



BIOGEOGRAFIAS OCIDENTAIS/ORIENTAIS: (i)migrações do *bios* e das epistemologias artísticas no *front*¹

Marcos Antônio Bessa-Oliveira²

“Que seja no Japão
Jamaica ou Jalapão
No Jaraguá ou na Guiné
De charrete ou caminhão
De carro ou caminhando a pé
Eu vou” (Esquecimento, Skank)

Os conceitos migram! Os sujeitos também migram! Por conseguinte, os últimos acontecimentos têm mostrado que as biografias e as próprias geografias estão sendo obrigadas a trasladarem-se de alguns lugares no Oriente para lugares outros no Ocidente. Da mesma forma ficam evidente os deslocamentos das fronteiras e dos limites que nos circundam. Diuturnamente estamos assistindo nas redes midiáticas o traslado de milhares de sírios e africanos viajando para buscarem refúgios em território europeu. Consequentemente as epistemologias estão sendo obrigadas a (e)(i)migrarem entre o um Oriente e o Ocidente e, se variando as possibilidades de pensarmos essa questão, mudam também do Ocidente em busca do Oriente. Ou seja, o(ri)(cid)enta-se quem puder e precisar! Busca-se na atualidade (teórica, crítica e artística e mesmo pedagógica) saídas para melhor entender a brutalidade desse movimento (in)voluntário de partida e chegada entre os *lóci* do Oriente para o *lócus* Ocidental. Do mesmo jeito é possível dizer que as geografias e biografias – o que chamo aqui de *biogeografias* – sofrem alterações com essa mudança de lugares geográficos e esse trânsito biográfico das pessoas. As necessidades têm feito alguns indivíduos transitarem provisoriamente, mas já outros têm feito planos de estada permanente em seus possíveis destinos de chegadas.³ Da mesma forma não posso deixar de dizer que os discursos são (e)(i)migrantes. A migração ou imigração dos

¹ Este ensaio está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPP/UEMS intitulado “Arte e Cultura na *Frontera*: “Paisagens” Artísticas em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses”.

² Marcos Antônio Bessa-Oliveira é professor da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Campo Grande. É líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas (UEMS/CNPq); é membro dos Grupos de Pesquisa NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados (UFMS/CNPq) e Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (UNICAMP/CNPq).

³ Noticia-se diariamente também que a maioria dos imigrantes está sendo obrigada a abrir mãos de suas atividades profissionais primárias quando nos países de origem. Para desenvolverem trabalho “quase escravo” em subempregos nos países aonde chegam imigrantes com formação universitária literalmente estão “pondo a mão na massa”. No caso do Brasil, por exemplo, nos grandes centros esses imigrantes estão, quando de origem síria, tornando-se vendedores de comidas típicas da sua região. Não diferentemente, engenheiros, advogados, médicos, entre outros especialistas, estão tendo dificuldades, por causa dos idiomas, na Europa, nos Estados Unidos que ainda são lugares ocidentais que impetram primeiro um pré-conceito étnico e “racial” em relação a esses indivíduos. Portanto, em alguns casos, para esses imigrantes, a estada em alguns lugares ocidentais têm se tornado insuportavelmente difícil. Já que ou eles aceitam os subempregos, ou são no mínimo deportados para seus países de origem.

discursos dão-se (sejam eles artísticos, sejam filosóficos, étnicos, éticos, sociológicos, antropológicos, biográficos, de esquerda, de direita, ou outro discurso teórico qualquer), no caso da América Latina, como imigrantes que por aqui aportam e são levados e elevados à exaustão do (re)uso dos (re)ursos desses conceitos-discursos. Em contrapartida, daqui dos lugares mais ao centro-sul do Continente Latino os discursos pouco migram, talvez porque nossas biografias, ou seria melhor dizer nossas *biogeografias*, estão ainda no plano da colonização e menos no nível de uma descolonialidade teórica, por conseguinte crítica, e artística interna.⁴

A migração de sujeitos a que me refiro antes, que vem ocorrendo com cerca de 14 mil indivíduos cotidianamente, diz respeito aos sírios e africanos que estão sendo obrigados a deixarem seus países por causa de guerras políticas tornadas guerras civis, com cunhos religiosos e político-partidários e/ou de rebelião, na maioria dos casos, por grupos terroristas em defesa de um “Estado Islâmico” unitário em seus territórios geográficos e vidas biográficas díspares nas mesmas questões. Aquela diáspora que ocorre da Síria e de países africanos em direção à Europa, primeiro na porção oriental do continente para depois alcançarem a Europa Ocidental, será contextualizada primeiramente a partir do que pretendo chamar neste ensaio de migração *biogeográfica*. E também vinculada à ideia de que não é uma “imigração na Europa” que está ocorrendo; mas o que está obrigatoriamente provocando um acontecimento de traslados dessas pessoas é a migração dos povos sírios e africanos que buscam asilo em países europeus, se não em lugares longínquos pelo mundo a fora, porque estão sendo obrigados a exilarem-se de suas geografias natais.⁵ Portanto, é possível dizer que está havendo neste

⁴ Esta questão nos é uma problemática para assunto inesgotável. Outrora já tratei da questão tendo em vista, por exemplo, o imperativo, em regiões que estão fora dos eixos da crítica, da teoria ou do mercado da arte, terem alguns discursos unos como dominantes. No caso de Mato Grosso do Sul, no último texto publicado nesta mesma coletânea de artigos, ressaltai o oportunismo do discurso dominante da arte local ressaltar como característica artística o bovinoculturismo, em detrimento da bovinocultura como prática artística descolonial. Cf. (BESSA-OLVIEIRA; NORONHA. “O MUNDO A PARTIR DE *FRONTERAS DO FIM DO MUNDO – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – teoria da arte descolonial*”. Por isso, cabe dizer que nossas relações no mercado da arte, ainda se estabelecem acrescentados numa ideia de discurso colonializado. Ou seja, um discurso que repete, feito o papagaio, aquilo que o ensina dizer. Por isso, vale dizer ainda, que nossas práticas artísticas estão com os traseiros colados em lugares que não lhes pertencem: “Falta de artistas do MS em museu desperta discussão sobre qualidade de obras”.

⁵ A Síria e o Iraque e alguns países da África subsaariana (Nigéria, Camarões) estão sob intervenções diretas de diferentes grupos terroristas que defendem diferentes posições religiosas e políticas em suas regiões de ações. “Não é paranoia. Após uma ligeira melhora entre 2008 e 2013, o que se seguiu foi o pior ano da história em mortes por atentados, assassinatos e confrontos entre extremistas e autoridades.” (MARTON, 2016, p. 7) Garante um dos textos veiculados em uma recente publicação que trata dos grupos terroristas mais atuantes/influentes e violentos na atualidade: Boko Haram (África subsaariana), Hezbollah, Al-Nusra, Al-Qeada, Estado Islâmico, Hamas (Oriente médio), entre outros, e que estão espalhando horrores por onde passam e provocando a saída de milhares de indivíduos de suas casas, cidades e países. Estuprando mulheres, jovens ou adultas, assassinando homens, mulheres e crianças, os grupos terroristas se “organizam” para tornarem unitária, político e religiosamente, as distintas regiões ocupadas por eles. Insuflados por poderes políticos, e mais tarde assumidamente doutrinados por facções religiosas radicalistas, esses grupos extremistas têm forçado a volta de um comportamento religioso escolado em meados dos anos 600 – pelo profeta Maomé – e fundamentados no entendimento de que “todo aprendizado Ocidental é errado”. Provocando guerras entre civis, já que lutam supostamente pela causa do povo, os poderes políticos ditatoriais desses países insuflaram rebeldes e terroristas em combates até hoje infundados. O fatídico 11 de setembro americano, talvez o maior combate visível do Oriente com o Ocidente para a história do terrorismo mundial, data que só fez confirmar o poder de fogo e vingança desses grupos em relação ao Ocidente – já que eles vêm agindo a bastante tempo –, vemos um crescente de ódio e de desejo de vingança desses grupos extremistas, agora assentados numa perspectiva supostamente religiosa do Oriente médio aumentar e serem disseminados para os diferentes cantos do planeta. Para não terem suas vidas violadas, serem decapitados, assassinados por atos violentos porque não cooperam com esses grupos

fato, que o vejo como o maior acontecimento sociocultural da contemporaneidade, uma o(cid)(ri)entalização dos orientais migrantes e os europeus (orientais ou ocidentais) estão, cada vez mais, trabalhando para o apagamento dessa *biogeografia* oriental que imigra em seu território para não se deixarem o(cid)(ri)entalizar (leia-se contaminar). Há em quase toda a Comunidade Europeia um trabalho sistemático (de elevação literal de muros e barreiras para coibir a entrada de estrangeiros) para não deixarem se misturar com as identidades e geografias estranhas, portanto, *biogeografias* imigrantes em seus territórios coloniais. As *biogeografias*, portanto, têm haver com trânsitos (deslocamentos, passagens, paragens, passeios, traslados, com fronteiras e limites atravessados e travados cotidianamente, com movimentos, com atravessamentos, com mudanças), sejam eles obrigatórios ou por bem querer, culturais, biográficos, artísticos e sociais entre os muitos lugares, com os objetos e sujeitos desses lugares donos desses objetos e com ou sem os seus pertences maiores.

Assistimos todos os dias, meio que às avessas, na contemporaneidade, uma (des)colonização europeia de povos que no passado, e de outras comunidades mais recentemente invadidas pelos mercados de capitais e poderios europeus e americanos, que formam por eles antes colonizados. Ou seja, o que presenciamos na atualidade é uma “colonização” invertida (uma desdescolonização) dos países europeus pelos povos africanos que no passado histórico foram literalmente repartidos pelos colonizadores europeus nas suas demarcações de colônias em busca de riquezas minerais. E, igualmente, na atualidade com auxílio dos americanos, vemos os sírios, povos com territórios “ocupados” pelos mercados capitais e pelos poderes de fogo dos supostamente amigos desses dois, tentarem “colonizar” seus colonizadores históricos.⁶ Por conseguinte, é possível dizer que se faz a colonização do colonizador pelos povos que já foram colônias desses e que, esses povos antes colonizados, hoje estão tornando-se colonizadores de seus

religiosos, ou mesmo terem suas filhas e esposas estupradas ou forçadas a casar-se com homens vinculados aos grupos, sírios e africanos (judeus e cristãos), estão migrando de seus países em busca de uma nova oportunidade de vida em países ocidentais.

⁶ Especialistas de renomadas instituições de pesquisa e estudos de países europeus e dos Estados Unidos, interessados em investigações sobre os grupos terroristas, além de pensadores de instituições de diferentes países latinos, orientais e mesmos os africanos, garantem que a sustentação financeira dos grupos extremistas não provém exclusivamente de roubos a pessoas, roubos a bancos e de financiamento feito por empresas de grandes portes, muito menos dos donativos que são obrigados a doarem os moradores das regiões onde, supostamente, os grupos levam benfeitorias negadas pelos poderes políticos ali antes estabelecidos. Os grupos terroristas obrigam os moradores das vilas e cidades tomadas por eles a pagarem pelo acesso a serviços que deveriam ter sido oferecidos pelo Estado: energia elétrica, água, esgoto, saúde e educação (esta última “oferecida” aos moldes da doutrina sagrada do alcorão: mulheres não a recebem, pois são ensinadas a serem submissas aos homens; crianças devem ser educadas a temerem a Maomé; homens não podem ter barbas aparadas e cabelos cortados em moldes diferentes do especificado pelo Livro Sagrado, relógios de pulso devem ser usados em um braço específico; homens com túnicas largas sobre as calças que não podem ser jeans; mulheres devem ter o corpo totalmente coberto pelas largas burcas de cor negra, além de nenhum desses indivíduos não poderem desobedecer às ordens dadas pela militância, estando sujeitos à morte por apedrejamento em praça pública). As pesquisas mostram muito claramente que os grupos são sustentados pela extração de petróleo ilegal das localidades dominadas e que, por tuneis ou fronteiras clandestinas, são negociados no mercado negro e, logo da realização dessa travessia/exportação clandestina concluída, este petróleo é legalizado ao ser misturado com o petróleo extraído legalmente e comercializado sem nenhum impedimento para o resto do mundo. Diante disso, além de suprirem as demandas de armas de fogo e de soldados desses grupos extremistas, os países ocidentais ainda sustentam, pela “lavagem do petróleo” literalmente “negro”, ajuntado ao petróleo “branco”, com cerca de “US\$ 50 milhões mês” (Cf. CASTRO, 2016) as atividades absurdas e a manutenção e existência, cada vez de um número maior, de grupos e esses conseguem ficar cada vez mais bem preparados e equipados; grupos extremistas que querem atingir/extinguir cada vez mais os territórios orientais/ocidentais do planeta.

colonos. Não fosse a tragicidade imbricada nos acontecimentos que estampam nossas visualidades cotidianas, eram no mínimo cômicas essas inversões de papéis: os colonizadores tornando-se colônias e os que sempre foram colonizados agora invadem os “seus” também territórios. É possível considerar esse território europeu agora dominado por aqueles sujeitos também — os sírios e africanos —, uma vez que antes colonizados pelos ocidentais, mesmo que a contragosto e com ar de metáfora, esses se tornaram também cidadãos europeus; sejam sírio-europeus, sejam europeu-africanos, ou ainda seja o inverso desses: eurosírios e afroeuropeus. A colonização do passado, bem como a atual “colonização” globalizada às quais são submetidos os outros países do mundo⁷, (em busca do chamado ouro negro) acerca das invasões da globalização dos Estados Unidos ou pelo respaldo histórico que tem a Europa, parecem retomar o discurso colonialista dos séculos passados que monopolizaram e trabalharam na homogeneização do mundo com a constituição de um ambicioso projeto moderno sustentado, especialmente, por uma mente e visão cristianista de mundo. Essa visão cristã de mundo em nada tem de cristalina e purista.

O grande projeto moderno europeu foi arquitetado no Renascimento como um projeto de globalização e de colonização escravocrata do planeta. Uma colonização das artes, da ciência, do pensamento e do conhecimento, da liberdade de expressão, da religião, dos costumes, dos direitos e deveres diversos perpassados por uma noção generalizante supostamente de universalidade do sujeito e das práticas culturais desses indivíduos. Tomando uma ideia de projeto integral, os ímpetus europeus de colonizarem o mundo, planejaram e que até o momento parecem estar tendo “sucessos” na universalização das artes, dos saberes, dos sujeitos e dos lugares enunciativos, continuam sendo trabalhados pelos discursos colonizados. Desde o Renascimento as produções artísticas e científicas (a produção do conhecimento e a transmissão de conhecimento), a noção de pertencimento e o poder dos discursos, quase sempre, se não sempre, passam pelo lócus enunciativo europeu e/ou pelos terrenos americanos. As produções artísticas têm o “respaldo” europeu no Renascimento que em pleno século XXI dita regras que devem ser seguidas pelas produções artísticas contemporâneas. A produção dos saberes ainda é respaldada por uma noção de cientificidade assentada nesse projeto moderno europeu que tem a ideia de cérebro e corpo como dessociáveis. Uma ideia também de idolatria religiosa veementemente recusada pelos países não cristãos orientais. O pensamento homogeneizante do projeto global europeu edificado no Renascimento perdura até o século XXI grassando nas universidades como referências primeiras em todas as áreas do conhecimento: científicas, artísticas de conteúdos e métodos disciplinares. Forçosamente obrigando a ocidentais e orientais (parodiando a ideia de gregos e troianos) grassarem em seus domínios de soberania/sabedoria universais. Portanto, é possível dizer hoje que o projeto europeu continua mais sólido que nunca graças as universidade que continuam sustentando uma ideia de globalização e homogeneização canônica e universal: diga-se bem, sempre assentada nos pressupostos europeus históricos. Mas, em contrapartida, “grassa” também a existência de grupos opostos – extremistas, mas não conservadores – a essa sustentação de uma ideia unificadora que parte do pensamento hegemônico Ocidental.

