES, 2005; DUNKER, 2017).

No entanto, embora as discussões urbanísticas contemporâneas (ROLNIK, 2009; MEYER, 2006) procurem superar essa visão e compreendam as cidades como complexos emaranhados que exigem alta conexão, hibridação e colaboração, essa forma de construir territórios humanos ainda tem muita força e, pelo planeta a fora, proliferam inúmeros subúrbios afastados e rigidamente ordenados, com circulações dependentes de automóveis e relações de vizinhança enquadradas em contratos liberais.

Assim, MacGarry nos apresenta uma cidade inventada do nada, ao mesmo tempo que aciona vários elementos para pensar a construção moderna dos territórios humanos. Além disso, o artista lança uma pista a respeito da dimensão ficcional de qualquer espaço, especialmente quando recorre ao poema ode a Luanda de Eleutério Sanches, ao fim do seu vídeo. Pela *internet*, é interessante observar a existência de vários *teasers* oficiais elogiosos ao empreendimento de Kilamba Kiaxi, numa flagrante distância entre a realidade de quem vive ali e o mundo idílico projetado nos vídeos promocionais²¹.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=MH9VGaNIaZo> (acesso em 20/09/2018) e <https://www.youtube.com/watch?v=Outj1rpi6eg> (acesso em 20/09/2018).

4.4.2 Cidade nova, homem novo: modernidade alternativa em Angola

Figura 44 – Frame de *Excuse me, while I disappear* (2014), Michael MacGarry

Fonte: Plataforma VB

Figura 45 – Kilamba Kiaxi, imagem de Michael MacGarry

Fonte: Michael MacGarry

Os diversos tipos de organizações urbanas trazem consigo uma visão de homem e proporcionam uma intersecção entre espaço e subjetividade, na qual, por sua vez, são produzidos amálgamas de indivíduos que se identificam, se contornam e interagem em um território – as comunidades. Seguindo esse caminho, qual seria a concepção de pessoa e de coletivo que acompanha Kilamba Kiaxi?

De saída, parecem existir dois grandes grupos associados ao empreendimento: os moradores e os empregados (da construção e da manutenção), além de outro conjunto menor, que compreende os agentes ligados aos investimentos e aos governos de Angola e da China. No entanto, apenas os primeiros convivem ou conviveram intensamente com o espaço da cidade.

Na figura 44, podemos observar o varredor de Kilamba Kiaxi, protagonista de *Excuse me, while I disappear*. Quem é esse homem? Corpo forte, alinhado, disciplinado, mas que muitas vezes, no filme, deixa escapar devaneios, certa melancolia e tédio. E quem são os moradores desse condomínio? São os destinatários dos apartamentos, de quem se espera a adesão a um tipo de vida regulada que deve transcorrer sem disfunções, em equilíbrio, no interior de uma estrutura planejada e sob um discurso da previsibilidade.

Com efeito, pode-se ainda indagar a expressão que dá nome a cidade. O que significa, afinal, Kilamba Kiaxi? Por que é chamada desse modo? Em kimbundo, o termo quer dizer “Terra de Agostinho Neto”, político que foi o primeiro presidente de Angola. Kiaxi refere-se a “terra” e Kilamba pode ser traduzida como “o condutor dos homens”, codinome dado ao referido presidente (REDE ANGOLA, 2015).

Agostinho Neto liderou o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), grupo que lutou pela independência do país nos anos de 1961 a 1974 e que, após o fim da guerra de libertação contra o colonialismo português, institucionalizou-se como partido político. Em 11 de novembro de 1975, o MPLA, em ruptura com outros movimentos nacionalistas, proclamou de forma unilateral a independência de Angola e seu líder foi feito presidente, sem aval de eleições gerais. Quatro anos mais tarde, Agostinho Neto faleceu e foi sucedido por José Eduardo dos Santos, que era o seu ministro do planejamento num regime de governo de partido único (ANDRÉ, 2004, PINTO, 2011).

O MPLA teve importante atuação na defesa da independência de Angola durante a guerra colonial portuguesa e, em momento histórico marcado pela Guerra Fria, era vinculado ao bloco soviético. Defendia, portanto, o socialismo, além de considerar imperativo combater práticas locais em favor do projeto comunista, indo contra ao que era tido como tribalismo e regionalismo, uma vez que este modo de organização social mais fragmentária vinha sendo instrumentalizada pelo

colonizador para criar secessões e manter o seu domínio²². Ao assumirem o poder, Agostinho Neto e o MPLA afirmavam ser os genuínos representantes do povo angolano e os responsáveis pela luta contra o imperialismo e o colonialismo; luta dirigida a partir dos comandos políticos, econômicos e sociais da nação. Para tanto, consideravam como imprescindível a construção de uma unidade e identidade nacionais (ANDRÉ, 2004).

Foi também nesse humor que nasceu outra importante expressão do referido projeto político: o homem novo. Trata-se da ideia de que é necessário produzir angolanos promotores e defensores de uma modernidade alternativa, ancorada no socialismo e com princípios fincados na disciplina, na produtividade, na centralidade do trabalho e na negação das formações sociais fortemente baseadas em identidades étnicas (PINTO, 2011). Nesse sentido, a “tarefa fundamental é a de transformar o homem tribalizado, cheio de preconceitos raciais e de classe, num homem verdadeiramente livre” (NETO, 1985, p. 48). Rejeitava-se as tradições dos vários grupos locais, compreendidas como primitivas e atrasadas, como entraves ao progresso e ao desenvolvimento. Era necessário, portanto, nas palavras de Agostinho Neto, “destruir o velho para construir o novo” (NETO, 1976, p. 1).

“De Cabinda ao Cunene²³, Um Só Povo, Uma Só Nação”²⁴, era uma das frases lemas do MPLA. Atuando por meio de uma perspectiva centralizadora, o partido encarava as multiplicidades religiosas, étnicas, raciais e linguísticas como negativas para o processo de tessitura do homem novo, da unidade nacional e do desenvolvimento social. Tentava-se criar um enlace entre os povos angolanos por meio da narração de um passado comum ligado à exploração colonialista e, paradoxalmente, também se buscava unificação pela alfabetização da população em língua portuguesa, idioma do colonizador. Na Lei Constitucional de 1975 da República Popular de Angola, se lê:

Será promovida e intensificada a solidariedade económica, social e cultural entre todas as regiões da República Popular de Angola, no sentido do desenvolvimento comum de toda a Nação Angolana e da liquidação das sequelas do regionalismo e do tribalismo (LEI CONSTITUCIONAL DA REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA, 1975, Artigo 5º).

²² Recorrendo a agentes infiltrados e a outras estratégias, os portugueses insuflavam os diferentes grupos étnicos angolanos a aprofundar conflitos, dificultando a agregação da população na luta comum contra o colonialismo (FRAGA, 2014).

²³ Províncias angolanas.

²⁴ Conforme apontado por André (2004).

Nessa visada, o homem novo foi sendo construído para assumir o projeto nacional, sobretudo a partir do eixo do trabalho e da produção. Havia uma preocupação bastante concreta com a formação de quadros técnicos, uma vez que a condução da maior parte do setor produtivo era realizada pelos antigos colonos portugueses. Foram realizados grandes investimentos na área de educação, que era estratégica para a unificação do país, para a ampliação da *intelligentsia* nacional, como também para a transformação das mentalidades. Era cobrado desse homem novo um engajamento no projeto nacionalista e uma veemente recusa aos “maus hábitos tribais”, comportamento que podia ser recompensado com reconhecimento simbólico, social e financeiro no interior do governo.

Voltando ao condomínio-cidade de Kilamba Kiaxi, é possível perceber algumas marcas do então chamado homem novo nessa nova espacialidade urbana. Território disciplinado, técnico, organizado, sem vestígios de formações étnicas. Há também na Delta Imobiliária – grupo privado que foi contratado para vender os apartamentos financiados pelo estado – uma forte presença de agentes do estado, uma vez que a empresa é controlada pelo presidente da Sonangol e pelo Ministro de Estado e chefe da Casa Militar de Angola (MACGARRY, 2016).

Assim, ao nos colocar diante de Kilamba Kiaxi, MacGarry parece perguntar: o que desapareceu para dar lugar ao homem novo e à cidade nova? E o que foi entregue como compensação?

Evidencia-se que nunca se deixou de conduzir homens, de se governar vidas (FOUCAULT, 1999); as formas de fazê-lo vão mudando de acordo com os jogos de poder de uma determinada época, produzindo grandes vazios geográficos e subjetivos. Trata-se da imposição de modos de existência ancorados em ideias de progresso e que compreendem a África como lugar incivilizado, atrasado, e que precisa, portanto, se aproximar de modelos propostos pela empresa colonial ou neocolonial para se desenvolver. Revela-se também uma elite nacional seduzida e beneficiada por modernidades exógenas e que, a partir dessa perspectiva, trava lutas contra linguagens, sentidos e sociabilidades locais.

4.4.3 Condução de vidas: neocolonialismo e capitalismo contemporâneo

Figura 46 – Outdoor da construtora chinesa CITIC em Kilamba Kiaxi

Fonte: Michael MacGarry

Figura 47 – Moradores em apartamento de Kilamba Kiaxi

Fonte: Michael MacGarry

Nos anos de 1960 e 1970, líderes como o ganês Kwame N’Krumah alertavam para estratégias neocolonialistas de dominação baseadas na fragmentação dos países africanos, o que ele considerava uma espécie de “balcanização” da África. Para N’Krumah (2012, p. 285),

À medida que a luta nacionalista se intensifica nos países colonizados e a independência surge no horizonte, as potências imperialistas, pescando nas águas turvas do tribalismo e dos interesses particulares, tentam criar cisões na frente nacionalista para conseguir a sua fragmentação.

Daquela época para os dias de hoje, muitos processos históricos se desenrolaram, e atualmente ocorre uma transformação do centro de dominação e de irradiação de desejos, antes muito mais ligado à Europa e, agora, rapidamente se direcionando à China. As estratégias também mudaram e há forte interesse nos grandes projetos nacionais, em detrimento de ações em níveis locais. Nesse sentido, ao comentar as parcerias entre Angola e China no *China Daily Africa*, e falando especialmente de Kilamba Kiaxi, o assessor econômico do então presidente angolano José Eduardo dos Santos, Basílio Cossoma, afirmou que

A China é um ator fundamental nos esforços de reconstrução do pós-guerra em Angola, e os líderes angolanos acreditam que a cooperação estrangeira mais segura é da China, porque Pequim nunca estabeleceu pré-condições para colaboração e nunca interfere nos assuntos políticos de outros países²⁵ (BINGFEI, 2014, s/p, tradução nossa).

No mundo pós-Guerra Fria, a China ganha cada vez mais força no novo arranjo entre os países. Nesse contexto, a África é uma importante fornecedora de recursos naturais (*commodities* agrícolas, minerais e energéticas), que são trocados por financiamento e construção de projetos infraestruturais e desenvolvimentistas, bem como por mercadorias manufaturadas e tecnologias.

Para Saraiva (2008), a estratégia chinesa nos países africanos compreende:

a) exportação para a África do modelo chinês de tratamento dos temas da agenda internacional, apresentando-se como uma representante natural dos países em desenvolvimento; b) exportação de bens industriais e armas e importação de produtos primários; c) exploração de todas as fontes possíveis e necessárias de recursos minerais, estratégicos e de energia que garanta a sustentabilidade do crescimento econômico chinês (SARAIVA, 2008, p. 97).

Efetua-se, nesse viés, um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que os países africanos alcançam melhores condições econômicas e sociais com os investimentos chineses, seus débitos são cobrados em recursos naturais, cuja exploração gera

²⁵ "China is a key player in Angola's post-war rebuilding efforts, and Angolan leaders believe the safest foreign cooperation is from China, because Beijing has never laid down preconditions for collaboration and never meddles in the political affairs of other countries."

intensas repercussões negativas na vida dos africanos (climáticas, poluição, exploração de trabalhos precários etc.), além de cristalizar uma dependência unilateral para com a China. Todo esse processo tem sido aplicado por meio de *soft power*, baseado em investimentos, financiamentos, doações e cooperações técnicas, sem truculência ou claras manifestações de presunção de superioridade (SARAIVA, 2008).

Essa movimentação nas novas dinâmicas da geopolítica mundial e sua implicação no continente africano tem sido explorada por vários artistas, inclusive MacGarry em *Excuse me, while I disappear*. Na figura 46, podemos observar umas das fotografias do artista que compõem um portfólio sobre Kilamba Kiaksi, produzido antes do vídeo. Trata-se de uma placa da construtora chinesa CITIC, em uma das entradas do condomínio-cidade erguido pela empresa. Nela, uma multidão de chineses está de braços abertos sobre montanhas de terra, entulho do processo de aplainamento do terreno. O grupo saúda quem passa por ali com um grande e exclamativo “bem-vindos”, em português e mandarim.

Sary Mwaba, artista zambiano, que também trabalha em suas criações sobre a influência chinesa no continente africano, considera que

Por um lado, a China está oferecendo opções para a África. Nós não tivemos tantas opções antes. Nossa economia está crescendo porque a China está lá. Fala-se muito sobre colonização econômica, mas acho que já estava anteriormente. A China não é o único país a introduzi-la; A China está simplesmente chegando à África pela mesma razão que os europeus vieram. Por outro lado, não tenho certeza se você pode confiar neles. Eles estão pegando muita terra. Eles tratam mal os trabalhadores. Meu trabalho é sobre fazer perguntas de longo prazo. Vamos ser roubados, como sempre, ou vamos nos beneficiar? Mas acho que cabe a nós, zambianos, escolher qual direção seguir²⁶ (ROSENGARTEN, 2015, s/p, tradução livre).

O artista nigeriano Samuel Fosso segue uma linha parecida, quando assinala que

Na África, ninguém percebeu o que a China se tornaria no continente. Todos os países africanos foram apreendidos pela China. Eu vejo o que eles fizeram do seu próprio país com a produção de carvão e poluição. Eles vieram para

²⁶ “On the one hand China is offering options to Africa. We did not have so many options before. Our economy is growing because China is there. There is so much talk about economic colonization, but I think that was in place already. China is not the one introducing it; China is simply coming to Africa for the same reason Europeans came. On the other hand, I am not sure if you can trust them. They are grabbing a lot of land. They treat workers badly. My work is about asking long-term questions. Are we going to be ripped-off, like always, or are we going to benefit? But I think it is really up to us, Zambians, to choose which direction to go.”

cá com uma proposta de 50 anos para reconstruir a África, sob o pretexto de que a Europa não tem mais meios para fazê-lo. Agora, você vê que eles estão destruindo e saqueando os recursos naturais do continente para seu próprio interesse, a África tendo sido incapaz de desenvolver seus próprios meios de produção local. Mas se a China fosse embora, o que seria a África sem seu dinheiro?²⁷ (CHATAP, 2017, s/p, tradução nossa).

Embora de fato existam exercícios de uma hegemonia chinesa em África, parece haver uma dimensão ainda maior: uma malha de sofisticadas ingerências sobre o modo de existir das pessoas e das comunidades, inerente às relações capitalistas transnacionais. Em outras palavras, percebemos um contínuo e complexo convencimento para adesão a um estilo de vida globalizado, com raízes no Ocidente, e já altamente difundido e revivido na China contemporânea, e que agora parece ser transposto ao continente africano com maior radicalidade.

No caso específico de Kilamba Kiaxi, a construtora chinesa CITIC, além de erguer o condomínio, também construiu estruturas para formas de vida serializadas. Desse modo, ao ir morar no condomínio, as pessoas se mudaram também para um novo modo de existir. Com suas unidades apartadas, Kilamba Kiaxi produz homens isolados, inseridos em uma sociedade que é vista apenas como associação de indivíduos. De certo modo, trata-se do ideal neoliberal: a sociedade como um conjunto de pessoas, desprovida de dimensão pública ou comum, apenas contratos entre partes.

Como visto, o capitalismo contemporâneo já não opera simplesmente por meio de mercadorias, uma vez que tem colonizado as imaginações, gerando sonhos, necessidades e até mesmo a ideia de que se pode ser outro. Caracterizado por uma altíssima financeirização da vida e obsolescência da mão de obra humana, o sistema neoliberal das últimas décadas tem produzido e explorado através da especulação, afastando-se de qualquer necessidade produtiva. Por outro lado, existe uma maquinaria incessante de mundos onde se deve viver e a partir dos quais se deseja. Essa nova organização do capital reduz os horizontes imaginativos, ou seja, diminui a multiplicação de porvires (CRAPANZANO, 2005, LAZZARATO,

²⁷ "In Africa, no one realized what China would become on the continent. Every African country has been seized by China. I see what they've made of their own country with the production of coal and pollution. They came here with a fifty-fifty proposal to rebuild Africa, on the pretext that Europe no longer has the means to do so. Now, you see that they are destroying and looting the continent's natural resources for their own interest, Africa having been unable to develop its own means of local production. But if China went away, what would Africa become without its money? That's where the title emperor comes from, in view of the history of that country that has only ever lived under an imperial system."

2006). Pouco a pouco, a liberdade tem sido reduzida a escolher dentre possíveis já definidos, e o inesperado tem sido combatido como um mal absoluto.

Para Appadurai (2004, p. 78),

Nas duas últimas décadas, à medida que a desterritorialização das pessoas, imagens e ideias foi ganhando nova força, o fiel da balança foi-se deslocando imperceptivelmente. Mais pessoas em todo o mundo veem as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas. Ou seja, a fantasia é agora uma prática social; entra, de infinitos modos, no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades.

Na figura 47, por exemplo, crianças moradoras de Kilamba Kiaxi têm suas vidas limitadas à escolha de canais de televisão, e passam a ser investidas das possibilidades que neles circulam. Imobilizadas diante da tela, dentro de uma pequena sala de um dos inúmeros apartamentos de um vasto condomínio-cidade, elas experenciam e assimilam uma cosmologia marcada pela uniformização de presentes e de futuros, sob o governo do capital mundial integrado. Há, assim, uma usurpação do direito de participar da construção de possíveis e um empobrecimento das sensibilidades por meio de esquemas pré-formulados. Pensar sobre como criar o futuro, pois, tem ficado a cargo do marketing e da publicidade.

Contudo, ainda associado a esse capitalismo contemporâneo, estão as ideias modernistas de progresso e desenvolvimento, que persistem como justificativa e legitimação para o desaparecimento ou apagamento de múltiplos possíveis. Para Marquez (2011, p. 26),

A ficção centenária do progresso baseia-se na estratégia de provocar sucessivos apagamentos. Esses apagamentos obedecem à vontade utópica da tábula rasa ou tábua rasurada, isto é, ao desejo de se rasurar o mundo existente para escrever ou desenhar sobre ele como sobre uma folha de papel em branco: intervir numa superfície, apagando o relevo das formas alheias ou a intenção da sua remoção e substituição por um modelo alienígena. A tábua rasurada negligencia violentamente qualquer preexistência, seja ela representada por humanos, não humanos, ocupações territoriais ou modos de vida em grupo.

Com efeito, trata-se de uma prática que consiste em tirar das pessoas o que elas têm e fazê-las desejar o que não têm. O tempo inteiro, por meio de uma máquina de captura discursiva e prática, produz-se a ilusão da necessidade do desenvolvimento, do crescimento perpétuo, da urgência em adquirir o que não se precisa e em descartar o que se tem. É uma sentença de morte que, em Kilamba

Kiayi, revela-se na desolação daquele território no qual os viventes são quase assombrações em um deserto de prédios.

Contudo, é importante apontar a capacidade de agência das pessoas diante dos inesperados e das formas impostas, mesmo em condições de complexas dificuldades e assimetrias. Saídas intempestivas e modos de lidar com os novos problemas sempre podem surgir, como sublinha o varredor da obra de MacGarry.

Vale ainda lembrar da narração do início de *Excuse me, while I disappear*, que se encerra com a frase: “a gente vê as coisas de um jeito diferente”. De certo, parece ser justamente aí, no *jeito diferente*, na multiplicidade de produzir existências, que incide o extermínio. Nos processos de apagamento, na devastação da terraplanagem realizada para alicerçar homens novos e cidades novas, muitas outras formas de existir desapareceram, por soterramento ou inanição. Cada uma dessas pessoas serializadas em um modo de vida, com jeitos todos iguais, é um mundo que desapareceu.