⁷ Entenda-se nessa ideia que os países que não coparticipam do grupo dos mais importantes e ricos países do mundo estão inscritos no “resto do mundo”.

Por tudo isso é que a arte descolonial deve ter papel importante neste acontecimento da contemporaneidade.⁸ Tomada como mais um dos muitos discursos⁹ que deve estar atento aos acontecimentos à sua volta, a produção artística da contemporaneidade — lograda ou não ao lugar de produção artística com o rótulo de arte contemporânea¹⁰ — necessariamente estampam esses fatos e os tornam mais visíveis: seja através das fotografias cotidianamente reluzentes nas mídias (impressa, televisiva e virtual) para os espectadores do acontecimento, seja através da edificação de pinturas, grafites, pichações ou outro objeto estético-visual qualquer, para a percepção dos sujeitos diretamente envolvidos no fato em si.¹¹ Portanto, as práticas artísticas e seus produtos, (produzidos pelos indivíduos diretamente ou não envolvidos nos fatos, resultados das imagens produzidas pelo acontecimento ou como produtos que extrapolam aos choques provocados pelos fatos da diáspora) como resultados discursivos dos discursos que são, evidenciam os acontecimentos como eles de fato o são para que, através das imagens que daí são criadas, sejam visualizados em completude nas suas reverberações por onde passam ou de onde ocorrem ou ainda para onde vão ocorrer. “Se no princípio colocássemos a singularidade de cada pessoa e não a universalidade do padrão, conquistaríamos a democracia em suas bases profundas – que são estéticas”. (TIBURI, 2016, p. 19) Ou seja, a produção artística como narrativa discursiva “fala” o que vê de onde vê e para quem a vê. Por conseguinte, a produção artística da contemporaneidade precisa, necessariamente, estar atenta a mais essa especificidade da coisa “objeto”: é a singularidade de cada um que faz evidenciar a diferença entre nós sujeitos. Entretanto, essas diferenças não podem ser elevadas ao status de diferente, mas de especificidades, singularidades, *diversalidades* que são características únicas em cada um de nós seres viventes.¹² Nessa ordem, até mesmo os discursos visuais da diáspora oriental são compreendidos pelas *biogeografias* migrantes e imigrantes (dos sírios, africanos e dos

⁸ Para compreender o que se chama aqui de Arte Descolonial ver novamente o ensaio “O MUNDO A PARTIR DE *FRONTERAS* DO FIM DO MUNDO – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – teoria da arte descolonial” publicado neste mesmo periódico, na edição de número 14 – Setembro/2015 –, de autoria de Marcos Antônio Bessa-Oliveira & Marina Maura de Oliveira Noronha.

⁹ No entanto, a visada discursiva da Arte Descolonial toma como proposição de falar a partir da perspectiva de quem vivencia os fatos. Ainda que não sejamos esses sujeitos, no meu caso em particular, mas uma mirada oposta ao discurso hegemônico europeu/americano instituído na contemporaneidade. Portanto, a ideia de “mais um dos muitos discursos” não quer dizer do mesmo, mas oposto a tudo que nos está posto.

¹⁰ Faz-se referência a essa ideia ou não de Arte Contemporânea tendo em vista compreender-se que nem todas as produções que acontecem na atualidade tratam de produções artísticas com presunções contemporâneas. Mas, na realidade, que todas as produções estão sendo edificadas na contemporaneidade: indistintamente dos seus repertórios poéticos e/ou criativos, do ineditismo ou não das técnicas e materiais empregados, dos discursos que atribuem ou destituem o caráter valorativo ou não às produções artísticas da atualidade e também do conceito de Arte Contemporânea estar resolvido na atualidade ou não ter a menor pretensão de se resolver enquanto tal. A ideia primária sobre a produção artística contemporânea neste trabalho prima pela relação: a Arte Contemporânea parecer poder ser tudo, mas ao mesmo tempo a Arte Contemporânea não é ou querer ser nada especificadamente.

¹¹ “A percepção é a potência dos sentidos que nos permitem perceber o mundo ao redor. Ela é totalmente ética e política. A percepção é o lastro corporal de um sistema político – o sistema dos preconceitos.” (TIBURI, 2016, p. 19)

¹² Na atualidade, as Redes Sociais bem têm mostrado isso, ser diferente é correr risco de não participar dos discursos daqueles que não aceitam as diferenças. Mas, ao mesmo tempo, contraditoriamente, não permite àquele que não é diferente no chamado lugar comum, ser aceito pelos diferentes. Sem levantar qualquer bandeira, por mais que os discursos tenham sempre um peso de veracidade assentado na nossa individualidade de crente em alguma coisa, ser hétero parece, especialmente no convívio das Redes Sociais, tão quão problemático o é ser homo, bi, trans, ou os demais gêneros possivelmente classificáveis naquele lugar. Cf. CAPARICA. “Entenda as 56 opções de gênero do Facebook”.

européus) como acontecimentos diferentes porque são dependentes da ótica que se olha, vê e como são vistos: de um lado os sírios e africanos (migrantes) que são o acontecimento em si; na outra extremidade literalmente geográfica os europeus que estão no acontecimento e, com outros pesos e medidas, partes do resto do mundo que, com intensidades menores, veem e também estão passando por processos imigratórios reverberados pelas sobras e arestas dos migrantes aparadas pelos povos europeus e americanos pré-conceituosos e elitistas.

Deste modo, o “mundo” como um todo está passando por um processo gigantesco de acontecimento assistemático de traslados de *biogeografias* de indivíduos orientais em busca de geografias ocidentais e que, de modo análogo, corrobora as (i)migrações e fazem alterações dos *bios* dos sujeitos e das epistemologias, no caso aqui especialmente das teorias artísticas, que podem contribuir no pensamento contemporâneo dos fatos. Parece estar havendo no mundo contemporâneo uma redivisão do todo em novas partes que tem, nas *biogeografias*, outros mapeamentos possíveis. Por isso é que o conceito de *biogeografia* — grafado exatamente como está: *bio* + *geografia* = o primeiro em itálico, para diferenciar-se do conceito da Geografia na composição e no sentido conceitual (Naturezas para Biografias de seres vivos) — não está para o conceito de biogeografia da disciplina Geografia. Especialmente porque não se quer contar nada, menos ainda os sujeitos que trasladam essas fronteiras e limites internacionais entre a Síria, o Continente Africano, a Europa e os diferentes lugares do planeta. Apesar da relação direta à Geografia, uma vez que se trata de espaços geográficos como tal, o conceito de *biogeografia* corrobora ainda noções outras de espaços e sujeitos, produções, práticas e culturas que se inserem no biosistema, mas estão mais na ordem da biografia cultural desses indivíduos. A ideia primeira do conceito de *biogeografia* é pensada a partir da condição a que estão sendo impostos esses indivíduos sírios e africanos no atual cenário de (des)pertencimento biográfico e geográfico obrigatório a que estão expostos. Portanto, o conceito de *biogeografia* quer tratar dessa analogia de perdas e “ganhos” das relações do *bios* e do lócus enunciativo (geográficos múltiplos) dos sujeitos sírios e africanos primeiramente, mas também o conceito deverá nos servir prioritariamente para pensar os sujeitos que, por qualquer outro motivo ou natureza, (i)(e)migram de suas relações de pertencimentos dos mais diferentes lugares e das suas identidades culturais. Portanto, parecendo retomar velhos paradigmas, mas absolutamente não se ancora exclusivamente em velhas ideias, o conceito de *biogeografias*, para pensar o novo, o já, está para ideia de perder e ganhar, cultural e socialmente, pertencimentos que estão intrínsecos ao *bios* e aos lugares enunciativos dos sujeitos. As diversas idas e vindas que estão percorrendo os sujeitos contemporâneos têm muita relação com a ideia discursiva de *biogeografias*. Pois, ao partir-se leva consigo os pertences materiais quando possível, mas os imateriais nunca são abandonados, podem ser esfacelados durante o percurso de transição pelo tempo, mas a memória deles sempre encarrega de fazer voltar. As *biogeografias* são esquecer e lembrar. Passado em todo instante. Mas as *biogeografias* também estão para recomeçar. Presente e futuro. O novo sempre o é da ordem de uma memória por vir a ser construída. Uma memória vivida, não uma memória lembrada ou histórica. Dessa ótica, viver é lembrar, as *biogeografias* lembram, mas vivificam também as vidas, as práticas artísticas, as lembranças, o novo, o instante por vir. Por conseguinte, o conceito de *biogeografia* quer servir para pensar indubitavelmente os “mundos” da tríplice fronteira Brasil(Mato Grosso do Sul)/Paraguai/Bolívia; meu próprio espaço *biogeográfico* de onde penso todas estas questões. Um lócus enunciativo que sofre tanto com o acontecimento da diáspora síria e africana, mas com uma trasladação interna entre as fronteiras internacionais e os limites nacionais do estado ainda não coerentemente observadas pelas práticas artísticas, teóricas e pedagógicas das Artes.

Essa tríplice fronteira (Brasil/Paraguai/Bolívia) é um espaço enunciativo onde as relações de pertencimento das *biogeografias* dos sujeitos transitam cotidianamente e, por conseguinte, como dito antes, têm vínculos diretos com o que se produz neste espaço ou naquele lugar literalmente do *entre*. Um lugar literal da migração, imigração, emigração, onde o processo de alteração do *bios* e dos espaços geográficos de pertencimentos é cotidiano. Entrelugar de fronteiras geográficas internacionais e um lugar habitado por sujeitos que conseqüentemente não pertencem a este lugar do não-lugar. Pois, o *entre*, neste sentido de *biogeografias*, não está relacionado a lugares desconsideráveis, lugares esquecidos, apagados ou marginalizados. As linhas de fronteira (real ou imaginária) das cidades de Ponta Porã/MS, Pedro Juan Caballero/PY ou Corumbá/MS e Puerto Quijarro na Bolívia, para falar das divisas internacionais que nos grassam, estão ocupadas como territórios “de ninguém” e ao mesmo tempo são ocupadas como territórios de escambos entre as *biogeografias* que por ali trafegam dos muitos sujeitos: os sujeitos paraguaios, sul-mato-grossenses, bolivianos, corumbaenses, brasiguaios, bolivienses, paraguaporanenses, etc, transvestem suas *biogeografias* artísticas, por conseguinte, suas poéticas e práticas criativas com os deslocamentos, as passagens, as paragens, os passeios, trasladando-se nas fronteiras e pelos limites que, encravados de poderes vários, os obrigam travar cotidianamente, com movimentos de trocas, empréstimos, contrabandos, vendas e trocas, esses atravessamentos, provocando mudanças e alterações que se quer um dia poderemos delimitar por um caráter lógico essas *biogeografias*. Esses indivíduos que por ali vivem e *se-movem-se*¹³, por querer fazer ou por que são obrigados a fazer, tornam as *biogeografias* e suas práticas culturais, biográficas, artísticas e sociais pertencentes aos muitos sujeitos e lugares e colaborativas entre os muitos outros lugares, não-lugares e entrelugares enunciativos das fronteiras, com as culturas de partida, as culturas que ali chegam, os objetos ali produzidos, trazidos, deixados e levados pelos múltiplos sujeitos desses lugares e correlacionados a esses objetos e com ou sem os seus pertences maiores: as identidades *biogeografias* específicas nesse amálgama produzido pela ideia da *diversalidade* do mundo contemporâneo como prática e projeto globais.

O mundo: genérica *palavra-conceito* que, na contemporaneidade, já adquire o status de categoria. O mundo não é o da esfericidade planetária e existem diversas *escalas de mundo*: geométricas, físicas e espaciais, biológicas, culturais, históricas, sociológicas, antropológicas, econômicas. O mundo adquire visibilidade e concretude teórica a partir da consideração de que o *inteiro mundo* é uma abstração, tal como o é a *cidade inteira*, sem recortes, ou o *lugar inteiro*, sem *retalhos socioespaciais*: homogêneos, sem tribos, guetos, identidades plurais, conflitos de variadas espécies, exclusões e privilégios. Seriam assim o mundo, os lugares, as cidades uma *planície sociológica*, pasteurizada, indiferenciada, à espera de um movimento inaugural.

O mundo emerge em todos os lugares e cada *manifestação de mundo* guarda especificidades, na consideração dos movimentos da totalidade. Existem mundos no (do) mundo. Todos eles são fronteiras dos *sujeitos do mundo* [...]. (HISSA, 2008, p. 24) (Grifos do autor)

As fronteiras e limites se estabelecem no mundo, ou nos mundos, de forma indistinta em cada um dos seus muitos lugares e nas mais diversas coisas/lugares que ocupam esses mundos. Mas, ao mesmo tempo, parece-me evidente dizer que as fronteiras e limites também migram. Já dissera Eduardo Hissa que, *grosso modo*, as fronteiras e limites separam e juntam diferenças ao mesmo tempo. Por isso, elas *se-movem-se* nas circunstâncias dos diferentes lugares, sujeitos ou em relação às *biogeografias*. Por mais

¹³ Vale rever o ensaio “O MUNDO A PARTIR DE *FRONTERAS* DO FIM DO MUNDO – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – teoria da arte descolonial” publicado neste mesmo periódico, na edição de número 14 – Setembro/2015 –, de autoria de Marcos Antônio Bessa-Oliveira & Marina Maura de Oliveira Noronha, onde está muito bem justificado o termo *se-mover-se*.

que o diferente nos espante, mas próximos de nós eles são tornados pelo afastamento limítrofe que buscamos. O acontecimento da diáspora migratória dos sírios e africanos nos é posto à prova do (re)estabelecimento de muros (fronteiras e limites que migram e instalam-se nos diferentes países europeus e nos outros tantos mundos a fora) na contemporaneidade. Antes edificadas, e já derrubadas em situações díspares os muros que separavam povos de mesma cultura, agora temos a movimentação da edificação desses novos muros (fronteiras e limites moventes) que sustentam o ódio, o rancor, o egoísmo e o que parece ainda pior, o pré-conceito contra os marginalizados pelas suas culturas (classes sociais e etnias) porque praticam os modelos ocidentais em terras orientais e os orientais em terras ocidentais: sírios e africanos. Um pré-conceito que se dará por qualquer outro ser vivente que “não tenha” nas veias o sangue azul das civilizações Greco europeu.¹⁴ E este fato corrobora a noção de constituições de diversos mundos dentro de mundos próprios e alheios. Como contribui para o pensamento de que a arte descolonial pode (re)verificar o acontecimento pela ótica dos sujeitos marginais envolvidos no fato, o indivíduo que parte do seu mundo fixo tem esse mundo reduzido à uma capanga que carrega nas costas, que muitas vezes não chega ao destino, e, por muitas vezes, como temos presenciado nas mídias, não encontra um mundo alheio para reconhecer-se enquanto cidadão desse mundo.¹⁵ Por outro lado, o mundo daquele que supostamente está “recebendo” o indivíduo que partiu edifica as barreiras (fronteiras e limites) para esses impedindo-os, a socos e pontapés, da criação de mundos particulares, mesmo que marginais, no/ao mundo central. Parece haver nesse sentido um jogo de pertencer e não-pertencer evidenciados pelos sujeitos envolvidos (sírios, africanos e europeus) no acontecimento migratório e imigratório.¹⁶

¹⁴ Europeus e americanos, vistos pela ótica de líderes mundial, mas latinos, africanos, orientais, povos de qualquer natureza, nutrem na atualidade um desejo pela raça pura. Como se isso fosse possível em pleno século XXI, diferentes sujeitos lutam com as suas armas que têm disponíveis para a preservação de uma espécie de identidade cultural particular, unitária e que, sendo os lugares detentores de poder econômico em detrimento a outros de menores riquezas, ainda se valem do poder de fogo que têm para manterem afastados os povos indesejosos. Essas questões têm ficado cada dia mais claras nas mídias que deflagram europeus e americanos se fechando para os imigrantes sírios e africanos com muros (já dito) e pontapés, bem como vemos políticos insuflando a extradição dos diferentes e, igualmente, as chamadas “Redes Sociais” — que para falarmos delas em pleno século XXI demandaríamos de um espaço incoerente com o deste ensaio, pois essas em nada têm de “uma” rede de sociabilização entre os homens — tem no indivíduo comum a externalização maior de ódios, rancores e as piores espécies de pré-conceitos em relação aos *Outros*. Parecemos ter retomado e estarmos vivendo nos tempos mais bárbaros da Era Primitiva: onde o homem literalmente quase comia o outro para suprir suas necessidades e demonstrar mais força em relação aos mais fracos. Os sírios e africanos têm passado por situação de muros-limite em suas vidas tanto em suas terras natais quanto nos países ocidentais de chegada. A verdade é que os espaços de sociabilização estão se reduzindo aos espaços midiáticos das Redes Sociais: onde ninguém mostra a cara e dizem o que pensam uns dos outros, sem o menor remorso ou discernimento de estar agredindo ou não alguém.