4.5 O caminho do meio: *Zwischen Lagos und Berlin* de Karo Akpokiere

Figura 48 – *Zwischen Lagos und Berlin*, seleção de quadros

Figura 49 – *Zwischen Lagos und Berlin* na 56ª Bienal de Veneza

Fonte: Karo Akpokiere

Os dois quadros destacados acima fazem parte da obra *Zwischen Lagos und Berlin*, apresentada abaixo na íntegra, com os 25 pares de desenhos que a

constituem. A produção é do artista nigeriano Karo Akpokiere, que vive entre Alemanha e Nigéria, movimentação que o título do trabalho indica²⁸.

Na imagem superior (figura 48), à esquerda, há a simulação de uma passagem de avião, de Berlim para Lagos, com escala em Paris. O *ticket* está sobreposto a uma nuvem cinzenta, na qual se lê as expressões: *Nur E.U Bürger. Only EU Citizen* [somente cidadãos europeus]. Nesse arranjo, chama atenção o *citizen*, da frase em inglês, que mal pode ser visto, porque uma garrafa de vidro se quebra com aparente violência sobre a palavra. Já à esquerda, na mesma linha, a imagem é de uma fila com três pessoas e um amontoado de malas. Em uma delas, se lê: *Amazing exploitation, Amazing profits* [exploração incrível, lucros surpreendentes]. Também nesse quadro, uma grande placa amarela, em destaque, indica a necessidade dos vistos para o desembarque.

Aqui, e nos outros cinquenta quadros, Akpokiere aciona diversos elementos de um entre-lugar que vem sendo construído entre Lagos e Berlim, e, talvez, também se refira à relação entre a União Europeia e as demais partes do mundo, especialmente com a porção que tem sido denominada de Sul Global. Entram em cena componentes como o regime de seletividade nas fronteiras, o monopólio dos Estados-nação sobre a mobilidade humana e a ficção da cidadania baseada em territórios geográficos.

Zwischen Lagos und Berlin foi o único trabalho do “arquipélago deslocamentos” que pude acessar em um espaço expositivo, o que ocorreu durante o 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, em novembro de 2017. A obra estava ordenada em estrutura similar à retratada na figura 49: um grande muro branco com os quadros dispostos em linha reta, bem alinhados, fixados na altura dos olhos. Um tipo de acomodação que contrastava com a profusão caótica de frases, números, desenhos, símbolos e textos em inglês e alemão.

Olhar para aquelas muitas palavras sem entender várias delas, produziu em mim certa dispersão. Depois, uma concentração direcionada aos desenhos, que não exige, logo de início, a codificação de uma gramática e um vocabulário específico. Ilustrações coloridas, vibrantes e efusivas. Cadeiras, igrejas, pessoas, carros. Entre tudo isso, algumas perguntas em alemão, sobre as quais eu nada sabia. O que perguntavam aquelas frases? Qual problemática que estava sendo colocada ali? Um

²⁸ Em tradução livre, *Zwischen Lagos und Berlin* pode significar “Entre Berlim e Lagos”.

novo passeio do olhar e destacou-se uma carta da Europa para a África, em inglês. Parecia uma espécie de convite para visitar o território europeu, desde que fosse uma estadia breve. Um texto sutil que buscava um distanciamento da violência e agressividade, marca das invasões, explorações e colonizações da Europa na África.

Zwischen Lagos und Berlin foi também o único trabalho em suporte diferente do vídeo, construído com quadros de pequenas dimensões, desenhados e pintados com guache, acrílica, caneta e tinta. São de 2015, e foram inicialmente expostos na 56ª Bienal de Veneza.

Elaborada em linguagem direta e com forte influência do design gráfico, a produção inscreve questionamentos e observações que emergiram das experiências do artista entre as duas cidades, os dois países, e entre África e Europa. Destaca-se a apropriação de signos da religião, da política, da publicidade e do grafite, colhidos na observação do seu cotidiano.

Com efeito, Karo Akpokiere produziu uma espécie de livro de artista, cujas páginas foram enquadradas e expostas em sequência e cuja materialidade é uma mixagem de formatos como cartas, perguntas, cartões postais e história em quadrinhos. Nascido em 1982, em Lagos, Nigéria, o artista vem criando visualidades com fragmentos da sua história ou de narrativas contadas por outras pessoas, com uma evidente intenção de se endereçar a grandes públicos, grupos com os mais diversos repertórios. Ele constrói, assim, um vasto material que proporciona um certo embaralhamento entre arte e vida. A partir de suas inscrições autobiográficas, Akpokiere vem abrindo inúmeras possibilidades para pensar a relação entre as pessoas e os espaços, sobretudo territórios que se constituem no *entre*.

4.5.1 A potência de perguntar

Figura 50 – Zwischen Lagos und Berlin, seleção de quadros

Fonte: Karo Akpokiere

Entre os quadros que compõem *Zwischen Lagos und Berlin*, três deles adotam a pergunta como forma (figura 50). Em tradução livre, podemos ler:

Woher kommst du? De onde você é?

Warum ist bewegung kompliziert? Porque o movimento é complicado?

Wer hat das haus von 28 türen verbrannt? Quem queimou a casa de 28 portas?

Cada uma dessas questões produz e introduz um universo de assuntos e discussões, pois contêm em si uma potência germinativa, de abertura de possibilidades. Nesse sentido, antes de pensar literalmente sobre os problemas inscritos nas três indagações, é importante observar a escolha formal. Akpokiere aciona a frase interrogativa direta para nos posicionar diante dos temas abordados por ele. Um tipo de operação linguística que gera certa suspensão, exigindo do interlocutor uma pausa, uma lentificação para o pensamento.

Não que o artista esteja procurando resposta rápidas, fatalistas, absolutas, mas, pelo contrário, a impressão é que há um interesse pelo movimento questionador, pela multiplicidade que pode derivar daí. Akpokiere se distancia da pacificação proporcionada pelas afirmações assertivas, pois parece saber que mesmo diante de resposta inflexível, as perguntas não costumam se calar, porque continuam pulsando, para além de qualquer conclusão decisiva.

De certo modo, perguntar confunde-se com a liberdade e com o exercício crítico do pensamento. Questionar as coisas e compreender que nada é simplesmente porque é, se impõe como um tormento necessário – descoberto precocemente pelas crianças e, muitas vezes, abandonado prematuramente pelos adultos. Nada é natural, e tudo tem um onde, um como, um quando, um a quem interessa. E as indagações, essas partículas discursivas, incidem justamente na possibilidade de desnaturalização do mundo.

A matemática e filósofa Tatiana Roque (2002) nos lembra que não saber a resposta ou solução para um determinado problema é considerada uma falha do sujeito cognoscente. Como se o desconhecimento fosse uma falta e como se toda pergunta necessitasse efetivamente de uma asserção. Em geral, os problemas são construídos por meio de soluções já prontas, contudo “[...] um problema não é uma falta que virá a ser preenchida pelo conhecimento da solução preexistente, mas é uma criação, uma novidade, um vir-a-ser que traz à realidade algo que nunca existiu” (ROQUE, 2002, p. 141).

Grada Kilomba aponta o campo das artes como importante arena de luta pelo reavivamento da potência de perguntar. Em entrevista a Theresa Sigmund, e levando em consideração sua experiência como professora universitária e como artista, Kilomba avalia que “na Academia, produzimos conhecimento ao produzir respostas. Já nas artes, produzimos conhecimento ao produzir questões. [Trata-se de] [...] uma poderosa força para transformação” (SIGMUND, 2018, s/p).

Na arte brasileira, a força transmutativa das indagações diretas também está presente em trabalhos como *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula* (1975), de Cildo Meireles, e *Bandeiras* (2006), da Frente 3 de Fevereiro (figuras 51 e 52). No primeiro, um carimbo mancha cédulas no valor de um cruzeiro com a pergunta: *quem matou Herzog?* Dinheiro que valia pouco e tinha alto potencial de circulação, as cédulas de cruzeiro passaram por muitas mãos e puderam criar inquietações a respeito do assassinato – forjado como suicídio pela Ditadura Militar brasileira – do jornalista Vladimir Herzog. Já o trabalho *Bandeiras*, do coletivo Frente 3 de Fevereiro, pergunta, por meio de um grande estandarte de torcida de futebol: *onde estão os negros?* De imediato, a pergunta embaralha códigos, desorganiza o *modus operandi* das partidas de futebol, e cria uma suspensão imediata: qual lugar os negros ocupam no Brasil?

No entanto, nenhum desses dois problemas acionados pelos trabalhos podem ser respondidos, encerrados, pacificados. São perguntas que não se calam, porque vibram e germinam, produzindo desnaturalizações e rachaduras em discursos oficiais, em narrativas do apagamento.

Figura 51 - Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula (1975), Cildo Meireles

Fonte: TATE

Figura 52 – Bandeiras (2006), Frente 3 de Fevereiro

Fonte: Itaú Cultural

Com isso, evidencia-se que as perguntas nunca se esgotam em possíveis soluções, uma vez que se trata de um ato de criação cuja substância é a contínua produção de variações. Nesse viés, o que Akpokiere e outros artistas fazem é formular novas questões, recolocar problemáticas ou rememorá-las, impedindo o desaparecimento da multiplicidade sob repostas únicas. Enfatizam a necessidade de

colocar os problemas em circulação e favorecer a expansão do movimento questionador, que nada mais é do que a gênese do conhecimento.

Diante de tudo isso, quais seriam as possibilidades de resposta para as perguntas de Akpokiere – *De onde você é? Porque o movimento é complicado? Quem queimou a casa de 28 portas?*

Esse é um conjunto de questões diretamente ligado ao incêndio criminoso da instalação *Das Haus der 28 Türen* (A casa das 28 portas), ocorrido em Berlim, em 31 de março de 2015 (DAS HAUS..., 2015). O trabalho foi criado pelo coletivo de artistas Bewegung Nurr, composto por Florian Göpfert, Alekos Hofstetter, Christian Steuer, e era dedicado aos migrantes e refugiados na Europa, especialmente àqueles que se deslocaram para a Alemanha, particularmente Berlim (figuras 53 e 54).

Das Haus der 28 Türen era uma espécie de cabana com 28 portas alinhadas, indicando todos os países que fazem parte da União Europeia. Essas portas permaneciam abertas, enquanto no centro da edificação, que era coberta por um teto transparente, havia três monitores reproduzindo as histórias narradas pelos refugiados que atualmente vivem em Berlim. Eram entrevistas nas quais as pessoas falavam sobre suas trajetórias singulares, bem como sobre a experiência de familiares ou amigos que morreram no processo de deslocamento para a Europa (28 DOORS, 2014).

Figuras 53 e 54 - A casa das 28 portas, Berlim

Fonte: 28doors

Esse projeto foi incendiado durante sua exposição na Oranienplatz, praça no bairro de Kreuzberg, em Berlim, onde nasceu o movimento OPlatz. Trata-se de um

movimento de protesto pró-imigração e em oposição à Lei *Residenzpflicht*, que obriga as pessoas com *status* de refugiado a viverem dentro de um certo perímetro geográfico ou mesmo em *lagers*²⁹, espécie de campos de concentração contemporâneos, além de impedi-las de trabalhar e estudar na Alemanha até terem seus papéis aprovados. De outubro de 2012 a abril de 2014, vários imigrantes, sobretudo de origem africana, realizaram um ato de desobediência civil contra a *Residenzpflicht* e saíram dos seus perímetros predefinidos ocupando Oranienplatz, localizada em uma região nobre da capital alemã. Em 2014, a maior parte dos imigrantes que estavam na ocupação tiveram os pedidos de refúgio negados e foram obrigados a sair daquele local (figura 55). No entanto, a mobilização do grupo permaneceu ativa e Oranienplatz tornou-se um ponto de resistência (OPLATZ, s/d; VICE, 2014).

Figura 55 – Desocupação do acampamento Oranienplatz, Berlim, 2014

Fonte: Vice

Akpokierte esteve ativamente envolvido no movimento OPlatz, e foi a partir dessa experiência que ele produziu parte do trabalho *Zwischen Lagos und Berlin*, marcadamente a sequência de perguntas transcritas no início desta subseção (BERLINER HERBSTSALON, 2015). Perguntas, portanto, que foram direcionadas ao vasto universo da mobilidade humana, da desigualdade de circulação, bem como à violência praticada contra aqueles que ousam sair dos lugares que lhes foram

²⁹ Acampamentos isolados e sob vigilância estatal.

determinados – aspecto evidente na indiferença de grande parte da Europa em relação à morte das inúmeras pessoas que tentam chegar ao continente ou mesmo ao ataque criminoso contra *A casa de 28 portas*.

4.5.2 Entre lugares

Figura 56 – *Zwischen Lagos und Berlin*, seleção de quadros

Fonte: Karo Akpokiere

Como apontado anteriormente, as frases interrogativas carregam em si a potência de produzir aberturas, espaços intersticiais entre quem as enuncia e quem as acolhe. Trata-se de um tipo de força que age pelo meio, proporcionando a criação de singularidades. Akpokiere, contudo, não fixa essa potência apenas na categoria das perguntas, pois ele aciona também outras dimensões relacionais capazes de produzir zonas de indeterminação e heterogênese.

O artista recorre a narrativas do cotidiano, pessoais ou não, para mobilizar diversos lugares de intercontatos. Por exemplo, na figura 56, à esquerda, um conjunto de roupas de verão contrasta com a temperatura de menos cinco graus e com as nuvens indicando chuva. Especificamente, a imagem diz respeito a um

episódio no qual ele se vê usando roupas de verão em pleno inverno berlinense e é “lembrado” disso por uma amiga, que lhe mostra essa “inadequação” do vestuário. No quadro, Akpokiere chama essa indumentária de “os conjuntos de equipamentos prioritários para hoje”, entre os quais se destaca uma camiseta com os dizeres: “refugiados sem fronteiras”.

Em uma outra imagem, do lado oposto a essa, um rapaz caminha guiado por uma tela que enquadra um céu radiante, enquanto ao seu redor se enreda uma enorme devastação. Na camiseta desse mesmo rapaz, sobressai uma estampa na qual há um grande muro que embarreira uma multidão que parece tentar atravessar.

Entre muitos elementos, tais composições parecem ressaltar duas grandes problemáticas. Em primeiro lugar, a inscrição de um interstício entre Lagos e Berlim a partir de experiências do dia a dia. Relações não idealizadas que se afirmam em um espaço aberto, instável, no meio destes mundos, produzindo um território que tensiona especificidades locais, bem como as multiplicidades de outros universos. Trata-se de uma verdadeira maquinação de outramentos no instável *intermezzo* entre singularidades.

Para Homi Bhabha, no contemporâneo,

Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados (BHABHA, 2013, p. 20).

Nesse viés, em entrevista a Aïcha Diallo, Akpokiere recorda-se da sua juventude na Nigéria, e afirma que

Crescer em Lagos nos anos 80 foi muito interessante, pois havia uma combinação bem equilibrada de grande conteúdo local e conteúdo estrangeiro na mídia. Esse equilíbrio me proporcionou uma apreciação saudável por diferentes culturas e também por mim. Um não era necessariamente melhor que o outro. O design gráfico, os livros, desenhos de padrões, os cartuns, etc. desempenharam um papel importante na formação da minha identidade visual e no meu senso do que é arte e para que pode ser usada - muito mais do que visitas a galerias de arte e instituições (DIALLO, 2015, s/p).

O artista assume, assim, uma posição extrainstitucional, evidenciando um forte interesse em promover embaralhamentos cotidianos entre arte e vida, bem

como mixagens entre dimensões locais e globais. Desse modo, produz uma linguagem muito próxima ao *design*, buscando reunir diferentes camadas de significações, ao mesmo tempo que procura acessar o maior número possível de pessoas. Contudo, não se trata apenas de simples comunicação, mas de uma ampliação de sensibilidades no cotidiano.

Uma segunda dimensão diz respeito à instrumentalização de imigrantes sem acesso à documentação como importantes mecanismos para sustentação da economia europeia, pois contingentes expressivos de estrangeiros indocumentados são submetidos a jornadas exaustivas de trabalho precário e com baixíssima remuneração, gerando lucro para os contratantes e mesmo para o Estado de acolhida, através do pagamento de impostos associados ao consumo. A partir de uma ideia essencialista de cultura e de uma paranoia nacionalista, se tem negado a cidadania local aos migrantes indocumentados, sob justificativas inventadas de ilegalidade. Desse modo, diversas engrenagens institucionais e simbólicas vão produzindo contextos de vulnerabilidade que obrigam grande parte dessas pessoas a aceitar condições de trabalho insalubres e extremadas, o que destrói muitas possibilidades de existência.

Os desenhos e imagens de *Zwischen Lagos und Berlin* revelam, portanto, forte componente político, ao destacarem a arbitrariedade das fronteiras e a necessidade de alargar a liberdade de circulação e as formas de coabitação no planeta. Indicam também as necropolíticas operadas pelo delírio do Estado-nação em sua compleição territorial e identitária. No entanto, uma significativa linha de força que emerge daqui é a riqueza dos entre-lugares, cujas bases são o pluralismo e a polifonia translocal — uma lógica que reconhece as inúmeras variações que se constituem no encontro entre diferenças e salienta a potência do vir a ser, em detrimento de assustados movimentos reativos ou conservadores.

4.5.3 Uma carta à África

Figura 57 – *Zwischen Lagos und Berlin*, Dear Africa

Fonte: Karo Akpokiere

Entre os 50 quadros de *Zwischen Lagos und Berlin*, há também uma epístola endereçada à África, tendo a Europa como remetente. Na figura 57, é possível observá-la e, abaixo, segue sua versão em português:

Querida África,

Sei que você não é um país. O mais importante, no momento, é que você me ensine o que significa ser aberta, menos egoísta e possuir mentalidade comunitária.

Minha absorção em mim mesma, minha mente fechada e fascinação pelo individualismo deixaram-me deprimida. Eu posso te organizar uma visita, mas preciso que assine compromisso de que vai embora

logo após me fornecer o que necessito. Eu infelizmente preciso do meu espaço e tempo. Aguardo sua visita com ansiedade.

Assinado: Europa

A escolha da forma para o texto da imagem não é banal, pois o artista recorre a uma carta com caráter de comunicados e mensagens que não requerem respostas. A escrita epistolar compreende dois movimentos, o primeiro entre o autor e a escritura e o outro que diz respeito ao envio — deslocamento de uma inscrição de si em direção a um destinatário, que pode ser um ou muitos. De certo modo, trata-se de uma possibilidade de tessitura de elos entre lacunas em busca de sentido, “entre-dois”, mas permanecendo num terreno precário, pois a “correspondência é ainda dizer demais, ou muito pouco” (DERRIDA, 2007, p. 9).

Especificamente na carta criada por Akpokiere, várias dimensões são tensionadas transversalmente, fazendo aflorar lógicas subjacentes, e é possível destacar alguns elementos como o forjamento de certa feminilidade estereotipada e dissimulada, por parte da Europa, quase em termos vitorianos. Por meio dessa performance discursiva, o continente europeu parece ensejar o apagamento do caráter violento, nos moldes de uma masculinidade opressora, característica do processo de colonização. Como lembra a escritora moçambicana Pauline Chiziane, “o colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher em uma estrada deserta” (CHIZIANE, 2018, p. 15). Com efeito, recorrendo a uma delicadeza falsa, a caricata Europa de Akpokiere parece colocar em jogo uma política do apagamento, num esforço para diluir a agressividade da colonização em um discurso ameno e protocolar.

Um outro aspecto é a tentativa de ficcionar formas de vida identificáveis e absolutas para cada continente: uma Europa individualista e uma África comunal. Na carta, sublinha-se a frase: “o mais importante, no momento, é que você me ensine o que significa ser aberta, menos egoísta e possuir mentalidade comunitária”. Com essa vinculação da África a um comunalismo indistinto, torna-se impossível pensar em individualidades africanas, em pessoas, coletivos e ações que possam ser reconhecidos em suas singularidades.

Nessa perspectiva, quando se pensa em arte africana, ainda é muito comum a abordagem de objetos clássicos, com grande sofisticação formal, por meio de

classificações vagas ligadas a grupos étnicos, a um país ou mesmo ao continente: estatuetas Yorubas, arte Maconde, objetos Dogon, máscaras do Gabão, estamparia africana... Raramente a autoria de um artista específico é acionada. Desse modo, se reforça um lugar do estritamente comunal, signo elementar do que é considerado tribalismo.