¹⁵ As travessias dos sírios e africanos, por terra ou por mar, demonstradas nas mídias evidenciam essa dificuldade de pertencer-se ou vir à desses povos. Ora homens, mulheres e crianças não alcançam a outra margem do mar, por causa de seus botes hiperlotados, ora alcançam e são deportados para seus países de origem, ora ainda ficam acampados em situações precárias às praias ou aos pés das enormes cercas construídas pelos países de chegada. Ou ainda, como se não tivesse destino pior, aqueles que conseguem entrar são maltratados por alguns indivíduos europeus e obrigados a caminharem distâncias astronômicas entre as fronteiras e limites dos países que não os querem ali, buscando países que estão com os portões apenas cerrados para a grande maioria. Pois, dia após dia, vemos que a totalidade não consegue lugar fixo para viverem suas novas vidas migrantes.

¹⁶ Faço questão de sempre registrar que o acontecimento tanto o é imigratório com migratório. Pois da ótica que se quer ver, aqui particularmente pela visão da Arte Descolonial, o acontecimento é migratório — os sírios e africanos estão sendo obrigados a partirem de suas casas. Portanto, duas leituras discursivas se

A arte na contemporaneidade parece “brincar” bastante com esse jogo de pertencer ou não pertencer. Pertencer a sujeitos, lugares, ter ou não identidade, ser ou não ser de algum lugar específico, ser local, global ou *glocal* (CANCLINI, 2008). A produção artística na contemporaneidade tem se limitado a não-pertencer e ao mesmo tempo pertencer a tudo e a todos. Quero dizer com isso que os artistas e a crítica estão cada dia mais buscando uma falta de relação das práticas artísticas com lugares e sujeitos muito pré-estabelecidos e específicos. Ao mesmo tempo em que as produções artísticas e as Teorias que tratam das artes parecem cada vez mais vincular-se e vincular as práticas artísticas em lugares geográficos e sujeitos identitários específicos. Se durante um longo momento da História da Arte toda a produção artística esteve muito presa a sujeitos e lugares únicos – na Europa e europeus na grande maioria dessas vezes – a produção artística contemporânea literalmente parece migrar de mão em mão buscando relações outras, mas ao mesmo tempo vincula-se a lugares e sujeitos outros estabelecidos em diferentes situações. Dessa perspectiva é que se esboça a enorme gama de teorias que leem as produções artísticas edificadas na atualidade – como dito antes, ainda que essas não tenham o rótulo de produção artística contemporânea, mas de obras construídas na contemporaneidade – fazendo julgamentos e atribuições de valores diversos. Do mesmo jeito o lençol de obras, práticas e produções artísticas está cada dia maior para encampar os discursos produzidos pela arte. Ou seria mais coerente dizer os discursos que a arte trata com produção de imagens e sentidos de outras formas que não verbais. Por conseguinte, essa questão muito me interessa tendo em vista a transitoriedade de uma produção artística que tem uma mirada para fatos da atualidade como narrativas discursivas que querem evidenciar questões pertinentes ao nosso tempo e aos nossos espaços contemporâneos sem a retórica ou não de uma verdade absoluta, mas evidenciando os fatos por uma ótica não mercantilizada ou hegemônica.

Esta concepção procura situar-se na conhecida distinção, que tem caracterizado o pensamento ocidental pelo menos desde Aristóteles, entre o conhecimento/raciocínio apodítico, que aspira à verdade absoluta e recorre para isso à demonstração analítica, através da dedução lógica (silogística) ou da experimentação empírica, e o conhecimento/raciocínio dialético-retórico, que aspira à adesão ao que é crível, plausível, razoável, recorrendo para isso a provas dialético-retóricas, isto é, à argumentação e deliberação a partir de opiniões ou pontos de vista geralmente aceitos (*os topoi*). (SANTOS, 1988, p. 6)

As fronteiras entre os fatos verídicos e o acontecimento em si — seja aquele que vem sendo tratado desde o início desta reflexão (a migração dos sírios e africanos para Europa), sejam fatos isolados como os escândalos da política brasileira ou a inflação na Argentina, ou o acompanhamento sempre à distância dos fatos do Vaticano, ou mesmo as retomadas de terras pelos latifundiários de etnias indígenas ou favelas em Mato Grosso do Sul —, são demarcadas pelos discursos do poder que estão sempre postulando os contornos demarcatórios do que é melhor para si próprios.¹⁷ Ora se valem do tornado oficial pelos próprios discursos dos poderes – que se vale de análises comprovadamente

estabelecem aí: uma da ótica eurocêntrica – os *outros* chegam; outra da ótica ex-cêntrica: nós saímos e chegamos.

¹⁷ Neste tocante o cenário brasileiro, o que parece não ser diferente do contexto mundial, tem peculiaridades que colocam nossas crenças em verdades absolutas literalmente a escorrer pelos ralos. Discursos de políticos, inflamados e apoiados pelos seus pares não politizados, estão ancorados em verdades inventadas para depor de presidente a professores dos lugares a que foram eleitos ou alcançados por esforços próprios ou da maioria dos desejosos. Igualmente, também insuflados por questões políticas, mas politizados, grupos outros – de artistas, intelectuais, indivíduos atendidos por benefícios sociais – tentam demonstrar a importância de não deixarem os discursos opressores sobreporem aos oprimidos pela história colonial brasileira. Portanto, há na contemporaneidade uma batalha enorme entre os oprimidos e opressores que retomam as histórias mais bárbaras da civilização humana.

realistas –, ora forjam verdades que tornam os falsos acontecimentos fatos realistas à medida que fazem crer os que veem que são verdades absolutas. Dessa forma, os contornos dos fatos são elásticos à mando e desmandos dos poderes instituídos pelos discursos hegemônicos sociais que estão sempre respaldados por quem dá as ordens. Contraditoriamente, a produção artística não necessariamente faz uso de verdades absolutas para existir, mas fundamenta-se em fatos que mancham a noção de liberdade enunciativa, de livre escolha, de direitos e deveres instituídos, do direito de ir e vir que o cidadão comum tem. A arte tem tomado para si discursos antes limitados aos campos dos saberes disciplinares, restritos às academias científicas, e os transformados em discursos capazes de fazer sentidos para um número maior de sujeitos em lugares dos mais diferentes. Por isso, ao tratar de fatos e acontecimentos com tão grande magnitude como o da transição de espaços geográficos e alterações biográficas – portanto, *biogeografias* alteradas forçadamente por discursos impositivos – de todos esses indivíduos migrantes, a arte descolonial corrobora na ampliação, sem espetacularização midiática ou mercantilização, para os sujeitos da questão e, menos para mídias e redes sociais.

A arte contemporânea tem traçado caminhos dos mais diversos diante de questões de natureza mundial: gênero, disputas de classes, poder, política, saúde, religião, direitos, diferenças, lugares, identidades, instituições, igualdades, mercados, mídias etc. Seja na produção poética ou prática (nos temas e suportes que tomam para si como pressupostos), sejam ainda nas abordagens que fazem dessas questões contemporâneas nas mais diferentes linguagens. Se me recordo bem e meus cálculos não estão errados, falamos hoje em várias das linguagens artísticas que estão em evidências como práticas artísticas nas culturas contemporâneas; das mais conhecidas do grande público: artes visuais (escultura, gravura, desenho, pintura), teatro, dança, música, cinema, fotografia (digital e analógica) e literatura (impressa e as e-books); das que estão inscritas num hall de produções artísticas menos comuns e mais difíceis de serem identificadas: performance, vídeo arte, vídeo instalação, digital arte ou arte digital, teatro performático, dança teatro ou teatro performativo etc. Não importando a linguagem, o fato é que a produção artística atual tem buscado meios representativos e discursivos para manter-se atualizada aos acontecimentos à sua volta. Do mesmo jeito, os fatos e acontecimentos são incessantes na contemporaneidade. A todo o momento, literalmente, estoura uma bomba em um lugar e, exatamente no mesmo instante, alguém é atropelado, esfaqueado ou vitimado por alguma forma de pré-conceito: cultural, racial, social, gênero etc. Vivemos em um momento onde até os acontecimentos catastróficos são mediados e ocorrem em número, gênero e grau às respostas discursivas que são dadas sobre eles.

A contemporaneidade tem operacionalizado *mecanismos cumulativos de vitimização coletiva e impõe aos moradores* de lugares relegados ao terrorismo, aos poderes homogeneizantes, como também aos lugares onde as condições precárias são comuns graças ao mau serviço público, *um cotidiano particularmente duro* (Cf. SANTOS, 1988). Na contramão do escárnio verbalizado pelos discursos midiáticos, que continuam fazendo dos fatos e das desgraças alheias matérias para baixa-produção de programas de quinta categorias e de jornalismo sensacionalista, grafiteiros, pichadores, pintores, artistas urbanos na grande maioria, mas também artistas que estão nos meios de distribuição das produções artísticas institucionalizadas inflando-os, fazem dessas questões pano de fundo para suas práticas artísticas. Seria possível dizer que a arte retoma, na atualidade diante de tantas coisas boas/ruins acontecendo ao mesmo tempo, uma posição social que faz muito tempo não ocupava. O “povo” tem tornado objeto principal de suas imagens. Entretanto, essas imagens geradas a partir dos sujeitos contemporâneos nas obras artísticas da atualidade nada têm de caricata ou burlesca, pelo contrário. As

obras artísticas têm tentado apresentar a realidade como ela é de fato. Evidenciando as questões como elas acontecem, as pinturas nos muros, nas fachadas – permitidas ou não pelos discursos dominantes (do público e do privado) – valem-se do ato criativo para, corroborando ou não a totalidade de uma suposta veracidade midiaticizada por discursos desconfiáveis, estampar as cidades com imagens discursivas (textos, frases, imagens visuais etc) contando os últimos acontecimentos ocorridos pelo mundo a fora.

Com o desenvolvimento das comunicações e das hipermídias, muda a relação com o tempo e com a distância, os grandes acontecimentos históricos [também os do presente] ou esportivos são vistos ao vivo, todos têm acesso imediatamente às imagens e às informações de todos os cantos do mundo. “A Terra nunca foi tão pequena”, anuncia uma propaganda de telefone celular: daí em diante estamos conectados com todos, não importa onde, os recantos mais periféricos são desencravados, o local está ligada ao global; a cultura-mundo é a da compressão do tempo e do encolhimento do espaço. Além disso, as ferramentas informáticas tornam possível uma comunicação em tempo real, criando um sentimento de simultaneidade e de imediatismo que transcende as barreiras do espaço e do tempo. Simultaneidade midiática que permite aos indivíduos afastados no espaço partilhar uma mesma experiência, libertar-se dos limites das fronteiras, achar confusa a diferença entre próximo e distante, beneficiarem-se do sentimento de inclusão [ou chocarem-se com o de exclusão social e cultural] em um mundo global. Paris está na hora de Nova York e São Paulo na hora de Pequim: eis a era do espaço-tempo mundial, do cibertempo global, do hiperespaço-tempo abstrato e universal. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 16)

As distâncias se exprimem quando o acontecimento é midiaticizado através das imagens que nos chegam por email, televisão, *fanpages*, redes sociais, aplicativos de conversas e de divulgação de fatos do cotidiano de cada um. Entretanto, a sensação de aproximação dos mundos (centro e periférico) dá-se apenas quando esses acontecimentos são para o bem. Assim também quando esses acontecimentos têm relação com fatos corriqueiros às vidas alheias. As redes sociais, por exemplo, têm dado conta de aproximar mundos opostos – estrelatos e estrelados – por cidadãos comuns e os televisivos. Coisa oposta ao visualizarmos, por exemplo, imagens dos sírios e africanos tratados como escórias da sociedade contemporânea porque necessitam de “um lugar ao sol” dos Outros. Essas mídias, muitas vezes, não são replicadas nem em uma dezena de vezes nas redes sociais ou mídias visuais. A não ser quando o fato serve para sensacionalizar determinada questão outra relacionada. Pois, no caso da diáspora síria e africana, a aproximação, ou a *inclusão em um mundo global*, que ressaltam haver Gilles Lipovetsky e Jean Serroy pela aproximação midiática dos fatos ocorridos em todo o planeta Terra, configuram-se mais como distanciamento ou desconhecimento, tendo em vista que o acontecimento não está diretamente associado à situação biográfica e geográfica – *biogeográficas* – de todos que assistem aos fatos “pela TV”. Muito menos são fatos que tornam alguém ou algum indivíduo hiperexposto às redes de divulgação como ídolos. A divulgação tomada por acontecimentos dessa natureza, por exemplo, são hiperexpostas apenas quando uma criança é encontrada morta na praia; quando um pai com uma criança no colo toma uma rasteira de uma “jornalista” que está fazendo a cobertura para a imprensa marrom dos fatos; ou quando as pessoas se comprimem umas as outras em uma cerca edificada pelo país que não os quer lutando por um prato de comida.