Essas formas de definição da África parecem se constituir como operação instrumental para impedir sua agência no contemporâneo, coeva ao tempo e ao espaço de todo o mundo. São uma série de fabulações criadas ao longo do desenvolvimento da modernidade que, segundo Mbembe (2014), é um período no qual o continente tornou-se sinônimo de “negro”, num processo de territorialização da biologia e racialização da geografia.

África propriamente dita - à qual acrescentaria o Negro - só existe a partir do texto que a constrói como ficção do outro. [...] Por outras palavras, África só existe a partir de uma biblioteca colonial por todo o lado imiscuída e insinuada, até no discurso que pretende refutá-la, a ponto de, em matéria de identidade, tradição ou autenticidade, ser impossível, ou pelo menos difícil, distinguir o original da sua cópia e, até, do seu simulacro (MBEMBE, 2014, p. 166).

Configura-se, desse modo, um mecanismo necessário para o estabelecimento da alteridade europeia que, em grande parte, se ancorou na projeção da África como seu grande outro, um duplo-oposto. Nas palavras de Jean-Loup Amselle (2005, p.72), “o Ocidente, ao africanizar seus próprios impulsos, estabeleceu um espelho para a África, um espelho no qual os africanos agora são forçados a se inscrever”³⁰.

Vale lembrar que, no início, a carta criada por Akpokiere aciona um irônico “sei que você não é um país”, que parece reconhecer a existência de um maquinaria de homogeneização contra o continente africano, recorrentemente retratado como um grande bloco monolítico vinculado às guerras, à miséria e a exotismos cristalizados no tempo. O que a Europa parece “esquecer”, por outro lado, é que a sua própria constituição advém daí, da transformação do seu localismo em universal por meio da exotificação e contraste entre diferenças culturais.

Entre muitas coisas, a carta da Europa para África criada por Akpokiere para integrar *Zwischen Lagos und Berlin* tensiona a ideia de que, para poder imaginar o

³⁰ No original, leia-se: “L’Occident, en africanisant ses propres pulsions, a tendu un miroir à l’Afrique, miroir dans lequel les Africains sont aujourd’hui contraints de s’inscrire”.

futuro, é necessário romper com essas caricaturas instrumentais tão fortemente arraigadas no pensamento colonial e em sua vasta biblioteca (MUDIMBE, 2013). Nessa direção, parece urgente produzir uma reepistemologização do mundo, não mais baseada na hierarquia de saberes e culturas, expressa na tentativa de dominação de uma perspectiva local sobre as demais, mas, sim, na coabitação e afirmação de diferenças.

4.6 Afropolitanismo e inautenticidade

O acompanhamento dos cinco artistas do “arquipélago deslocamentos” resultou na construção de estudos bastante variados, mas que, ao mesmo tempo, permitiram observar um certo comum, que é a vocação africana para composições e movências. No entanto, parece ainda pertinente lançar um olhar sobre esse conjunto, com o propósito de acrescentar mais uma camada de percepções.

Em primeiro lugar, trata-se de artistas que tiveram possibilidade de entrar em um circuito de festivais internacionais alternativos ou complementares às grandes mostras globais. São pessoas que puderam acessar informações sobre o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil em São Paulo e suas chamadas abertas. Sujeitos que desejaram e tiveram condições para um deslocamento intercontinental, seja de modo presencial ou por meio do envio de obras, ações que exigem certos tipos de redes e recursos financeiros. Efetivamente, vale perguntar que tipo de artista reúne essas características — qualquer criador poderia, afinal, participar desse festival em São Paulo?

Outro elemento importante é que praticamente todos os artistas do “arquipélago” vivem no continente africano com alto grau de circulação pelo mundo, ressaltada por suas produções e por suas trajetórias de vida.

Desde tempos muito recuados, antes mesmo das tragédias colonialistas, a intensa circulação estava presente nas dinâmicas populacionais africanas. No entanto,

Na história moderna, desde o século XV até hoje, os africanos sempre estiveram sujeitos a constrangimentos para se movimentarem. É sem dúvida o único povo do mundo que foi reduzido a esta condição durante tanto tempo. Sempre que tiveram de se movimentar, não o fizeram em liberdade, foi porque estavam forçados a isso: o comércio da escravidão atlântica, as corveias na época colonial e hoje o espaço colossal de mais de 50 Estados que, em média, têm cada um deles quatro ou cinco fronteiras (GUERREIRO, 2018, s/p).

Nesse sentido, os artistas estudados retomam e afirmam, de muitas maneiras, a extroversão (BAYART, 1999), que é um intenso interesse africano em direção ao aberto, à interconexão e ao movimento. Tudo isso em um momento no qual os fluxos humanos têm sido desmaterializados em favor de algoritmos e metadados. A mobilidade de pessoas pelo mundo, pois, parece perder relevância,

uma vez que já não é necessária para muitas das operações do capitalismo mundial integrado (GUATTARI, 1981).

Com os “artistas do deslocamento”, foi possível também compreender que os processos de colonização do século XIX se baseavam na conquista de terras, mas, com o aprofundamento do neoliberalismo, no século XX, o controle das geografias físicas tem caminhado para um lugar secundário. Atualmente, tem sido fundamental a invenção de mundos virtuais, pré-codificados, para tamponar as lacunas produzidas pela sistemática morte da imaginação do porvir, vampirizada pelas forças homogeneizantes de maneira translocal e sem fronteiras. Se na dinâmica colonial a ênfase era dada à exploração de territórios, sob a égide do projeto civilizatório, no neoliberalismo o foco recai sobre a criação de universos imaginativos pré-moldados, sob a insígnia da necessidade de desenvolvimento.

Assim, em um mundo formado pelos escombros da modernidade, a lógica do crescimento perpétuo tem produzido drásticas reduções nas dimensões sociais da vida. Por meio do desenvolvimento, busca-se uma apropriação das imaginações e do desejo. Nesse contexto, a proposta endereçada à África tem sido a de se enquadrar em uma narrativa ocidental que a negativa e atribui uma marcha para supressão de supostas faltas e falhas sempre insolúveis. Isso revela que, no fundo, a cosmologia do desenvolvimento é um projeto de dominação cultural, de expansão epistemológica que impõe um modelo a seguir que procura codificar as diferenças culturais como subdesenvolvimento e entraves ao progresso (SARR, 2018).

Igualmente, o pensamento de bases modernistas utópicas tem gerado distopias em África, uma vez que exige a renúncia das suas singularidades, das suas circulações e das suas extroversões. Tudo isso em favor de uma lógica de fronteiras, de sedentarizações fechadas em si e, sobretudo, de servidão ao localismo do Ocidente. Nesse sentido, é preciso retomar o controle das condições e possibilidades de criar vida e lutar pela abertura de novos horizontes, para que o mundo por vir não seja uma reedição piorada do presente.

Outros aspectos profundamente enraizados no entendimento moderno são as idealizações, a partir das quais derivam elementos como a noção de pureza, que se traduz também em autenticidade, problemática que revela aguda persistência na arte africana.

No entanto, as produções dos artistas apresentados aqui parecem questionar a proposição de fundamentos, origens ou princípios reguladores, a partir dos quais

tudo derivaria. Rompem com as noções de identidade una e de representação pura, porque tendem a converter, reverter e transgredir reducionismos. Recusam imagens vitimizadas e trabalham a partir de proposições vitalistas, afirmativas, impulsionados pela potência da multiplicidade africana. A partir dessa perspectiva, esse arranjo de criadores articula tecnologias globais e locais, problematizando a assimetria dos fluxos mundializados e a coexistência de inúmeras contemporaneidades e Áfricas.

Nesse sentido, é preciso tomar a questão da autenticidade de outra perspectiva, não como o que deve explicar as criações, os povos, as pessoas, mas como o que deve ser explicado na sua dimensão ficcional. Para isso, como afirma o antropólogo Viveiros de Castro, é necessário ter em mente que

Não há culturas inautênticas, pois não há culturas autênticas. Não há, aliás, índios autênticos. Índios, brancos, afrodescendentes, ou quem quer que seja – pois autêntico não é uma coisa que os humanos sejam. Ou talvez seja uma coisa que só os brancos podem ser (pior para eles). A autenticidade é uma autêntica invenção da metafísica ocidental, ou mesmo mais que isso – ela é seu fundamento, entenda-se, é o conceito mesmo de fundamento, conceito arqui-metafísico. Só o fundamento é completamente autêntico; só o autêntico pode ser completamente fundamento. Pois o Autêntico é o avatar do Ser, uma das máscaras utilizada pelo Ser no exercício de suas funções monárquicas dentro da onto-teo-antropologia dos brancos (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 148).

Por esse viés, qualquer autenticidade opera distante da imanência e da intensividade da vida, porque parece atuar no nível de uma metafísica narcísica que reitera similaridades em processo de enclausuramento no mesmo. A ideia de autêntico forja esterilidade e bloqueia multiplicidades, num regime de enraizamento e de reificação de um princípio ou origem únicos de onde tudo derivaria.

Para Homi Bhabha,

As culturas vêm a ser representadas em virtude dos processos de interação e tradução através dos quais seus significados são endereçados de forma bastante vicária a - por meio de - um Outro. Isto apaga qualquer reivindicação essencialista de uma autenticidade ou pureza inerente de culturas que, quando inscritas no signo naturalístico da consciência simbólica, frequentemente se tornam argumentos políticos a favor da hierarquia e ascendência de culturas poderosas (BHABHA, 2013, p. 105).

Ao que parece, determinar autenticidades tem o propósito de diferenciar assimetricamente, fixando o que é o Outro em posições hierarquicamente inferiores, seja em supostas escalas de evolução ou de civilização.

Nesse sentido, os “artistas do deslocamento” são inautênticos e parecem também indicar aquilo que Achille Mbembe (2014) chamou de afropolitanismo. Para o autor, a África caracteriza-se por sua multiplicidade e pela mobilidade dos seus habitantes, mesmo antes das colonizações, as quais instigam forte abertura ao estrangeiro, em processos de recodificação e criação de diferenças. Trata-se de uma aprendizagem de mundo baseada nas conexões, nos deslocamentos, no trânsito, resultado de um conhecimento construído por meio das viagens, mediante o estabelecimento de relações. Tais proposições parecem se apoiar na valorização e ampliação de qualquer vida e de suas potências, ao mesmo tempo em que se afastam de uma ideia de essência africana como autenticidade ou origem, destacando uma permanente invenção de formas contra o já instituído.

O afropolitanismo remete, portanto, a *ethos* capaz de romper com identidades vitimizadas de África enquanto destaca a enorme potência de criação dos africanos, transitando por desclassificações e *desaproximações* ao que é familiar, ao mesmo tempo que estimula o desejo de partilha, de encontro e de circulação entre mundos.

Os “artistas do deslocamento” apontam, assim, caminhos distantes de essencialismos e afirmam uma grande abertura para os diversos movimentos da vida, a contrapelo do colonialismo, das expropriações, do projeto civilizatório e do desenvolvimento. Contra uma ontologia monolítica, encaram as identidades como ficções e performances, e as colocam em negociação, recorrendo a tudo o que lhes interessa, inclusive ao arquivo europeu construído por meio da exploração da África e alhures.

5 NOTAS INCONCLUSIVAS

Se nós examinarmos o processo da “compreensão” dos seres e das ideias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontramos no seu princípio a exigência desta transparência. Para te poder “compreender” e, portanto, aceitar-te, tenho de reconduzir a tua espessura a essa tabela ideal que me fornece um motivo de comparação e, porventura, de juízos. Tenho de reduzir.

Aceitar as diferenças é, sem dúvida, perturbar a hierarquia da tabela. “Compreendo” a tua diferença, isto é, comparo-a, sem a hierarquizar, com minha norma. Aceito a tua existência, no meu sistema. Crio-te de novo. Mas talvez seja necessário acabar com a própria ideia de tabela. Comutar qualquer redução.

Não só consentir no direito à diferença, mas mais ainda, no direito à opacidade, que não é encerramento numa autarcia impenetrável, mas sim subsistência em uma singularidade não redutível.

Édouard Glissant (2011, p. 179-80)

Escrever essa seção foi difícil, porque sentia como se não tivesse mais nada a dizer e, ao mesmo tempo, precisasse ainda falar sobre muitas coisas. As questões se esvaneciam e, de uma hora para outra, vários fragmentos voltavam à mente, desordenados, sem pedir licença, a qualquer momento. Nessas quase epifanias, precisava correr, encontrar um pedaço de papel, e guardar a ideia que perigava escapar. Sempre escrevendo a lápis comum, que é material que parece acompanhar melhor a fluidez ou os sopapos do pensamento.

Após inúmeras tentativas de enganche, me dei conta que essa instabilidade é justamente uma linha de força da pesquisa, uma condição movediça, de muitos riscos, paradoxos e sem paralelismos. Foi só assim que um nível de tensão cedeu, o bastante para permitir o desdobramento de uma escrita. Compreendi que esta seção é um texto-encruzilhada, ponto excêntrico, de fronteiras borradas e a sustentar diversas possibilidades de caminhos.

Nessa perspectiva, escolhi a expressão notas inconclusivas, por compreender que essa dissertação é insolúvelmente aberta, sem ponto final. Embora, em geral, esta última parte de um mestrado costume ser denominada “conclusão” ou “considerações finais”.

Por meio de percepções, imagens, discussões, questionamentos e conceitos, adentrei em variados universos, ora mais de perto, ora de modo mais panorâmico.

Interessei-me especialmente pelas relações entre os mundos e, com isso, as artes revelaram-se campo privilegiado para compreender o entrelaçamento e a transversalidade dos vários componentes que tecem as diversas Áfricas.

O estudo serviu também como uma espécie de alerta às feitiçarias coloniais que codificam o mundo em blocos fechados e ensimesmados, entre um “nós” nativo, precioso e puro, e um “outro” estrangeiro, perigoso e degenerado. Esse mecanismo eventualmente opera, inclusive, nas políticas de identidade, que sem dúvida são muito importantes em processos de afirmação, agregação e reparação de comunidades subalternizadas, mas, ao mesmo tempo, apresentam limites evidentes, em razão de possíveis fechamentos às alteridades. Além disso, qualquer identidade desconectada do presente, sem interseccionalidade, pode ser estereotipada e funcionar como um aprisionamento das forças intempestivas, necessárias à vitalidade de qualquer pessoa ou grupo.

O risco, pois, está na adesão a sentidos que parecem provenientes de essências ditas genuínas e imutáveis, quando, na verdade, trata-se, mais uma vez, de dissimulada maquinação do pensamento ocidental, produzindo negatização e hierarquização de diferenças culturais a partir de seus termos.

Com efeito, os pensamentos artísticos percorridos nessa dissertação nos ensinam que a ênfase da multiplicidade africana é a relação entre singularidades, a transconexão em movimentos sem direções preestabelecidas. Parecem, desse modo, oferecer um contrafeitiço que age precisamente em ontologias que paralisam em um tempo e uma história abstratos e controláveis, indicando forte necessidade de mudar referenciais para realizar novas inscrições no mundo a partir de realidades próprias.

O deslocamento passa, portanto, pelo que Édouard Glissant (2011) denominou de *poética da relação*, um desembaraçar-se de modos que diminuem as capacidades de entrar em contato com o outro e, concomitantemente, um lançar-se ao mundo dos encontros, mantendo raízes frouxas, que podem se multiplicar em qualquer terreno.

Com essa dissertação, o deslocamento se deu também no meu modo de pesquisar, que foi chacoalhado e ruiu. Esse texto foi construído em meio aos escombros, ruínas que marcam as tentativas de inscrição de uma nova maneira de dizer e pensar, e a passagem para outro campo epistêmico. Há desarranjos, que permanecem em uma zona indeterminada, sem significação ou sentido. Há uma

certa sensação confusa, mas também um fulgor. Muitas camadas ainda continuam em pé, por terem fundações profundas, mas, sem nenhuma dúvida, mudaram suas superfícies pelo contato com tudo que caiu e com aquilo que se instaurou. Afinal, depois da demolição, nada permanece como antes, seja na arte, seja na vida.

REFERÊNCIAS

28 DOORS. [site]. Disponível: <<https://www.28doors.eu/english/project/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

ADICHIE, C. O perigo de uma única história. **Geledés**, 2009. Disponível: <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

AGAMBEN, G. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AMSELLE, J. L. **L'art de la friche**: essai sur l'art africain contemporain. Paris: Flammarion, 2005.

ANDRÉ, A. M. I. **A formação do homem novo: uma análise dos técnicos governamentais atuando hoje em Angola**. Campinas: Unicamp, 2004. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ANJOS, M. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

APPADURAI, A. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.

APPIAH, K. A. Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial? **Artafrica**, [s/d]. Disponível em: <<http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

ARAEEN, R. Modernidade, modernismo e o lugar da África na história da arte da nossa época. **Artafrica**, 2003. Disponível em: <<http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e55386704.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2018.

ARAUJO, E. **Africa Africans**: arte contemporânea. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2015.

BALDI, B. **Zero Latitude**, a user's manual. s/d. Disponível: <http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/136/original/bbtxt_Final.pdf?1439575327>. Acesso em: 20 jul. 2018.

BARROS, D. D.; AG ADNANE, M. Paisagens saarianas: palavra da estética Kel Tamacheque. **Revista Arte** 21, v. 2, p. 27-37, 2014.

BAYART, J.F. L'Afrique dans le monde: une histoire d'extraversion. **Critique internationale**, vol. 5. 1999, p. 97-120.

BECKER, H. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de história**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERLINER-HERBSTSALON. Karo Akpokiere. **Berliner-Herbstsalon**, 2015.
Disponível: <<https://www.berliner-herbstsalon.de/zweiter-berliner-herbstsalon/kuenstlerinnen/karo-akpokiere>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

BHABHA, H. **Local da cultura**. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2013.

BHABHA, H. The world and the home. In: **Social text**, n. 31/32, Third world and post-colonial issues. Duke Univesty Press, 1992. p. 141-153.

BINGFEI, W. Country rises from ruins of strife. **China Daily Africa**, 9/5/2014.
Disponível: <http://africa.chinadaily.com.cn/weekly/2014-05/09/content_17495476.htm>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

BONA, D. T. **Heroic land**: espectrografia da “fronteira”. Oficina de imaginação política, 2017. Disponível em:
<https://issuu.com/amilcarpacker/docs/de_cc_81ne_cc_80tem_touam_bona_hero/15>. Acesso em: 12 de mai. de 2018.

BORLAND, R. Zimbabwe live and in color. **Videobrasil**, 04/2009. Disponível em:
<<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/908787/1776710>>. Acesso em: 21 de nov. de 2018.

BOUCHRA KHALILI. [site]. Disponível em: <<http://www.bouchrakhalili.com>>. Acesso em: 28 de out. de 2018.

BOURRIAUD, N. **Radicante** - por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, J. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAIN, A. African urban fantasies: past lessons and emerging realities. **Environment and Urbanization**, v. 26, n. 2, p. 561-567, apr. 2014.

CAMPAGNE PREMIÈRE. Bouchra Khalili, Mapping Journey Project. 2012.
Disponível: <<http://www.campagne-premiere.com/exhibitions/bouchra-khalili/mapping-journey-project/selected-works>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CARO, J. The mapping journey Project - Bouchra Khalili. 21 de maio de 2016.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FLJ-TI7EJe0>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CARVALHO, E. A. **Leituras cartográficas e interpretações estatísticas**. Natal: EDUFRN, 2008.

CCBB. Ex Africa. s/d. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/ex-africa-5/>>. Acesso em: 16 set. 2018.

CHATAP, Y. The Lives of Samuel Fosso: A Conversation with Yves Chatap **Contemporary And**, 6/1/ 2017. Disponível: <<https://www.contemporaryand.com/magazines/the-lives-of-samuel-fosso-a-conversation-with-yves-chatap/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018

CHIZIANE, P. Sobre caderno de memórias coloniais. In: FIGUEIREDO, I. **Cadernos de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018. p.13-19.

CITIC CONSTRUCTION. Angolan Social Housing Project. **CITIC**, s/d. Disponível: <http://construction.citic/en/content/details_47_2356.html>. Acesso em: 22 out. 2018.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2014.