De certa forma, a hipermídia faz o fato tornar-se um monstro em toda sua natureza. Desde a saída até a chegada à costa europeia, depois o deslocamento involuntária entre uma fronteira e outra no continente europeu atrás de algum lugar que os recebam de maneira menos pior, os sírios e africanos são tornados artefatos midiáticos como se fossem *superstars* da música ou do cinema americanos. *Flashes* em notícias de última hora mostram que enquanto nos divertimos nas redes sociais com coisas banais, discussões infundadas sobre política ou gêneros, *curtindo* aquela piada ou aquela

celebridade midiática da última hora, pessoas estão sendo mortas por pisoteamento ou por frio e fome porque não têm abrigo em colônias europeias e americanas. Portanto, a mídia é o horror de nossa época que aproxima as *biogeográficas* dos bens e maus quereres. Quem quer ser artista? Talvez fosse esta a pergunta de um apresentador de programa de televisão aos domingos em tempos de *mediatização/artealização* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) ou espetacularização da cultura contemporânea. O “mercado cultural”, regido pelo capital mercantil, ao invés de fazer ressaltar as experiências da contemporaneidade, fortalece modos de produção estigmatizados como barbáries modernas que empobrecem qualquer sensibilidade individual de produção (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Não vivemos mais na sociedade do espetáculo como previu Gilles Lipovetsky nos fins do século XX; nós somos o verdadeiro espetáculo na atualidade! As redes sociais estão aí para não me deixarem mentir sozinho. De segundo em segundo nasce um artista na era do espetáculo midiático individual – uma espécie de autoespetacularização. Já não se mede na música, por exemplo, como se fazia antigamente, o número de discos vendidos ou as vezes que determinada música fora pedida em uma rádio; é o número de acessos do vídeo de baixa qualidade e de som “ruim”, às vezes, por que fora gravada no estúdio-banheiro, nos canais sociais que ditam as regras dessa sociedade espetacular para dizer quem vai ser artista. Tudo é imagem — no grau mais elevado de visualização possível — no momento atual. Por conseguinte a Arte, aquele conceito de objeto/produção artística, não escapa dessa realidade do espetáculo midiático nas redes e canais sociais. A todo instante surge um novo “artista” que *viraliza* na internet. Seja na música, como dei exemplo antes, seja no teatro, na dança, nas artes plásticas ou em qualquer outra linguagem e técnica artística – que também são corroboradas em números pelas mídias sociais. Todo mundo quer ser artista! Portanto, talvez hoje fosse maior o número de pessoas em um auditório aos domingos que quisessem ser artistas do que querendo aviõesinhos de dinheiro ou um pedaço de bacalhau seco lançado sobre suas cabeças. Uma vez que os conceitos tradicionais de arte não suportam mais tanta pressão midiática — não estamos falando que a autoespetacularização seja de todo um problema, mas necessariamente precisamos de novos artefatos teóricos e metodológicos para pensá-la — discutir o conceito de *mediatização/artealização* na sociedade “hiperespetacular” contemporânea periférica em que vivemos.

[...] o capitalismo artista criou um império transtético proliferante em que se misturam design e star-system, criação e *entertainment*, cultura e show business, arte e comunicação, vanguarda e moda. Uma hipercultura comunicacional e comercial que vê as clássicas oposições da célebre “sociedade do espetáculo” se erodirem: o capitalismo criativo transtético não funciona na base da separação, da divisão, mas sim do cruzamento, da sobreposição dos domínios e dos gêneros. O antigo reino do espetáculo se apagou: ei-lo substituído pelo do hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 28)

Uma coisa é falarmos de hiperexposição de pessoas e de lugares radicados nos centros dos poderes discursivos. E outra coisa muito diferente é situarmos a discussão em sociedades ou indivíduos dispostos de qualquer direito mínimo à cidadania ou mesmo de um lugar geográfico específico. Por conseguinte é absurdamente diferente dizer que a sociedade contemporânea periférica é a mesma do “hiperespetáculo” dos “centros do mundo”. Portanto, necessitamos compreender como se dão essas questões de hiperexposição ou hiperespetacularização em lugares e biografias diferentes, logo, nas *biogeografias* que não estão nos centros ou nas que estão nos centros em situação de marginalização, de abandono e de descaso ou exclusão por qualquer que seja a natureza. Uma coisa é certa: não se dão em hipótese alguma da mesma forma. Todos até querem ser artistas, mas nem todo mundo pode ou vai ser artista. Ainda que midiaticamente

falando; nem por um segundo. Receber uma “curtida” não é o mesmo que *viralizar* nas redes sociais. Ou ainda é possível dizer que estar em evidência nas mídias por causa de questões atravessadas pelas desgraças humanas não tornou até hoje ninguém artista. Do mesmo jeito que o *capitalismo artista criou um império transestético proliferante em que se misturam design e star-system, criação e entertainment, cultura e show business, arte e comunicação, vanguarda e moda*, tudo é separada e deixa de existir com a mesma ou pior agilidade com que nasceu. Em culturas com *diferenças* sociais, de classes, de gêneros, em que a cor da pele ou valor restante no final do mês na conta bancária, os espetáculos não são sempre da ótica do “bom gosto”. “Aliás, começa hoje a ser necessário fazer a crítica da crítica da marginalidade. É preciso denunciar concepções (no melhor dos casos ingênuas), em que a recusa da ideia de marginalidade parece arrastar consigo a recusa da ideia de exploração e dominação classistas, que caracterizam as sociedades capitalistas.” (SANTOS, 1988, p. 13)

Ao contrário do que se pensa na atualidade: de que o suposto acesso permissível através das redes sociais, por exemplo, a tudo é para todos; da possibilidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, igualmente como estariam as pessoas que vivem naquele lugar ao qual quem está do outro lado da tela nunca pôs os pés; o hipotético poder de comprar tudo, ainda que tenha dinheiro para, nunca passou de um real/imaginário que está na cabeça das pessoas que acessam as redes como se andassem pelos espaços cibernéticos como mundos reais. Nunca foi tão fácil sentir-se cidadão dos mundos literalmente. O maior equívoco da nossa época *hipermoderna*, se pensarmos na mesma linha de reflexão que Lipovetsky e Serroy, está em acreditarmos que este mundo cibernético dá o direito de acharmos que o mundo real é exatamente acessível aos nossos mundos reais particulares e igualmente penetrável para todos. Alocados nas periferias do mundo, os cibercidadãos de redes de acesso precárias ao mundo virtual, ficam no máximo aptos a serem vitimados por ataques de vírus que, eles sim, estão dando acesso e sendo acessados por qualquer um de qualquer lugar do planeta – nos centros ou nas periferias; já que esses perigos e esses “buracos negros” dão totais acesso a Todos/todos de tudo. Para estar no interior do Brasil, por exemplo, pensando que estão em Nova York, como também sugeriram antes os autores ao falar das aproximações entre mundos distintos que o mundo virtual permite, muitos precisam até subir em árvores para alcançarem melhores sinais da precária infraestrutura de internet que o Brasil fornece. No Brasil, lugar onde cada brasileiro tem uma média de 02 aparelhos de telefone celular, um, ou nenhum funciona medianamente. A internet então, nem podemos mensurar as dificuldades que passam essas pessoas, várias regiões se quer sabem o que quer dizer tal coisa. Portanto, como dizemos que a hipermodernidade está ali, igualmente como está em Nova York, Paris, Londres, Tóquio ou em outras grandes cidades do planeta?

De um lado, a cultura-mundo se apresenta como uma das figuras do irresistível avanço do mundo tecnológico, submetendo o cultural a seus valores de desempenho eficiente. Mas, por outro lado, é preciso observar que, longe de fazer declinar as questões culturais, o mundo tecnomercantil contribui para relançá-las por meio da problemática das identidades coletivas, das “raízes”, do patrimônio, das línguas nacionais, do religioso e dos sentidos. Evidentemente, a cultura-mundo não se reduz a uma racionalidade instrumental e calculista: por toda parte, as questões culturais (o “imperialismo” americano das indústrias culturais, as identidades religiosas, nacionais e étnicas, a entrada eventual da Turquia na União Europeia, o Estado cultural, os programas midiáticos, as controvérsias éticas...) reanimam-se, ganham novo relevo, engendram novas polêmicas. Se o mercado e as indústrias culturais fabricam uma cultura mundial marcada por uma forte corrente de homogeneização, ao mesmo tempo vemos multiplicar-se as demandas comunitárias pela diferença: quanto mais o mundo se globaliza, mais um certo número de particularismos culturais aspira afirmar-se nele. Uniformização globalitária e fragmentação cultural andam juntas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 17-18)

A verdade parece ser, e de fato o é que: os mundos não se misturam. Oriente/Ocidente; Norte/Sul; Centro/Periferia; Dentro/Fora; Local/Global: são dicotomias que vão sempre existir porque as diferenças não se misturam. E, pelo contrário, as diferenças estão, na época da hipermodernidade ou da hiperexposição, a cada dia mais segregando os diferentes. Ser diferente é quase uma imposição da contemporaneidade. As diferenças estão edificando fronteiras no entorno de cada indivíduo que vive na sociedade do “hiperespetáculo”. Aparecer hoje, viralizar hoje, ser mais visualizado, receber mais curtidas, ter o maior número de acessos, ser seguido por um número maior de “seguidores”, participar das comunidades que têm o maior número de participantes, ter o maior número de grupos de amigos, entre outras infinidades de mediatização e exposição que em nossa época quem quer ser artista acredita contribuir, não faz de ninguém artista. As culturas se hibridizam, transculturam, migram de uma para outra, aculturam-se, mas a memória ainda se mantém, estão na ordem do regional, do particular, do global, do universal, mas estão sempre ali, com culturas no plural dada a enorme e tamanha gama de cultura que se entende como tal na contemporaneidade. Igualmente, já que trato da questão, as biografias, as geografias e também as *biogeografias* estão constantemente sendo (trans)formadas. Como também já dissera Néstor Garcia Canclini, “o local costuma estar em outro lugar”. (CANCLINI, 2008, p. 60)

A MÚSICA ESTÁ ONDE ESTAMOS ou onde pensamos que somos de onde estamos

“Foi bom poder sentir saudade
Foi bom voltar a ter vontade
Foi bom pra ver se era de verdade
Desaprender pra voltar a ser como antes

Então vamos viver, porque tá tudo bem
Assunto resolvido, isso é passado, amém
Vamos seguir em frente (seguir, seguir)

Então vamos viver, porque tá tudo bem
Assunto resolvido isso é passado, amém
Vamos seguir em frente (seguir, seguir)
Vamos seguir, seguir, seguir, seguir
Vamos seguir, seguir, seguir” (NXZERO)

A música está onde, muitas vezes, é impossível estarmos enquanto sujeitos geográficos. Mas como sujeitos *biogeográficos* as músicas estão onde nossos lugares, espaços, memórias e histórias estiverem – memórias históricas, afetivas e construídas. Ou seja, a música parece que é, dos discursos da arte, o que mais migra e coloniza os sujeitos. A música é o discurso que mais cola e que coloniza, portanto, a música *col(a)oniza* os sujeitos biográficos e geográficos que são transportados pela suas melodias, letras, ideias e intenções discursivas de um lugar para outro.¹⁸ As músicas provocam, a gosto e contragosto dos ouvintes, a expansão de lugares, das relações com esses espaços e mais

¹⁸ Essa ideia foi discutida com o professor Edgar César Nolasco quando debatíamos os discursos coloniais na contemporaneidade. Como esses discursos se faziam presentes através das produções artísticas. Por conseguinte, o professor chegou à conclusão de que a música cola na identidade do sujeito e que, igualmente, coloniza o indivíduo; dessa forma, fui obrigado a dizer que a música é, das práticas artísticas, a que mais *col(a)oniza* as *biogeografias* dos sujeitos em estado de migração ou não. Pois a música em toda sua história migrou e imigrou dos/para os lugares sem que nos déssemos conta do fato. Do mesmo jeito a música coloniza os sujeitos sem que estejamos atentos a isso.

ainda, do envolvimento sensível com lugares que ficaram na memória histórica ou com situações que venham a acontecer na memória como experiência por vir. Entretanto, parece haver um consenso de que a música pode estar aqui e ali ao mesmo tempo, ser ouvida e sentida de diferentes maneiras por diferentes sujeitos, mas ela faz ressaltar o que há de mais específico em cada sujeito diante da biográfica desse sujeito em relação às geografias. Quero dizer com isso que os lugares migram, os sujeitos migram, as músicas, por conseguinte também migram, mas as memórias fortalecem a existência de uma *biogeografia* específica de cada um sujeito. “Em meio a tal expansão, a posição local e os aspectos peculiares de cada usuário não desaparecem, mas se redimensionam ao interagir com gente de outros países ou baixar músicas em várias línguas.” (CANCLINI, 2008, p. 61). Mas, em contrapartida, segundo Homi K. Bhabha, “as palavras de Eliot produzem uma irônica ressonância com a condição contemporânea da imigração no Terceiro Mundo” (BHABHA, 2011, p. 82) que está totalmente em conformidade com esta discussão que venho propondo. Por isso aqui também faço saber tais palavras, dada a relação profícua do pronunciamento eliotano em relação à migração da música para os sujeitos migrantes:

As imigrações dos tempos modernos (...) se transplantaram a partir de algum tipo de determinação social, religiosa, econômica ou política, ou de alguma mistura peculiar delas. Houve, portanto, algo nas transferências que é análogo em sua natureza ao cisma religioso. As pessoas levaram consigo somente uma parte da cultura total (...) A cultura que se desenvolve em um solo novo tem que ser, ao mesmo tempo, desconcertantemente semelhante e diversa em relação à cultura à qual é aparentada: isso se complicará às vezes dependendo das relações que se estabelecerem com alguma raça nativa ou mais tarde com a imigração de outras raças diferentes da original. Assim, tipos peculiares de simpatias e choques culturais surgirão. (ELIOT *apud* BHABHA, 2011, p. 82)

Se por um lado com a música faz-se o fortalecimento da estada do sujeito ao novo local, aproximando-o ao novo e fazendo com que as relações *biogeográficas* novas se estabeleçam, por outro lado a música parece corroborar para que a manutenção do distanciamento se fortaleça e só faz-se aumentar com o passar do tempo e com o ouvir de músicas que remetem à memória afetiva passada. A música, da perspectiva apresentada por Eliot em relação à migração das diferentes culturas do Terceiro Mundo para as culturas do chamado Primeiro Mundo — cabe ressaltar que essa distinção entre Mundos, defendida por Eliot, por exemplo, toma como primeira ideia uma noção de mundos classificadas sempre pela ótica dos centros do Mundo: Europa e Estados Unidos, mas não quer dizer que corroboro com aquela noção de mundos tomada pelo autor — constitui a manutenção da dicotomia, centro x periferia, ainda que os migrantes periféricos passem a pactuar com as novas músicas. Uma vez que essa linguagem artística invade sem querer o sentimento de pertença que os indivíduos passam a desenvolver através dela. Do mesmo jeito, o autor parece estar correto, ainda que preconceituosamente, ao pronunciar que as culturas “nativas” e “de outras raças diferentes da original” evidenciam “choques culturais” ainda maiores em relação à chegada em locais distintos aos seus e da audição de músicas que não estão inscritas no seu hall de produções culturais. As músicas que não estão coparticipativas das relações culturais do sujeito, de cada cultura ou sujeito de determinadas culturas *biogeográficas* – aquelas e aqueles estabelecidos em suas culturais natais –, estabelecem com eles relações de aproximação pelo gosto de ouvir ou de distanciamento e até repulsa pelo desgosto da audição.

A música se situa em qualquer lugar. “A diversidade de caminhos nem sempre se organiza como pluralidade pacífica”. (CANCLINI, 2008, 61) Ao ponto de a música, por exemplo, com toda sua liquidez audível nas situações mais discrepantes bifurcar caminhos díspares ou afastar da mesma direção estradas que deveriam convergir para o

mesmo local enunciativo. A música pode ser colonizadora e uma prática contranarrativa colonial ao mesmo tempo. Graças às suas possibilidades de ser um discurso inteligível ou não – levando em consideração que nem todas as línguas são acessíveis ou acessadas pela maioria das pessoas –, a música torna-se um discurso incompreendido pelos seus ouvintes, mas ao mesmo tempo não deixa de ser absorvida por aquele que a ouve.¹⁹ Portanto, sobre essa música audível e incompreensível é possível dizer que desenvolve um papel colonialista no sujeito que a ouve pela incompreensão daquela língua. Mas, em contrapartida, cantada e ouvida no mesmo idioma, quando compreendida por quem canta ou por aqueles que a ouvem, as músicas tornam-se práticas descoloniais, por isso deslocam os discursos colonialistas e transformam os discursos produzidos em língua entendíveis entre os seus em artefato contranarrativo às hegemonias discursivas. Por exemplo, uma música cantada em árabe, sírio ou qualquer outro dialeto africano em território europeu provoca uma ruptura nas barreiras que são criadas pelas cercas e muros edificadas pelos discursos dominantes. Ainda que metafóricamente esse discurso produzido pelas vozes incompreendidas pelos discursos hegemônicos e compreendido entre os diferentes que o produzem, faz ecoar por sobre e entre essas barreiras vozes que nunca seriam escutadas quando falantes. Pois se trata da possibilidade de fazer-se compreender pela melodia, pela entonação, pela vibração que a música faz evidenciar. A música está onde estamos ou onde pensamos fazer parte de onde estamos porque corroboramos com a música que ouvimos querendo ou sem querer.

A música transcende as fronteiras. A música de lá nos invade aqui. A música daqui é migrada para o outro lado de lá da fronteira. A música está onde nós estamos. Igualmente estamos onde todas as músicas podem estar. Diferente das *biogeografias* que migram por obrigação e tornam-se fraturadas nos seus não-lugares geográficos e biográficos, as músicas estão onde os sujeitos são tornados partícipes desses lugares musicais que recriam as atmosferas das *biogeografias* antes migradas. De certa forma “[...] é imprudente presumir que sabemos onde se encontra o centro e onde jaz a periferia” (BHABHA, 2011, p. 71) se vivemos em um mundo do qual não fazemos parte de fato. Por exemplo, a música “Esquecimento”, do **Álbum – Velocia** do SKANK lançado em 2014, está nitidamente onde o corpo está, mas nem sempre onde as *biogeografias* querem estar. Do início ao fim ela grafa-se como um “lamento”, fato que é registrado pela letra e entoado/cantado pelo vocalista Samuel Rosa, que faz total sentido estar registrada aqui. Primeiramente porque a ideia de *biogeografia* está atravessada por esse deslocamento, involuntário como a música, mas obrigado por distintas razões diferentemente da música. As *biogeografias* tratadas desde o início neste ensaio estão ancoradas em forças maiores que as obrigam (i)migrar. Já as músicas deslocam-se involuntária, mas desobrigadamente de um lugar para o outro e, mais claramente, são recebidas a gosto ou contragosto dos recepcionistas dessas músicas. Ou seja, gostando ou não somos obrigado a (con)viver com as músicas gostando ou não delas. Mas no caso das *biogeografias* podemos optar por não conviver com elas. No refrão a letra diz o seguinte:

¹⁹ Nessa inaudição da música, que pode se dar pelas diferenças e divergências postas a cada uma das muitas *biogeografias* que se situam num dado lugar, é preciso levar em conta as diferenças e divergências das culturas. Por exemplo, quando penso em Mato Grosso do Sul com a formação mista de *biogeografias* que coabitam esse lócus enunciativo literalmente formado de imigrantes, devo levar em conta, em relação à musicalidade desse espaço, que nem todos nós gostamos de ouvir as mesmas músicas. Árabes, japoneses, africanos, brasileiros de diferentes lugares do país, além de latino-americanos de vários países, de europeus e outros de tantos outros lugares que aqui convergem “musicalmente” tornam suas particularidades musicais *biogeográficas* trasladando-se entre as especificidades musicais dos outros. Por isso, ao falarmos também da música sul-mato-grossense, em pleno século XXI, também temos que nos indagar primeiro se ela é realmente música de rancharia.

“Que seja no Japão
Jamaica ou Jalapão
No Jaraguá ou na Guiné
De charrete ou caminhão
De carro ou caminhando a pé
Eu vou” (SKANK, 2014)

A “tradução” *ipscis literes* da ideia da música coloca em evidência os muitos lugares possíveis da sua situação e igualmente as formas como essa transitoriedade pode se dar. A travessia que a música propõe e proporciona aos ouvintes independe do deslocamento da matéria corpórea do indivíduo. A sensação de transcendência de muros e barreiras, mas também de rios e pontes, cidades ou estados e mesmo saltos sobre países inteiros proporcionam ao sujeito a migração *biogeográfica* que talvez apenas pudesse se dar descolando-se pelas longitudes geográficas. No entanto, esse deslocamento alcança, contraditoriamente ao geográfico, uma relação de pertencimento até ao não-lugar (lugar do outro) ao qual esse “sujeito” biográfico transportado. Por conseguinte, esses lugares podem estar em periferias ressaltadas pelos discursos dominantes ou em não-lugares que os discursos dos dominados desconhecem. Nesse sentido, “Esquecimento” do Skank, nessa ordem das coisas aqui postas, está mais para lembranças de memórias nunca esquecidas. Como diria talvez Jacques Derrida, memórias do lembrado, memórias que se desarquivam voluntária ou involuntariamente com a audição da melodia e letra da música. “Esquecer é lembrar”, isso tudo me fez recordar Clarice Lispector. A música reorganiza o próprio sujeito em si, seja nos seus espaços ou pode ser nos espaços alheios aos quais os indivíduos que migraram vão ocupar.

Talvez a música seja o ambiente onde mais veloz e radicalmente estão sendo reformulados os conceitos de local, nacional e global. Também a articulação entre leitores, espectadores (ou ouvintes) e internautas. Ouvimos música em rádio, televisão, discos, vídeos, celulares, iPods, restaurantes, shoppings, elevadores, aviões, teatros, estádios e botecos. Músicos independentemente pulam as fronteiras de cidades e regiões através de rádios, canais de televisão cultural, discos e vídeos, festivais, blogs e intercâmbios entre computadores. (CANCLINI, 2008, 63)

Quero dizer apenas que a música, a partir da afirmativa de Canclini, é dos discursos o que mais evidente fica a noção de que os conceitos migram. Por conseguinte migram também os discursos. Os sujeitos são obrigados, às vezes, a migrarem. Mas o melhor, é que as migrações dos discursos se dão também pelas frestas, muros, pelas madrugadas nos contrabandos culturais, pulando fronteiras de cidades e regiões como situa Canclini. E nesse sentido, os discursos são borrados e transformados em outros discursos que muitas vezes não mais fazem evidenciar apenas o que os “oradores” poderosos queriam primeiro. Ao serem discursos que migram descontroladamente entre os lugares, entre as pessoas, entre as *biogeografias* as respostas a esses discursos podem muitas vezes sair pelas culatras dos domínios poderosos. Mais uma exemplo disso na música é a letra de “Vamos seguir” do Grupo NXzero, do álbum **Estamos no Começo de Algo Muito Bom, Não Precisa ter Nome Não**, que até já foi discutida no ensaio publicado anteriormente neste periódico, mas que tem total relação com este uma vez que ela diz: “[...] Foi bom poder sentir saudade/ Foi bom voltar a ter vontade/ Foi bom pra ver se era de verdade/ Desaprender pra voltar a ser como antes/ Então vamos viver, porque tá tudo bem/ Assunto resolvido, isso é passado, amém/ Vamos seguir em frente (seguir, seguir) [...]” (FERRERO; ROCHA, 2014). Tudo é passado, vamos aprender a desaprender, também já dissera Mignolo, os discursos que se encarregem de vir atrás dos sujeitos.

FRONTEIRAS CULTURAIS (DIFFÉRENCES) (COLONIALES): biogeografias e (des)igualdades sociais

“A identidade “latino-americana”, como qualquer outra identidade geopolítica e étnica, resultou de um duplo discurso: o discurso da alocação do estado imperial de identidade filtrado até a sociedade civil, e o discurso de recolocação produzido a partir dos setores da sociedade civil (isto é, intelectuais, movimentos sociais) que discordavam do primeiro. Dentro das forças dominantes do sistema mundial moderno do século 19, a identidade “latino-americana” era pós-colonial.” (MIGNOLO, 2003, p. 189)

De imediato, a título de melhor compreensão ao que vai se seguir, cabe uma breve explicação do título deste trabalho. Especialmente porque se trata de uma opção que lida com discursos e igualmente formula-se discursos e conceitos *outros* ao grafar algumas várias palavras antecidas, mediadas e precedidas por sufixos, prefixos e mesmo entre parênteses como forma de propor tais possibilidades discursivas e conceituais outras. Quero dizer que “**Fronteiras Culturais (*différences*) (*coloniales*): biogeografias e (des)igualdades sociais**” têm, antes de iniciar minhas reflexões, sentidos dúbios, às vezes enigmáticos, contraditórios e com possibilidades múltiplas de entendimentos dos discursos e conceitos que circundam as questões e conceitos que serão aqui tratados. Tal explicação faz-se necessário para justificar a intenção, mas cabe ser salientado que a explicação já advém também de reflexões teórico-epistemológicas que sustentam a minha discussão no trabalho como um todo. Portanto, advirto que estas explicações não devem ser tomadas como simples e meras elucidações comuns, pois toda a minha “explicação” também está perpassada por discursos que migram, por discursos alheios e por uma necessidade biográfica de um discurso próprio. Portanto, explicar aqui está também inscrito como um discurso reflexivo sobre a ideia de que os conceitos migram, os sujeitos migram, os lugares e as práticas artístico-culturais também são migrantes por naturezas diversas: impositivas, naturezas ou por obrigações. Explicar, neste trabalho, também é refletir!

1º) as fronteiras que são tomadas neste trabalho são de ordem cultural — delineiam espaços e circundam macrorregiões, mas apenas isso, antes são fronteiras da perspectiva cultural que de(s)limitam espaços alcançados por práticas e produções artístico-culturais edificadas em determinados lugares. A fronteira aqui é compreendida como discurso político que ao mesmo tempo em que afasta as diferenças e especificidades, os seus interlocutores culturais se/as aproximam;

2º) ainda sobre a noção de fronteira, no entanto agora geográfica, as formulações partem do lócus enunciativo situado no centro-oeste brasileiro que está, mais precisamente encravado nas fronteiras entre o Brasil, Paraguai e a Bolívia, na porção sul-mato-grossense dessa fronteira da traficância, seja comercial, política, seja cultural, demarcado por cerca de 70 quilômetros de fronteira cega: aberta ao trânsito dos discursos reais, imaginários, culturais, políticos e sociais. A fronteira aqui, mesmo a geográfica (que se inscreve como algo estático, imóvel e demarcatório), também teve caráter movente — ora o que hoje é Brasil até boa parte de Mato Grosso do Sul já fora Paraguai;

3º) “Fronteiras Culturais (*différences*) (*coloniales*)”, como conceitos formulados por Jacques Derrida e Walter D. Mignolo, respectivamente, grafados em/nas suas línguas maternas dentro de parênteses, são para que proponham o entendimento duplo de que essas “fronteiras culturais” são da ordem da diferença — da *différence* tendo o conceito derridaiano em mente, mas também são diferentes da noção que toma a diferença como algo com sentido menor, marginal ou periférico, e pior ainda quando se toma a diferença como algo da categoria do exótico — e *coloniales* — já que parto

do princípio de que assim como toda a América Latina é de condição socio-histórica nada natural pós-colonizada, essa fronteira geográfica (Mato Grosso do Sul incrustado na tríplice relação Brasil/Paraguai/Bolívia) também o é de imposições discursivas coloniais. Mas, no entanto, esses conceitos e a fronteira são pensados aqui da perspectiva teórico-crítico *descolonial* porque esta toma como ponto de partida também a colonialidade interna como uma prática que deve ser pensada de maneira *descolonial*. Ao mesmo tempo ambos os conceitos possibilitam pensar essas fronteiras sul-mato-grossenses como Fronteiras Culturais das *différences* ou Frontieras Culturais *coloniales*, separadas ou juntamente, para melhor pensar esse lugar com natureza geográfica e sociocultural múltipla;

4º) saltando para o fim do título, propositalmente porque quero deixar por último o termo “*biogeografias*”, explico a grafia “(des)igualdades sociais”: à primeira leitura parece-me bastante óbvio dizer que formula a possibilidade de igualdade e diferença sociais, socioculturais, identitárias, geoespaciais etc, reduzindo assim a necessidade de dar muitas informações sobre esta questão. Porém, neste trabalho os termos tomam uma proporção de ordem maior porque vêm antecidos de conceitos ainda pouco explorados pelos discursos críticos e acadêmicos em relação às especificidades da América Latina e da fronteira sul-mato-grossense: “Fronteiras Culturais (*différences*) (*coloniales*): *biogeografias*”. Quero dizer com isso que como desigualdade ou igualdade sociais — compreendidas assim simplesmente o termo de (des)igualdade — precedidas desses termos outros tomam uma abertura conceitual e “discursiva” ainda maior porque ampliam o entendimento dessa noção de igual ou diferente das questões e relações sociais, políticas, geográficas e econômicas que os discursos alheios insistem em dominar, mas também culturais das práticas artísticas e sujeitos biográficos daquela fronteira marginal. Contudo, os termos ainda provocam uma abrangência também maior dos próprios conceitos que as antecedem. Ser diferente em Mato Grosso do Sul parece ser condição *sine qua non* para manter-se na especificidade da diversidade de que Mignolo fala: ser específico sem ser exótico ou diferentemente menor ou maior que outro;

5º) e por último, destas explicações a respeito do título deste trabalho, quero falar sobre o conceito de “*biogeografias*”. Partindo da premissa da Crítica Biográfica que, *grosso modo*, — graças a sua *natureza compósita* (SOUZA, 2002), tanto na ordem da produção quanto do entendimento das produções artístico-culturais — cada sujeito tem um papel exclusivo no fazer discursivo e entendimento conceitual das produções e práticas artístico-culturais. Igualmente os discursos e conceitos têm para cada *bios*, objeto fundamental dessa teoria, uma representação social única, mas que às vezes convergem-se para algum ponto específico do entendimento “comum”. Por conseguinte a Crítica Biográfica e a teoria Pós-colonial — que dão respaldo epistêmico suficiente ao eleger os espaços geográficos como lugares enunciativos particulares (MIGNOLO, 2003) — que também entendem a importância de pensarmos em geografias, no sentido pluralizado do termo enquanto representação sociocultural discursiva e prática, devem abrir espaços reflexivos para a ordem e natureza dos *bios*. Ou seja, se entendemos que cada *bios* é único no seu entendimento do produto artístico-cultural, igualmente ele o é na compreensão do seu espaço geográfico. Por conseguinte, *bio* +

geografia = *biogeografias* que se lê aqui como espaço biográfico enunciativo de discursos particulares para traduzir a ideia de que cada sujeito e espaços são únicos nas suas especificidades biográficas, sociais, culturais e geográficas. Por conseguinte, o termo “nada” tem, além de empréstimos da grafia, do conceito de biogeografia tradicional da disciplina de Geografia que é igual à ciência da natureza preocupada com a distribuição dos seres vivos nos espaços e quais os acontecimentos que os condicionam a estes espaços. (Cf. GOMES, 2008) Se por um lado estou preocupado com os sujeitos, práticas culturais e o condicionamento desses num dado espaço geográfico, por outro lado não me prendo à ideia de que esses sujeitos, práticas e condições são imutáveis uma vez que tenho como prioridade a noção de *biogeografias* (e)(i)migrantes — que se movem de dentro pra fora, de fora para dentro e que também se movem entre os espaços internos das culturas. Apesar de o mundo animal nos ter muito a ensinar, neste momento da minha reflexão o que é levado em consideração é a situação geográfica e biográfica dos sujeitos homens/mulheres que circulam literalmente em lugares distintos dos lugares únicos onde se produzem supostamente, de certa forma validados pelos discursos dos poderes hegemônicos, arte, cultura e conhecimento que são distribuídos para os “outros” mundos. Portanto, minha discussão tem relação mais próxima com situações da arte, da cultura e com a produção de conhecimento dos lugares e sujeitos que, quando lembrados pelos discursos dos centros, são apenas modelos ilustrativos das discussões conceituais alheias. Essas *biogeografias* de que falo estão, a mais de meio milênio – no caso do Brasil –, sendo rechaçadas pelos discursos hegemônicos das Ciências Naturais, da Filosofia, Sociologia, Antropologia e das *Belles-Lettres* e *Beaux-Arts*. Esses discursos disciplinares que imperaram até aqui sobre as práticas e culturas dessas *biogeografias* migrantes fizeram com que essas sempre fossem tomadas de uma forma que senão ilustração para essas culturas letradas dominantes. Enquanto as disciplinas, na sua grande maioria formuladas na Europa, estiveram “ditando as regras” como ciências, as práticas e sujeitos *biogeográficos* exilados pelos confins do mundo moderno europeu sustentaram-se com as migalhas sobradas nos fartos banquetes onde esses “favelados” sempre foram serventes.