CLIFFORD, J. Notes on Travel and Theory. **Inscriptions**, n. 5, p. 177-88, 1989.

COMAROFF, J. COMAROFF, J.; Sobre o Sul, e teoria. In: MOURA, S. (org.). **Panoramas do Sul**: Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 81-93.

CONTEMPORARY AND. Histoires d'expositions - Pour une histoire non linéaire de Dak'Art. **Contemporary And**, 2/5/2014. Disponível: <<https://www.contemporaryand.com/fr/magazines/a-non-linear-history-of-dakart/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CRAPANZANO, V. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**, v. 48. n. 1, São Paulo, 2005, p. 363-384.

CRUZ e SOUSA, J. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

D'ALVA, A. Eu comprei, mas não me mudei... **Rede Angola**, 1/4/2014. Disponível: <<http://www.redeangola.info/eu-comprei-mas-nao-me-mudei/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

DAN HALTER. [site]. Disponível em: <<http://danhalter.com/category/work/double-entry/>>. Acesso em: 22 out. 2018.

DAS HAUS der 28 Türen in Kreuzberg Kunstprojekt für Flüchtlinge in Brand gesetzt. **Berliner Zeitung**, 31/3/2015. Disponível: <<https://www.berliner-zeitung.de/berlin/-das-haus-der-28-tueren--in-kreuzberg-kunstprojekt-fuer-fluechtlinge-in-brand-gesetzt-1140334/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, J. **O cartão postal**: de Sócrates a Freud e além. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 25-71.

DIALLO, A. Biennale de Venise 2015: Karo Akpokiere : des chaussures et du mouvement. **Contemporary And**, 19/6/2015. Disponível: <<https://www.contemporaryand.com/magazines/karo-akpokiere-on-drawing-shoes-and-movement/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

DIAS, I. A. C. **Dias, por aqui**: projecto para uma exposição. 2006. Dissertação (Mestrado em estudos curatoriais) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006. 2 v.

DIAWARA, M. A Arte da Resistência Africana. **Artafrica**, 1998. Disponível em: <<http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e450187ff.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2018.

DOSSIN, F. R. Magiciens de la terre (1989) e Africa remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 47-57, jan.-jun. 2013.

DUNKER, C. A lógica do condomínio. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 102-109, 2017.

DYANGANI OSI, E. Usos da memória. In: VIDEOBRASIL. **Caderno Sesc_Videobrasil**: usos da memória, n. 10. São Paulo: Sesc, 2014.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Beit Bridge Zimbabwe. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Beit-Bridge-Zimbabwe>>. Acesso em: 22 out. 2018.

ENWEZOR, O.; OKEKE-AGULU, C. **Contemporary African art Since 1980**. Bologna: Grafiche Damianie, 2009.

ENWEZOR, O; OKEKE-AGULU, C. Situando a arte contemporânea africana. In: ARAUJO, E. **Africa Africans**: arte contemporânea. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2015.

FABIAN, J. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Rio de Janeiro: Vozes, 2013

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

FARAH, P. D. Brancos do Zimbábue se dizem perseguidos. **Folha de São Paulo**, 9/11/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0909200104.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

FARIAS, A. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2007.

FARKAS, S. **Mostra africana de arte contemporânea**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil; Sesc São Paulo, 2000.

FARKAS, S. **Mostra pan-africana de arte contemporânea**. Salvador: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

FARKAS, S. Estratégias e riscos. In: VIDEOBRASIL. **17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2011. p. 16-35.

FARKAS, S. Apresentação. In: MOURA, S. (org.). **Panoramas do Sul: leituras: perspectivas para outras geografias do pensamento**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. p. 11-13.

FERREIRA DA SILVA, D. **Sobre diferença sem separabilidade**. Oficina de imaginação política, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_>. Acesso em: 22 out. 2018.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France**. São Paulo: Martins Fontes; 1999.

FRAGA, L. A. A guerra colonial: 1961-1974, **DRI - Artigos/Papers**, 2014, p.1-98.

GLISSANT, E. **Poética da relação**. Porto: Porto Editora, 2011.

GOLDSTEIN, I. S. Mesa-redonda: arte africana e o conceito de arte. **Fórum Permanente**, s/d. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte>. Acesso em: 28 out. 2018.

GOMES, M. A. A. Cultura urbanística e contribuição modernista: Brasil, anos 1930-1960. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, Salvador, v. 4, ed. esp., p. 11-29, 2005.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**. Pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUERREIRO, A. Achille Mbembe: "África é a última fronteira do capitalismo". **Público**, 9/12/2018. Disponível: <<https://www.publico.pt/2018/12/09/mundo/entrevista/africa-ultima-fronteira-capitalismo-1853532>>. Acesso em: 20 de dez. de 2018.

GUILHERME FILHO, J. **Itinerário, estudo estético e estilístico de uma escultura Dogon: "figura hermafrodita" do mestre de Yayé**. 2014. 98f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GUIMARÃES ROSA, J. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUNDLACH, B. H. **Tópicos de História da Matemática para uso em sala de aula:** números e numerais. São Paulo: Ed. Atual, 1992.

HALL, S. O Ocidente e o resto: discurso e poder. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 314-361, maio-ago. 2016.

HEGEL, G. **Leçons sur la philosophie de l'histoire**. Paris: Bibliothèque des textes philosophiques, 1979.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico**. Rio de Janeiro: Objetiva: 2007. CD-ROM.

HUG, A. **Ex Africa**. Catálogo da exposição. São Paulo: [s.n.], 2017.

HUMAN RIGHTS. **Unprotected Migrants:** Zimbabweans in South Africa's Limpopo Province. 2006. Disponível em: <<https://www.hrw.org/report/2006/08/08/unprotected-migrants/zimbabweans-south-africas-limpopo-province>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

IBRAAZ. Absorbing Displacement Bouchra Khalili in Conversation with Dorothea Schoene. **Ibraaz**, Contemporary visual culture in North Africa and the Middle East, 2012. Disponível em: <<https://www.ibraaz.org/interviews/40>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

INGOLD, T. **Líneas:** una breve historia. Barcelona: Gedisa, 2007.

ITAÚ CULTURAL. Frente 3 de Fevereiro, São Paulo (SP), Bandeiras, 2006. **Itaú Cultural**, [s/d]. Disponível: <<http://www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica/bandeiras.html>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

KALY, A.P. O Ser Preto africano no «paraíso terrestre» brasileiro. Um sociólogo senegalês no Brasil. **Lusotopie**, n. 8, p. 105-121, 2001.

KAPLAN, R. **O Nada que existe**. Uma história natural do zero. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KARO AKPOKIERE. [site]. Disponível em: <<https://www.karoakpokiere.com/Venice-Biennale-Zwischen-Lagos-und-Berlin>>. Acesso em 28 de outubro de 2018.

KOIDE, E. “Arte africana”? Denominações, clichés e desafios em torno da produção artística contemporânea do continente africano. **Fórum Permanente**, s/d. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/africa-africans/relatos-criticos/201carte-africana201d-denominacoes-cliches-e-desafios-em-torno-da-producao-artistica-contemporanea-do-continente-africano>. Acesso em: 3 nov. 2018.

LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo:** a política do Império. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEI CONSTITUCIONAL DA REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA DE 1975.
Disponível em: < <http://cedis.fd.unl.pt/wp-content/uploads/2016/01/LEI-CONSTITUCIONAL-de-1975.pdf> >. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

MACAMO, E. E se a África não existisse? Octavio Ianni, globalismo e a natureza recalcitrante do objecto das ciências sociais. **Ideias**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 93-114, 2014.

MACGARRY, M. **All Theory. No Practice Kilamba Kiayi**. Republic of China Hardcover: Special Edition, 2016.

MAKING AFRICA. Michael MacGarry: Excuse me, while I disappear. **Making Africa**, s/d. Disponível em: <<http://makingafrica.net/2015/04/featured-workmichael-macgarry-excuse-me-while-i-disappear/>>. Acesso em: 22 de out. de 2018.

MANDRANA. **Ensaio** - Breves considerações sobre exposições de arte. 2018. Disponível em: <<https://mandrana.com/2018/08/01/ensaio-breves-consideracoes-sobre-exposicoes-de-arte/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2018.

MARQUEZ, R. Apagamentos. **Piseagrama**, n. 2, Belo Horizonte, 2011, p. 26 -27.

MARQUEZ, R. O mapa como relato. **Revista Raega**: o espaço geográfico em análise, Curitiba, v.30, p. 41-64, 2014.

MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. **Estud. afro-asiát.**, v.23, n.1, p.171-209, 2001.

MBEMBE, A. Arte contemporânea de África: negociar as condições do seu reconhecimento - conversa de Vivian Paulissen com Achille Mbembe. **Buala**, 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-contemporanea-de-africa-negociar-as-condicoes-do-seu-reconhecimento-conversa-de-vivian->>. Acesso em 24 de set. de 2018.

MBEMBE, A. Existe um único mundo apenas. In: VIDEOBRASIL. **Cadernos Sesc_Videobrasil**: geografias em movimento, n. 9. São Paulo: Sesc São Paulo, 2013.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014a.

MBEMBE, A. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2014b;

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, p. 123-151, dez. 2016.

MBEMBE, A. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Editora Antígona, 2017.

MBEMBE, A. **O fardo da raça**. São Paulo: N-1, 2018.

MESTRE, M. "A beleza e o sofrimento" - conversa com o artista Barthélémy Toguo. **Buala**, 19/10/2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-beleza-e-o-sofrimento-conversa-com-o-artista-barthelemy-toguo>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

MEYER, J. Global tendencies: globalism and the large-scale exhibition. **Artforum International Magazine**, v.42, n.3, [s/p], novembro de 2003. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200309/global-tendencies-globalism-and-the-large-scale-exhibition-5682>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

MEYER, R. M. P. O urbanismo: entre a cidade e o território. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 38-41, Mar. 2006.

MOMA. [site]. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

MOSQUERA, G. Alien own/own alien: notes on globalisation and cultural difference. In: PAPATERGIADIS, N. **Complex entanglements**: art, globalisation and cultural difference. Londres: Rivers Oram Press, 2003.