Faz algum tempo as produções e práticas artísticas e culturais têm nos colocado cotidianamente em situação de interrogação. Especialmente as produções e práticas produzidas mais recentemente, as reconhecidas como produções e práticas contemporâneas erigidas em lugares considerados fora dos circuitos tradicionais, têm cada vez mais nos indagado de questões que tangenciam problemáticas relacionadas a conceitos e preconceitos que estão em evidência nas relações sociais e nos discursos, consciente e inconscientes, na atualidade. De certa forma, sejam produções e práticas artísticas, sejam elas teóricas ou pedagógicas, os discursos produzidos pelas artes estão sempre evidenciando questões de ordem subentendida aos sujeitos espectadores/leitores. Como o caso aqui não o é diferente, coube à explicação do título deste trabalho, “Fronteiras Culturais (*différences*) (*coloniales*): *biogeografias* e (des)igualdades sociais”, considerando especialmente fazer entender o propósito deste discurso enunciativo aqui proferido. Se por um lado as produções históricas, por conseguinte seus discursos e conceitos, evidenciavam narrativas enquadradas em um único propósito discursivo e conceitual — até a produção e práticas artísticas e culturais modernas imperavam propósitos discursivo e conceitual que fortaleciam o apagamento de lugares e sujeitos periféricos e evidenciavam o imperativo das produções e práticas europeias — como

salientou Dussel ao dizer que “As histórias não indicam apenas o tempo dos acontecimentos, mas também o seu lugar geopolítico” (2010, p. 342); já de uma perspectiva mais atual, de qualquer visada artística ou teórica, as produções e práticas (re)tratam de lócus e sujeitos que têm como ponto de partida, especialmente, outra visada de pensamento epistemológico. Todavia o biográfico ou geográfico, por exemplo, encenam-se nas práticas e culturas dos lugares mais específicos sequer lembrados pelos discursos que edificam os lugares enunciativos de produções artísticas e conhecimentos.

Neste sentido, é possível dizer que a visada discursiva e conceitual que impera neste trabalho tem uma perspectiva outra, pós-colonial e da crítica biográfica, portanto, para reinscrever as produções e práticas artísticas e culturais que são erigidas, especialmente, no meu lócus enunciativo situado ao sul na tríplice fronteira entre o Brasil, Paraguai e a Bolívia, denominado Mato Grosso do Sul. Lugar este que também corrobora ao rótulo de lugar fora do eixo da produção da teoria, prática e crítica das artes reconhecidas no país. Este lugar, híbrido por natureza cultural, geográfica, social e política, tomou para si, ao longo dos muitos anos, os mesmos discursos e conceitos formulados nos centros do país e do mundo europeu e norte-americano. Portanto, replicou e vem replicando nas produções artísticas e culturais aqui produzidas os discursos que imperam desde os tempos mais remotos da História da Arte, por exemplo, tão aclamados nos grandes centros brasileiros. De um lado esses discursos corroboram as produções que evidenciam conceitos e discursos historicistas, por outro leem e rechaçam as produções que não pactuam de um discurso monolíngüista ou da ideia de conceitos que se fecham em si mesmos e que evidenciam como todo ponto de partida da história sempre a Europa como lugar enunciativo primevo. Por isso, outra vez, lanço mão de Dussel como ilustração: “Pois bem, devemos refutar esta *construção* histórica ‘iluminada’ do processo de origem da modernidade por ser uma visão ‘intra’-europeia, eurocêntrica, autocentrada, ideológica e a partir da centralidade do Norte da Europa desde o século XVIII e que se tem imposto até aos nossos dias” (2010, p. 343).

As produções e práticas artísticas e culturais (críticas, práticas e pedagógicas) que tomo como discurso neste trabalho sempre foram pensadas a partir da perspectiva conceitual e de um discurso imperante vindo, na sua totalidade, da Europa renascentista. Uma prática que sempre ressaltou toda a produção e prática artística e cultural, também crítica, prática e pedagógica, embasada no que veio sendo produzido ao longo da própria história europeia como centro do mundo. Fossem as produções e práticas históricas edificadas aqui, num passado que parece não haver história aos olhos desse discurso colonial, ou as produzidas mais contemporaneamente, todas estão fadadas a um discurso historicista e conceitos eurocêntricos considerando a epistemologia moderna colonial hegemônica construída ao longo da história europeia contada como a história do mundo. Portanto, quando digo que o que se poderia dizer a respeito de uma “sociedade contemporânea” e suas práticas e produções artísticas, vistas com “diversidade” ou a partir de conceitos e discursos mais contemporâneos, a exemplo do de “transculturação”, este nosso lócus enunciativo sul-mato-grossense, toma um “*color*” discursivo enunciativo e conceitual, como diria Walter Mignolo (2003), de uma *diversalidade outra*; sobretudo porque nesse lugar geográfico fronteiriço de onde e para as produções que formulo minhas reflexões pautadas em práticas artísticas, a divers(al)idade, a (trans)(cultura)(ação) entre os lugares geofísicos e os sujeitos — as *biogeografias* — estão sempre em movimentos de (e)(i)migrações e tomam também já proposições discursivas e conceituais outras.

No início do século XXI é evidente que a história do mundo que legou a Cristandade Ocidental e que secularizou Hegel, é simplesmente insustentável. Uma das conseqüências

desta forma de ver as coisas seria a aposta pela *diversalidad*, ou seja, a diversidade como um projeto universal, em vez de retornar para um “novo projeto universal abstrato” [...] (MIGNOLO, 2011, p. 68).²⁰ (Tradução minha)

Quando falo de divers(al)idade, a (trans)(cultura)(ação) estou inscrevendo, mais uma vez, várias palavras em uma ou duas outras. Quer dizer, por exemplo, divers(al)idade inscreve-se por diversidade e também como *diversalidad*. Pois, se para Mignolo o termo *diversalidad* é mais amplo e igualitário que diversidade — o primeiro está inscrito, segundo o autor argentino, em uma diversidade verticalizada, que toma as diferenças como características de distinções qualitativas entre os sujeitos, culturas e lugares diferentes; *diversalidad* já se inscreveria numa visada horizontalizada em que toma as diferenças dos sujeitos, culturas e lugares como quantitativas, para usar um termo próximo às diferenças qualitativas de diversidade, que tratam as diferenças alheias como características de especificidades particularizadas que devem ser percebidas nas suas diferenças não convergências, quantidade como sinônimo de múltiplas diferenças —, o uso e fruto de ambos neste termo aqui empregado quer abranger uma relação maior: tanto na verticalidade quanto na horizontalidade, não sendo nas ideias tradicionais de cima e baixo ou direita e esquerda em que sempre estiveram inscritas as culturas diferentes dos centros, mas vistas como possibilidades das diferenças dos discursos que emergem das culturas não excluídas pelas desigualdades que o termo diversidade também faz emergir. Já sobre (trans)(cultura)(ação) — que inscreve a partir de transcultura, transculturação, transação, culturação²¹ — priorizo sempre a ideia de uma cultura em ação constante em relação aos seus sujeitos e lugares discursivos enunciativos. A ideia é tentar propor ao leitor, por exemplo, que todas as práticas artístico-culturais de determinados sujeitos, lugares e culturas grafadas na diferença como *diversalidad* emitem ações culturais, transações culturais e (a)culturações de/para/com outras culturas às quais entra em contatos. A questão basilar aqui é como essa (trans)(cultura)(ação) está sendo feita pelo discurso artístico sul-mato-grossense (na prática, na teoria/crítica, na pedagogia), já que

²⁰ “A principios del siglo XXI es evidente que la historia del mundo que legó la Cristiandad Occidental y que secularizó Hegel, es simplemente insostenible. Una de las consecuencias de esta forma de ver las cosas sería la apuesta por la *diversalidad*, es decir, la diversidad como proyecto universal, en lugar de retomar un “nuevo proyecto universal abstracto” [...]” (MIGNOLO, 2011, p. 68).

²¹ Sobre a ideia de (trans)(cultura)(ação) — que quer se inscrever a partir de noções como transcultura, transculturação, transação, culturação — cabe salientar que, também desde o início, o conceito de migração das teorias está baseada na ideia aqui posta por Walter Mignolo ao dizer que: “Ouvi dizer que as teorias viajam, e, quando chegam aos lugares, são transformadas, transculturadas. Mas o que acontece quando as teorias viajam através da diferença colonial? Como são transculturadas? Também ouvi dizer que, quando as teorias chegam a lugares onde os legados coloniais ainda estão nas memórias dos estudiosos e intelectuais, as teorias itinerantes podem ser percebidas como novas formas de colonização, e não como novos instrumentos, para iluminar a inteligência de seus anfitriões ou revelar uma realidade que não poderia ter sido percebida sem o deslocamento da teoria, ou sem convidar uma teoria a permanecer, logo quando estava prestes a partir. Tenho-me deixado persuadir pelos dois argumentos, especialmente quando os ouvi de colegas e amigos cuja opinião respeito. Por exemplo, ouvi na Argentina que os estudos ou teorias culturais e pós-coloniais são uma exportação da intelligentsia norte-americana, embora também se tenha dito que as teorias pós-coloniais são uma invenção dos intelectuais do Terceiro Mundo, na academia norte-americana (Dirlik, 1994). Contudo, ouvi o que ouvi na Argentina dos mesmos grupos (algumas vezes até da mesma pessoa) que, há quinze anos, defendiam a importação de teóricos franceses, estudos culturais britânicos ou a teoria crítica da Escola de Frankfurt e ainda hoje mantêm essa posição. Assim, há algo além do fato de que as teorias viajam ou são transculturadas e que há pessoas nos lugares onde as teorias são recebidas que suspeitam dessas viagens. As perguntas serão, portanto, quem as espera ou convida? Qual função ou papel representou a teoria X no lugar onde apareceu, e qual a função ou papel que teoria tal teoria representou no lugar para onde viajou ou foi exportada? O problema é, em resumo: Qual a relação entre o local geográfico e a produção do saber? Quais são as histórias locais desses agentes e teorias? (MIGNOLO, 2003, p. 240-241)

“as teorias certamente viajam, e em todas as direções, da esquerda, da direita e do centro. Como são relatadas quando viajam pela diferença colonial? Estão apenas sendo repetidas num novo cenário ou nesse novo cenário esbarram em seus limites?” (MIGNOLO, 2003, p. 241)

As demandas culturais contemporâneas situam-nos em lugares recheados de conceitos e preconceitos já estipulados pela história dos discursos ou pelas possibilidades que apenas a contemporaneidade nos permite. Nas produções em artes tais demandas não o são diferentes tendo em vista as muitas possibilidades que a produção artística contemporânea nos oferece/propõe/impõe. Especialmente quando se pensa em produções artísticas (críticas, práticas e pedagógicas) que estão sendo erigidas a partir de um lócus enunciativo fincado na tríplice fronteira (Brasil/Paraguai/Bolívia) como é o caso de Mato Grosso do Sul que se encontra na encruzilhada entre esses três países – literalmente em uma situação de fronteiras compreendidas como moventes, por isso não fronteiras fixas e estáticas.²² Pois, pensadas como críticas, práticas e pedagógicas as produções de lugares com a natureza geográfica e *biogeográfica* como o é Mato Grosso do Sul, também não estarão inscritas em um lugar estático do discurso artístico: não só um discurso artístico – do sujeito que produz arte; não apenas no lugar do discurso que enuncia valores diversos sobre a arte – a proposição discursiva reconhecida como a crítica/teoria das artes; menos ainda aquele discurso do que ensina ao outro a vera a arte – o discurso do educador em arte. Portanto, a (e)(i)migração dos discursos da arte também o são uma realidade da contemporaneidade como o são os demais discursos das culturas, sujeitos e lugares enunciativos.

As práticas artísticas e culturais em Mato Grosso do Sul estão situadas em uma convergência de discursos linguísticos, culturais e artísticos que corroboram a ideia de que esses discursos são migrantes. Cotidianamente os moradores dessa tríplice fronteira convivem com línguas, culturas e artefatos artísticos “diferentes” das suas identidades. E esses discursos, ora são de natureza periférica, ora de natureza hegemônica. Por conseguinte, essas práticas artísticas também se dão como discursos hegemônicos ou periféricos. Isso tendo em vista que o mesmo discurso que valida também desqualifica o que é ou não é arte. Portanto, ao falarmos das práticas, sujeitos e discursos da linha de fronteira do estado de Mato Grosso do Sul, no Brasil, com o Paraguai e a Bolívia necessariamente precisamos ter em mente a existência dos discursos que migram naquela porção oeste-central brasileira. E esta migração na/da fronteira também é chancelada pelos discursos do poder em evidência nos lugares que não estão inscritos nesse lócus enunciativo. Por isso temos ali também uma produção artístico-cultural que está inscrita ou rasurada pelos discursos dos centros que as tornam visíveis e invisíveis de acordo com a conveniência própria: “se não é clara ou irreversível a distinção entre questões relevantes e questões irrelevantes, ainda menos o é a distinção entre questões explícitas e questões implícitas. Qualquer discurso é um tecido composto de linhas visíveis e invisíveis” (BOAVENTURA, 1988, p. 28).

²² As fronteiras entre essa tríade internacional – Brasil/Paraguai/Bolívia – é movente, tanto da ótica geográfica, quanto cultural, tendo em vista as inúmeras travessias ocorridas cotidianamente de um lado para o outro: ora se dá apenas como trânsito para um dia de trabalho ou compras/comercializações ou consumo de mercadorias diversas, ora se dá com toda uma história/memória sobre os lombos dos próprios ou alheios transeuntes. A história dessa tríplice fronteira foi escrita por discursos hegemônicos históricos e continua sendo contada pelos discursos que acreditam na viagem das teorias, por exemplo, como aqueles sugeridos por Mignolo que as entendem como *novas formas de colonização, e não como novos instrumentos, para iluminar a inteligência de seus anfitriões ou revelar uma realidade que não poderia ter sido percebida sem o deslocamento da teoria, ou sem convidar uma teoria a permanecer.*

O discurso dessa produção artística também se torna invisível por conta própria às vezes. As práticas artísticas quando inscritas, seja pelo sujeito da produção, seja pelo discurso que supostamente valida ou desvalida essas produções artísticas, contribui para uma invisibilidade local e em esferas maiores desses discursos como emissores de possibilidades discursivas. Portanto, talvez seja coerente dizermos que o discurso, por mais que ele aproxima-se da emissão beneficentemente sobre determinada coisa, estará sempre atravessado, como sinalizado na passagem de Boaventura, por *um tecido composto de linhas visíveis e invisíveis* que intenta sempre persuadir ao entendimento do que é conveniente ao emissor discursivo, por exemplo. De certa forma, o discurso da produção artística já seria essa emissão “tendenciosa”; que fala o que quer, sobre o que quer e da forma que quer. No entanto, o discurso da arte parece estar sempre sendo imposto pelos discursos alheios ao do artista. É mais comumente a crítica de arte, por exemplo, tornar-se este discurso do alheio algo para si próprio. Já que é a crítica de arte quem vai emitir pareceres e discursos outros que corroboram a leitura para além da ideia discursiva do artista. A crítica tem como papel emitir um parecer, às vezes favorável ou desfavorável (o que acaba por fazer tornar o próprio discurso da arte visível ou invisível), aos olhos dos espectadores das produções artísticas.

Desta perspectiva esboça-se uma questão muito pertinente à discussão já ressaltada por Boaventura de Souza Santos, no livro aqui já citado algumas vezes **O discurso e o poder** (1988), ao tratar do discurso do direito. Na discussão do autor que se ancora em dois pontos dos discursos; entre o discurso oficial, aquele reconhecido pelos poderes instituídos, e o discurso não-oficial, mas com peso de oficialidade nos âmbitos aos quais este deve imperar, contudo não é um discurso reconhecido pelos órgãos competentes da oficialidade que instauram supostamente o que está na ordem do direito e do dever através dos discursos – mas que ainda sim, este discurso não-oficial, se vale de algumas chancelas do discurso oficial para fazer-se valer em seus espaços enunciativo –, Boaventura vai explicar-nos, entre outras questões, o papel de *desdiscurso* que alguns discursos vão operar no âmbito oficial ou não-oficial. Ou seja, o autor vai tratar da insistência e manutenção da oficialidade do discurso como *repetição* e *demolição* e que, por conseguinte, torna o discurso tão quão cansativo, repetitivo e insistente ao ponto de essa repetição e demolição se tornarem, na verdade, um *desdizer*, termo usado também pelo autor, dos discursos proferidos pelo próprio sujeito do discurso; portanto, “[...] o *desdiscurso*, isto é, um discurso simultaneamente de repetição e demolição em que o especialista desmonta o seu discurso original e, ao fazê-lo, *desdiz-se*.” (BOAVENTURA, 1988, p. 36 NT)

Mais me interessa nas ideias de Boaventura o fato de que os discursos oficiais tendem sempre a menosprezar os discursos menores e insistentemente pelo ato da repetição e manutenção daquele discurso oficial engendram, no caso aqui em questão, no discurso das artes de modo geral, uma autorrepresentação mais forte do discurso textual – portanto, o oficial das letras propriamente ditas – sobre o discurso visual-imagético. Deste modo, retomo a ideia da crítica de arte oficial em Mato Grosso do Sul, por exemplo, mas insisto em dizer que não é um fato isolado no território nacional — haja vista que inclusive nos grandes centros brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro e até Belo Horizonte) a crítica de modo muito complacente sustenta-se ainda na repetição e reverberação de um discurso crítico moderno edificado na Europa ou Estados Unidos para responder aos discursos das produções artístico-culturais nacionais locais – seja esse local ao tratarem da produção desses centros e, o que é ainda muito pior, seja ao tratarem das produções dos lugares fora dos centros —, portanto, ambos (em MS ou no resto do País), grande parte da crítica *desdiz-se* a si próprios ao reforçarem pela *linguagem técnica* da escrita

sustentada no pressuposto moderno da cientificidade a soberania desta técnica da escrita em detrimento da linguagem visual, por exemplo.

A linguagem técnica é sobretudo importante para criar a atmosfera de oficialidade e nessa base é um instrumento da retórica institucional que corre paralela e serve de suporte à retórica casuística de que se ocupa, em primeira linha, o discurso jurídico [leia-se oficial]. A linguagem técnica, tal como o formalismo em geral, é um distanciador e como tal pode ser usado como expediente de recuo retórico sempre que num dado momento do discurso, e segundo as regras de economia que lhe são próprias, tal recuo seja um acelerador da implantação persuasiva da normatividade e da decisão que dela decorre — [...]. (BOAVENTURA, 1988, p. 34-35)

Obviamente Boaventura profere suas palavras relacionadas ao discurso jurídico. Mas fica bastante claro que o mesmo nos serve para pensar os discursos proferidos sobre as produções artísticas e sobre/para os sujeitos autores e espectadores das produções artístico-culturais. Portanto, a *linguagem técnica* referendada pelo autor nos é muito próxima – a escrita – uma vez que esta é tornada soberana aos demais discursos, no meu caso aqui em questão, aos visuais. Tornada instrumento oficial, a escrita corroborada pelos discursos modernos, ou pela não consideração de migração dos discursos — portanto, a necessidade de adequá-los aos diferentes lugares de chegada — constitui-se tão, mormente o é a formalização do discurso jurídico sobre a *linguagem técnica popular*. Desta ótica de Santos, “o conceito de linguagem técnica popular nada tem a ver com conceito de *desdiscurso* apresentado na nota anterior, uma vez que, ao contrário deste, dá testemunho de uma inovação linguística visando a construção de alternativas institucionais.” (BOAVENTURA, 1988, p. 36 NT)

Por tudo isso, deve haver, teórico e criticamente, uma preocupação por parte de artistas, teóricos, críticos e professores das artes em conceituar esses muitos ‘*agoras*’ discursivos das/nas produções artísticas (discursivas, porquanto) que nos obrigam situar – logo, as (e)(i)migrações *biogeográficas* – as desigualdades, identidades, pluralismos e culturas de uma(s) perspectiva epistemológica que melhor possa contemplar os “irem” e “virem” da contemporaneidade cultural. Portanto, se a linguagem oficial não contempla a totalidade dos discursos não-oficiais, cabe a nós a proposição de linguagens que oscilam entre o oficial e o não-oficial para contemplar os discursos não oficiais. Nesse sentido, aprioristicamente cabe dizer que o mundo todo está trans(itando)culturando na atualidade. Seja por uma perspectiva da necessidade, seja por uma visada voluntária, e as *biogeografias* estão transladando continentes – por mar, pelo ar ou por terra – em busca de igualdades, identidades (a fim de pertencimentos *bio geo espaciais*), pluralidades e liberdades culturais através de emissão de discursos outros que ainda não nos atemos em compreender por estarmos muito restritos aos discursos disciplinares e acadêmicos modernos.

No entanto, esta concepção, puramente administrativa, passa em claro as importantes contribuições da sociologia e da antropologia sobre os limites da comunicação. Para estas ciências sociais, é hoje evidente que no seio de uma dada comunidade, mesmo da mais monoglota, existe uma multiplicidade de códigos sócio-linguísticos correlacionada com diferenças sociais culturais e regionais cujo impacto na comunicação é decisivo. Esta verificação suscita a necessidade da elaboração de uma etnografia da comunicação e sobretudo de uma etnografia da fala. (BOAVENTURA, 1988, p. 36 NT)

É fundamental esta última passagem aqui posta do texto de Boaventura para esclarecer a preocupação maior do estudo ao grafar no título que “fronteiras culturais”, ainda mais fazem evidenciar a necessidade de tomarmos as (*différences*) (*coloniales*), *sociais culturais e regionais*, como grafado por Boaventura, para compreendermos melhor as “*biogeografias e (des)igualdades sociais*” que estão em evidencia, permeadas por discursos alheios mais fortemente, em localidades situadas onde as fronteiras se

estabelecem e são edificadas pelos discursos. Por isso as formulações, literalmente citadas ou não, neste trabalho, corroboraram refletir a partir de algumas epistemologias contemporâneas que estão tentando situar os discursos em lugares nunca antes pensados pelos discursos oficiais. Portanto, obras como **O local da cultura** (BHABHA, 1998); **Histórias locais/Projetos globais** (MIGNOLO, 2003); **A mobilidade das fronteiras** (HISSA, 2002); **Diáspora** (HALL, 2009); **Escritura e a diferença** (DERRIDA, 2009); **Paisagens Biográficas** (BESSA-OLIVEIRA, 2014) entre outras, estiveram aqui permeando as discussões apresentadas. Tais perspectivas epistemológicas, se por um lado podem parecer não dialogarem entre si, por outro, esses discursos teóricos todos são pertinentes até no estabelecimento da (não)conversa, mas como *conversação*, tendo em vista a ideia de que no meu lugar *biogeográfico* – de onde falo e das produções para as quais quero ter meu discurso melhor compreendido (Mato Grosso do Sul) – a (in)compreensão do (extra)(nho)(ngeiro) é condição *sine qua non* para sobrevi(da)vência dos sujeitos, lugares e práticas artístico-culturais.²³ O discurso que tento proferir está inscrito entre o que é discurso oficial – já que sou professor universitário e tenho como obrigação conduzir um conhecimento disciplinar aos meus alunos – e o discurso não-oficial, pois não me inscrevo em nenhum grupo discursivo partidário que tenha apoio institucional do Estado-Nação.²⁴ Ou seja, é na (in)compreensão ou na ambiguidade – aspectos ressaltados a muito pelo discurso moderno em relação às práticas e produções dos lugares fora dos centros para onde os discursos dos centros insistem em migrar e educarem os sujeitos engessando suas práticas – da visada moderna desses discursos que esse lócus e sujeitos *biogeográficos* ganham mais graças aos seus discursos não-oficiais.

A identidade “latino-americana”, como qualquer outra identidade geopolítica e étnica, resultou de um duplo discurso: o discurso da alocação do estado imperial de identidade filtrado até a sociedade civil, e o discurso de recolocação produzido a partir dos setores da sociedade civil (isto é, intelectuais, movimentos sociais) que discordavam do primeiro. Dentro das forças dominantes do sistema mundial moderno do século 19, a identidade “latino-americana” era pós-colonial. (MIGNOLO, 2003, p. 189)

A título de tentativa de concluir esta parte da reflexão, haja vista que o discurso artístico está por ser todo (re)formulado em Mato Grosso do Sul e um simples *paper* como este não faz extinguir as discussões, retomo a passagem de Walter Mignolo que abriu o texto que justifica mais uma vez o quão os discursos estão, de certa forma, muitas vezes sendo tratados de maneira equivocada por quem, supostamente, deveria ter total domínio sobre eles. Muitas vezes os críticos abrem mão da noção principal das suas práticas trazida

²³ Aqui cabe outra explicação sobre os termos “(extra)(nho)(ngeiro) ser condição *sine qua non* para sobrevi(da)vência.” Primeiro que (extra)(nho)(ngeiro) denota *estranho, extra, estrangeiro* como as diferenciações tomadas como diversidades para edificação de uma *episteme outra*; segundo que sobrevi(da)vência quer fazer entender que *sobrevida e sobrevivência* que far-se-ão a manutenção de um discurso outro sobre as práticas e sujeitos desses lugares marginais. Por isso, a diferença é condição *sine qua non* de Mato Grosso do Sul como constituição de um lócus enunciativo epistemológico excêntrico.

²⁴ Em Mato Grosso do Sul uma espécie de ranço crítico e artístico instaurou-se ao ponto de tornarem as práticas artísticas e críticas comumente lidas e praticadas pela ótica moderna. O Estado-Nação como maior patrocinador dessas práticas – tanto do fazer artístico, como da suposta produção do conhecimento sobre o fazer artístico – crítica e teoria – assentou-se em uma ideia de institucionalização do ser, saber e fazer artísticos que barram a entrada de novas propositoras às artes sul-mato-grossenses. Seja (de)limitando novas práticas sob a alegação de ambiguidades ou desrelação “conceitual” com a cultura local, seja pela ancoragem em pressupostos teóricos e artísticos modernos na avaliação do fazer artístico do estado. Essas práticas acabam por afastar a produção artística local, tornando as instituições patrocinadoras do Estado-Nação, que mais deveriam expor as práticas artísticas locais, em locais abandonados aos seus gestores. Por conseguinte, a produção artística acaba por situar-se na continuidade e reforço do discurso artístico historicista edificado na Europa e nos Estados Unidos, pois esse também é migrante e sustentado como o único capaz de produzir arte pela crítica de arte local.

aqui pela observação posta na nota de Mignolo. Ou seja, os críticos de lugares periféricos – lugares fronteiriços aonde os discursos vindos dos centros parecem não fazer a curva no fim do caminho, mas edificam-se cada vez mais fortemente –, a exemplo do estado de Mato Grosso do Sul, estão se esquecendo de que um *discurso de recolocação produzido a partir dos setores da sociedade civil*, excluídos da sociedade branca, homofóbica, machista e preconceituosa instituída por poderes, necessariamente devem priorizar uma discordância dos discursos oficiais que tentam estabelecer o discurso imperioso das práticas, discursos, conceitos e conhecimentos produzidos nos centros do mundo que, de maneira bastante óbvia, excluem os discursos que se dão para além das fronteiras estabelecidas por esses discursos dos poderes instituídos pela história deles (re)contada como nossa. Pois, se uma coisa nos é clara, é que os discursos periféricos estão em todos os momentos sendo emitidos para fora das fronteiras que cercam protegendo os discursos do poder e, talvez em proporção ainda maior, estão emitindo vozes para dentro quando estão cercados pelas fronteiras estabelecidas a eles pelos discursos dos poderosos.

ARTE, CULTURA E SOCIEDADE nos espaços e tempos que se (trans)formam

“[...] estamos num novo ciclo marcado por uma relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, pela desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura: doravante, nas economias da hipermodernidade, essas esferas se hibridizam, se misturam, se curto-circuitam, se interpenetram.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 14-15).

Qual é o lugar da arte em nosso tempo? Qual é a nossa arte? Que experiência singular do tempo a arte pode gerar e oferecer aos diferentes públicos neste momento que vivemos? Igualmente, qual é o nosso tempo? Em outras obras, como possíveis respostas às questões, Gilles Lipovetsky argumenta sobre a contemporaneidade a nominando de tempo e espaço hipermodernos. Atribuindo a essa circulação intensa de “produtos” e, não muito diferente agora, devido à enorme circulação de arte e artistas no cenário mundial, os autores de **A estetização do mundo** (2015) — Gilles Lipovetsky e Jean Serroy — argumentam da autoconcepção artística e de uma *artealização* no mundo contemporâneo: uma época compreendida como cada vez mais capitalista, por causa dos meios de produção midiáticos.

Se for verdade que a arte *tornou um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo*. É verídico o fato de renomadas instituições do mercado da moda, da arte, decoração, arquitetura, culinária, entre outras, estarem transformando “sujeitos mortais” em *mártires* das linhas de produções de mercadorias globalizadas dessas mesmas instituições. Ora os holofotes midiáticos encarregam de por em evidência desconhecidos, ora esses mesmos sujeitos anônimos tornam-se celebridades em suas áreas graças a uma “correta” exposição nas chamadas redes sociais não menos midiáticas.