MOURA, S. (org.). **Panoramas do Sul**: Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

MOURA, S. El Anatsui em exposição no Metropolitan Museum of Art, New York, 2016. Aula 1 – **Curso arte africana**: modernismos e contemporaneidade, Slide, MASP. São Paulo, 2017.

MOUTINHO, L. Sobre o processo eleitoral no Zimbábue: tensões, conflitos e (des)esperança. **Jornal da USP**, 20/8/2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/sobre-o-processo-eleitoral-no-zimbabue-tensoes-conflitos-e-desesperanca/>>. Acesso em: 21 de nov. de 2018.

MUDIMBE, V. Y. **A ideia de África**. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

MUNANGA, K. O Que é Africanidade. **Revista Biblioteca Entrelivros**. São Paulo, nº. 6, ed. esp., p. 8-13, 2007.

MUSEU AFRO-BRASIL. **Africa-africans** Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/programacao-cultural/exposicoes/temporarias/detalhe?title=%22Africa+Africans%22+>>>. Acesso em: 16 de set. de 2018.

N'KRUMAH, K. O neo-colonialismo em África. In: SANCHES, M. R. **Malhas que os impérios tecem - textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012.

NETO, A. A. Destruir para Construir Melhor, **Semanário Angolense**, nº 102, Coleção Resistência: Texto nº 5, 20/11/1976.

NETO, A. A. **Textos escolhidos**. Luanda: Ed. DIP, 1985.

NICOLAU, V. H. Poder, clientelismo e violência política no Zimbabwe: a Terceira Chimurenga. **Centro de Estudos Africanos**, Lisboa, n.2, p.167-185, 2002.

NJAMI, S. **Africa Remix**: contemporary art of a continent. From a press information by the organizers in Düsseldorf, 2004. Disponível em: <<http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-press.htm>>. Acesso em: 2 de jul. de 2018.

NUTTALL, S.; MBEMBE, A. **Johannesburg**: the elusive metropolis. Joanesburgo: Wits University Press; Durham: Duke University Press, 2008.

NY TIMES. Shadowy nomads, writ in warp and woof. **NY Times**, 31/12/2007. Disponível: <<https://www.nytimes.com/2007/12/31/arts/31kent.html>>.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ODIBOH, F. The crisis of appropriating identity for African art and artists: The Abayomi Barber School responsorial paradigm. **Gefame: Journal of African Studies**. v. 2, n. 1, [s/p], 2005. Disponível em: <<http://quod.lib.umich.edu/g/gefame/4761563.0002.103>>. Acesso em: 12 de nov. de 2018.

OGBECHIE, S. O. The curator as culture broker: a critique of the curatorial regime of Okwui Enwezor in the discourse of contemporary African art. **AACHRONYM**: Global African Arts with a focus on art-equity and cultural patrimony, 2010. Disponível em: <<http://aachronym.blogspot.com/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

OGUIBE, O. **The culture game**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ONUITALIA. Crisi profughi: al MoMA il Mapping Journey Project di Bouchra Khalili. 6 de junho de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0FRjM61xuH8>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

OPLATZ. [site]. Disponível: <<https://oplatz.net/about/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018

O'TOOLE, S. The art of telling our history. **Mail & Guardian**, 2014. Disponível: <[http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/140/original/The%20art%20of%20telling%20our%20history%20_%20Arts%20and%20Culture%20_%20Art%20and%20Design%20_%20Mail%20&%20Guardian%20\(Printer-friendly%20format\).pdf?1439577381](http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/140/original/The%20art%20of%20telling%20our%20history%20_%20Arts%20and%20Culture%20_%20Art%20and%20Design%20_%20Mail%20&%20Guardian%20(Printer-friendly%20format).pdf?1439577381)>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

PASSOS, E.; EIRADO, A. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 109-130.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, A. Museu propõe discussão do "cubo branco". **Folha de São Paulo**, 6/03/1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq06039933.htm>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

PEFFER, J. A diáspora como objeto. **Artafrica**, 2003. Disponível em: <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e87070f5e.pdf>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

PIEROTE-SILVA, V. **A contemporânea migração africana para a cidade de São Paulo: garantia de direitos, políticas públicas e diversidade**. 2014. 46 f. Monografia (Especialização em Terapia Ocupacional Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PIEROTE-SILVA, V. **Deslocamentos e histórias de vida: trajetória da comunidade quilombola Riacho das Pedras atingida pela construção da Barragem Luiz Vieira em Rio de Contas-BA**. 2009. 170 f. Relatório (Iniciação Científica) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PINTO, T. P. L. Modernidade x Tradição: homem novo e o problema racial e étnico em Angola. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, julho 2011, São Paulo, **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2011, [s/p].

PLATAFORMA VB. **Plataforma VB**, s/d. Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

PLATAFORMA VB. Zero Latitude. **Plataforma VB**, 2015. Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br/#zerolatitude>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

PORTO, J. G. Zimbabwe: contributos para a compreensão de uma crise multifacetada. **Relações Internacionais**. v. 17, p. 109-134, março/2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REDE ANGOLA. Distrito do Kilamba Kiaxi pode voltar a ser município. **Rede Angola**, 3/6/2015. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/distrito-do-kilamba-kiaxi-pode-voltar-a-ser-municipio/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

ROLNIK, R. Democracia no fio da navalha: limites e possibilidades para a implementação de uma agenda de Reforma Urbana no Brasil. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v.11, n. 2, p. 31-50, nov. 2009.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Ed. da UFRGS, 2006.

ROQUE, T. Sobre a noção de problema. **Revista lugar comum**, v. 17, n. 23-24, 2002, p. 135-146.

ROSENGARTEN, M. A conversation with Stary Mwaba Aiming for the Stars. **Contemporary And**, 13/3/2015. Disponível em: <<https://www.contemporaryand.com/magazines/aiming-for-the-stars/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

RUCKTESCHELL-KATTE, K. “Por que julgamos que a diferença seja um problema?”. Entrevista de Achille Mbembe. **Goethe-Institut Brasilien**, 2016. Disponível em: < <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20885952.html>>. Acesso em: 13 de dez. de 2017.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALUM, M. H. L. Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior. **Revista Arte 21**, v. 2, p. 10-26, 2014.

SARAIVA, J. F. S. A África na ordem internacional do século XXI: mudanças epidérmicas ou ensaios de autonomia decisória? **Rev. bras. polít. int.**, v.51, n.1, p.87-104, 2008.

SARR, F. **Afrotopia**. Madrid: Catarata, Casa África, 2018.

SEEBERG, M. Sammy Baloji Interview: The Past in Front of Us. **Dezign Ark**, 2015. Disponível em: <<https://dezignark.com/blog/sammy-baloji-interview-the-past-in-front-of-us/>>. Acesso em: 21 de nov. de 2018.

SEEMANN, J. Linhas imaginárias na cartografia: a invenção do primeiro meridiano. **Geograficidade**, v.3, n. esp., p.31-44, primavera, 2013.

SEIFE, C. **Zero**: A biografia de uma ideia perigosa. Lisboa: Gradiva, 2001.

SERRES, M. **O terceiro instruído**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

SESC. África contemporânea através dos olhos dos seus artistas. **Sesc Online**, 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9540_AFRICA+CONTEMPORANEA+ATRAVES+DOS+OLHOS+DOS+SEUS+ARTISTAS>. Acesso em: 16 de set. de 2018.

SHERWELL, T. Curatorial expeditions: the Ramallah safari. **Stedelijk Museum Journal**, 2014. Disponível em: <<https://stedelijkstudies.com/journal/curatorial-expeditions-ramallah-safari/>>. Acesso em: 16 de set. de 2018.

SIGMUND, T. Conversa com Grada Kilomba: Habitando um espaço de atemporalidade. **Contemporary And AL**, 26/2/ 2018. Disponível: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/grada-kilomba/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

SINDIKA DOKOLO. [site]. Disponível em: <http://www.fondation-sindikadokolo.com/portfolio/transit-sao-paulo-da-utopia-a-realidade-espaco-expositivo-da-oca-_oscar-niemeyer/#!>. Acesso em: 16 de set. de 2018.

SLOW WORKS. Zero Latitude. 2016. Disponível: <<http://www.sydneysydney.net/slow-works/>>. Acesso em: 16 de set. de 2018.

SMITH, A. D. Refugees defy crocodiles to cross border. **The Guardian**, 6/7/2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2008/jul/06/zimbabwe.southafrica>>. Acesso em: 16 de set. de 2018.

SOUZA SANTOS, B.S.; MENESES, M.P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

STEINER, C. B. **African Art in Transit**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

TATE. Cildo Meireles: insertions into ideological circuits 2: banknote project (1970). **Tate**, [s/d]. Disponível: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-2-banknote-project-t12522>>. Acesso em: 20 de ago. de 2018

VAL, A. P. Cartografias afetivas. In: VIDEOBRASIL. **Cadernos Sesc_Videobrasil: geografias em movimento**, n. 9. São Paulo: Sesc São Paulo, 2013.

VICE. Os Refugiados de Berlim se Expulsaram de Seu Próprio Acampamento de Protesto. **Vice**, 11/4/2014. Disponível: <https://www.vice.com/pt_br/article/bmg7zz/os-refugiados-de-berlim-se-expulsaram-de-seu-proprio-acampamento-de-protesto>. Acesso em: 20 de ago. de 2018

VIDEOBRASIL. **17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2011.

VIDEOBRASIL. **18º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2013a.

VIDEOBRASIL. **Cadernos Sesc_Videobrasil n.9: geografias em movimento**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013b.

VIDEOBRASIL. Moacir dos Anjos - Memórias Inapagáveis, 2014. Disponível: <http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1795052/Moacir_dos_Anjos_Memorias_inapagaveis>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

VIDEOBRASIL. **19º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.

VIDEOBRASIL. **20º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

VIDEOBRASIL. Associação Cultural Videobrasil. s/d. Disponível em:
<<http://site.videobrasil.org.br/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2017.

VIRILIO, P. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O intempestivo, ainda. In: CLASTRES, P. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 395-36.

WIKIMEDIA. PS de Brazza. s/d. Disponível:
<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Ps-debrazza-nadar.jpg>>.
Acesso em: 20 de jul. de 2018.

ZAMPARONI, V. A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 59, n. 2, abr./jun.2007.