Não há sociedade que não se empenhe, de uma maneira ou de outra, num trabalho de estilização ou de “artealização” do mundo, trabalho esse que é o que “singulariza uma época ou uma sociedade”, efetuando a humanização e a socialização dos sentidos e dos gostos. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 16)

Por outro lado se a arte é “etiqueta” que dá renome como uma grife a mercadorias, marcas e sujeitos que estão em busca do estrelato, de maneira diferente é possível dizer que a *artealização* de acontecimentos em nossos *espaços e tempo* busca evidenciar uma imagem menos midiática e mais horrorosa de fatos que estão emergindo no cenário da *hipermodernidade*. Arriscado a dizer que a arte da contemporaneidade — nas suas

diferentes linguagens artísticas, mais as produções artístico-visuais que estão estampando os muros das cidades — importando-se mais com a má repercussão midiática dos acontecimentos.

Portanto, a questão aqui é a (re)verificação da produção artística atual para saber como a arte de nosso tempo tem lidado com discursos socioculturais que estão em evidência para a arte em *seus espaços e/em nosso tempo*? Se a multiplicidade de espaços e a *diversalidade* (MIGNOLO, 2003) de nosso tempo têm proposto a produção artística contemporânea posicionar-se de modo diferente, contrariando a função da produção artística que comportou-se como produto ilustrativo de espaços e tempos do passado histórico, a artealização de espaço/tempo atuais não pode se dar como puros artigos de luxo hegemônicos.²⁵

Assim, a produção artística contemporânea, contrária também às propostas das produções modernas — período nominado por Lipovetsky e Serroy de “A moderna estetização do mundo” (2015, p. 20) —, contribui para que não fortaleça em tempo e espaços atuais nessa produção artística uma relação ancorada em valores restritos aos comerciais como no passado. A produção artística da contemporaneidade vem priorizando em suas narrativas visuais, fílmicas, plásticas e em tantas outras a relação entre o que é da ordem dos lugares e dos sujeitos que constituem os fatos que edificam essas narrativas; menos em dualismos que foram priorizados pela produção artística moderna.

A era moderna se moldou na oposição radical entre a arte e o comercial, a cultura e a indústria, a arte e a diversão, o puro e o impuro, o autêntico e o kitsch, a arte de elite e a cultura de massa, as vanguardas e as instituições. Um sistema de dois modos antagonistas de produção, de circulação e de consagração, que se desenvolveu essencialmente apenas nos limites do mundo ocidental. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 21)

Em nosso *tempo* tem tomado os *espaços* artísticos os múltiplos lugares geográficos e uma *diversalidade*²⁶ de sujeitos biográficos²⁷ que estão colocando à prova toda a produção artístico-visual contemporânea. Se em momentos históricos a produção artística teve como mote os repertórios socioculturais pautados pela Igreja ou por poucos indivíduos “ricos mantenedores” das obras e artistas, essas obras enquanto discursos não levaram em consideração os espaços e lugares geográficos enunciativos e menos ainda os sujeitos envolvidos em seus processos artísticos. A produção artística histórica pautada em encomendas (religiosas e políticas) não se preocupou com características socioculturais dos seus sujeitos contemporâneos.

²⁵ Sobre o que Lipovetsky e Serroy chamam de “A estetização aristocrática” — se tratando de uma relação de proximidade da arte histórica com a natureza e os meios de subsistência comercial da arte de um período que o *humanismo do Renascimento reabilita e reivindica expressamente, um segundo momento se instala as saídas da Idade Média e se estende até o século XVIII* — comentam: “Ele constitui as primícias da modernidade estética com o advento do estatuto de artista separado do de artesão, com a ideia do poder criador do artista-gênio assinando suas obras, com a unificação das artes particulares no conceito unitário de arte em seu sentido moderno, aplicando-se a todas as belas-artes, com obras destinadas a agradar um público endinheirado e instruído, e não mais apenas a comunicar os ensinamentos religiosos e responder às exigências dos dignitários da Igreja.” (2015, p. 18)

²⁶ O conceito de *diversalidade*, formulado pelo teórico pós-colonial argentino Walter D. Mignolo está melhor desenvolvido no livro **Histórias locais / projetos globais** e parte da ideia de multiplicidade diversa de sujeitos e espaços geográficos como produtores de arte e conhecimento através da arte.

²⁷ O conceito de Sujeito Biográfico está nas discussões teórico-críticas da crítica biográfica como episteme crítica cultural. Ver: SOUZA (2002); NOLASCO (2010; 2013); BESSA-OLIVEIRA (2014a; 2014b); OLIVEIRA (2014).

Portanto, se de um lado a produção artística contemporânea corresponde quase que simultaneamente aos múltiplos acontecimentos de seus/nossos espaços e tempo, por outro, não diferente, nosso atual contexto sociocultural tem proposto experiências sensíveis díspares aos sujeitos biográficos dos espaços e lugares distintos através das obras da contemporaneidade. Dá-se isso tendo em vista que essa multiplicidade de acontecimentos nos espaços/tempo têm nos obrigado cada vez mais olhar para a arte, as culturas e as sociedades como espaços, tempos e sujeitos em (trans)formações constantes.

Na esteira do conceito de *artealização* de Lipovetsky e Serroy, e baseado na ideia de hipermodernidade capitalista, pode-se dizer que a economia mundial, a indústria do entretenimento, assim como as mídias (impresas, visuais e digitais) e o “mercado cultural” artístico (em seus desdobramentos de crítica, ensino, comércio e produção), regidos pelo capital mercantil com sua noção de mundo ideal (a de um mundo globalizado), ao invés de fazerem, aos seus modos, ressaltarem essas experiências e espaços diversificados da contemporaneidade, fortalecem cada vez mais modos de produção estigmatizados.

Na atualidade industrial, comercial e midiática produz-se muito do mesmo. O mesmo é possível afirmar da produção artística alicerçada nos repertórios mercadológicos industriais, comerciais e midiáticos. Até bem pouco tempo a produção artístico-visual esteve atrelada a esses mercados visando ao atendimento de públicos e instituições específicas que mantivessem, para esses artistas e obras, um retorno midiático garantido e, igualmente, um lugar “privilegiado” das obras e artistas no contexto de globalização das produções artísticas.

Construindo megalópoles caóticas e asfixiantes, pondo em risco o ecossistema, tornando insípidas as sensações, condenando os seres humanos a viver como rebanhos padronizados num mundo insulso, o modo de produção capitalista é estigmatizado como barbárie moderna que empobrece o sensível, como ordem econômica responsável pela devastação do mundo: ele “enfeia toda a terra”, tornando-a inabitável de todos os pontos de vista. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 12)

Eis nossa questão: as *barbáries modernas* que empobrecem qualquer diversidade/diversidade de sensibilidades individuais e de produção artística parecem estar em maior evidência na atualidade. Uma vez que os acontecimentos do passado, como arquivos desarquivados ou mesmo *anarquivados*²⁸, não apenas nos campos artísticos, estão (re)tornando²⁹ a própria cena da contemporaneidade. Tendo em vista esse fato, este trabalho valer-se-á dos mais recentes acontecimentos que acometem uma das maiores transformações nos mais diferentes espaços da cultura/arte/sociedade e em/nosso tempo enquanto atualidade cotidiana; igualmente a questões já passadas, esses espaços e tempos atacam culturas desprivilegiadas e avançam numa esfera mundial sobre as supostas culturas privilegiadas.

Como explicação melhor do objeto de toda esta questão que se esboçou; gostaria de tentar evidenciar como a arte, a produção artística contemporânea, em seus espaços

²⁸ “Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado*, *um conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo [o passado], se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir [o presente]. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca [o futuro]”. (DERRIDA, 2001, p. 50-51).

²⁹ Alguns fatos que marcaram a história do mundo ocidental no passado parecem retornar e tomar — por isso uso termo (re)tornando — a própria contemporaneidade. Edificações de muros que separam povos ocidentais/orientais, por exemplo, já derrubados como símbolo dos direitos contemporâneos de ir e vir, estão ocorrendo como símbolo de uma nova segregação racial e cultural.

e/em nosso tempo tem lidado com a crise de imigração na Europa de indivíduos sírios refugiados da guerra civil naquele país. Portanto, a ideia é tomar como ponto de partida a análise de algumas obras visuais que estão se valendo ou não, cabe registrar, do “mercado cultural” globalizado, com seus aparatos mercantis, para relacionarem-se com essa arte, cultura e sociedade nos mais diferentes espaços e/em nosso tempo (trans)formados por esse acontecimento de magnitude gigantesca.

Igualmente vai me interessar nesta investigação as produções artísticas que neste cenário de guerras: culturais, identitárias, sociais, políticas e econômicas não tomam como referencial primeiro o mercado global. Mas obras e artistas que estão mais preocupados com a intensidade do acontecimento (SOUZA, 2002) como um fato que propõe alterações significativas nos cenários culturais, artísticos, sociais, políticos e econômicos em âmbitos particulares, mas também em um contexto de esfera global. Tendo em vista que esses aparatos do discurso hegemônico, tomados como contradiscursos ao próprio poder instituído, sejam através de narrativas textuais, seja a partir de trabalhos de poéticas/criativas visuais, (trans)formam os discursos formados pela história.

A mudança de perspectiva em direção ao objeto histórico permite o questionamento dos antigos enfoques analíticos, centrados nas datas impostas pelo discurso oficial, nos grandes acontecimentos ou na ênfase nos nomes consagrados pela mitologia política. Cenas domésticas e aparentemente inexpressivas para a elucidação dos fatos históricos passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar na história. (SOUZA, 2002: 115)

De algum modo, exercendo um papel de significância maior que ilustração de espaços institucionalizados ou, como dito antes, deixando de fazer atendimento aos discursos históricos estabelecidos como mandatários da produção artística do passado, essa produção artística contemporânea está pondo em evidência e em discussão fatos que corroboram ser denunciados à sociedade contemporânea. Portanto, a arte produzida na atualidade necessariamente tem que estar conectada ao seu tempo, não como apêndice deste, mas aproximando através de imagens um tempo de buscas por caminhos incertos; de sujeitos que têm suas identidades fragmentadas por não pertencimento *biogeográfico*; exposição a experiências involuntárias; por fim, deve essa arte ainda colocar a prova as diferentes *temporalidade e espacialidades múltiplas* as quais estão expostos os indivíduos migrantes sírios, por exemplo, nada voluntários.

(RE)FUGI(A)DOS à deriva cultural

“De acordo com dados da ONU (Organização das Nações Unidas), cerca de 2,5 mil imigrantes se afogaram no mar Mediterrâneo neste ano vítimas dos muitos barcos superlotados que tentam chegar à costa da Itália e da Grécia.” (PETER, 2015, p. 1)

A chamada em destaque da matéria intitulada “Seis perguntas sobre a crise de imigração na Europa” — de autoria de Laurence Peter, publicada no site da BBC News – Brasil em 29 de agosto de 2015 — serve para exemplificar a ideia do tamanho do contrassenso que é o acontecimento que trato neste trabalho. Ilustrado por diferentes imagens nas mídias televisivas, virtuais e impressas cotidianamente para o mundo, a chegada dos milhares de sírios ao continente europeu, indesejada para a grande maioria dos países da Europa Central, por exemplo, ilustram, talvez, a maior das problemáticas socioculturais postas à sociedade contemporânea. Já é sabido por todos que as repetidas travessias pelo mar, realizadas em botes improvisados e lotados de sírios, ocorrem quase simultaneamente como o andar do ponteiro de segundos dos nossos relógios de pulso.

O fluxo de pessoas desesperadas que parte da Síria e do norte da África na tentativa de alcançar a Europa já é muito maior que o registrado no mesmo período do ano passado. Números recentes mostram que milhares de pessoas estão usando uma rota perigosa através dos Balcãs para chegar à Alemanha e a outros países do norte da União Europeia (UE). Na última semana, novas tragédias voltaram a expor ao mundo a gravidade do problema. (PETER, 2015, p. 1)

O mapa a seguir (imagem 1) sinaliza de maneira clara a trajetória e localizações das entradas dos imigrantes na Europa. Igualmente o gráfico logo abaixo do mapa demonstra o crescimento desse tráfego crescente de humanos em migração na comparação dos anos de 2014 e 2015 nessas diferentes localidades. Comparação esta que parece ratificar claramente que o interromper desta migração/imigração depende de fatores sociopolíticos de ambos os lados das fronteiras. Muitos desses homens e mulheres, das mais diferentes idades, e crianças, também em faixas etárias variadas, entram na União Europeia em países que fazem divisas com países orientais ou por localidades que estão às margens do Mediterrâneo.

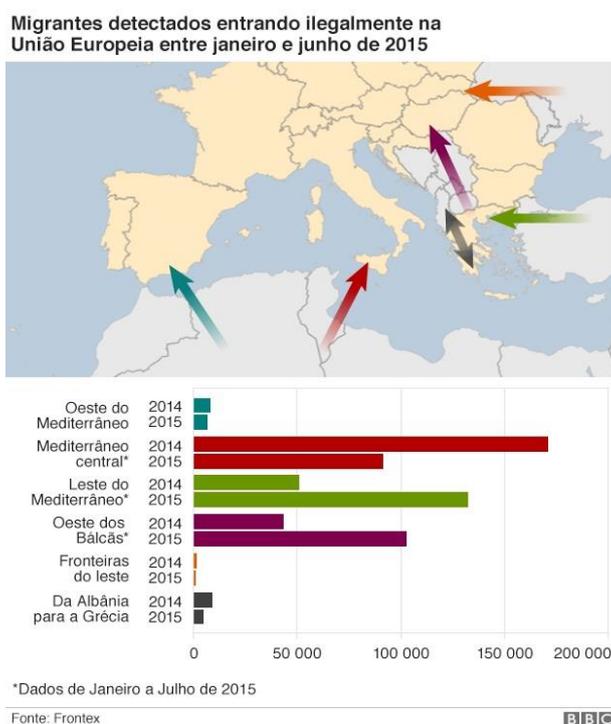


Imagem 1 – Gráfico ilustrativo da migração clandestina de sírios e africanos na União Europeia entre janeiro e julho de 2015. Copyright © 2016 BBC.

As políticas que acercam a questão, de ambos os lados das fronteiras, têm fundamentos específicos que regem as leis de entradas e saídas desses países. No entanto, esses sujeitos que buscam a União Europeia, solicitam, na grande maioria, refugio político graças às perseguições étnicas, religiosas, culturais e mesmo de gêneros que ocorrem em seus países maternos. Portanto, tais diásporas (HALL, 2009) não se dão voluntariamente para a grande maioria desses indivíduos, bem como estão cercadas de problemas desde a saída até a possível chegada ao destino. Considerando, neste caso, a chegada, da grande maioria desses indivíduos sírios e africanos, em botes de borrachas superlotados (imagem 2).

A “entrada” desses cidadãos sírios e africanos nesses botes inflados superlotados dá-se muitas vezes a partir da compra de um espaço apertado no amontoado de outros tantos indivíduos. A compra desses lugares, negociada com traficantes de pessoas que se quer acompanham as viagens até o ponto de chega desses passageiros, acontece muitas

vezes por valores que oneram a venda de todos os bens materiais que esses indivíduos, desesperados por um lugar no destino europeu, optam por abrir mão de todos os seus valores econômicos e memórias culturais. Como ocorreu em outros momentos de horrores da história de algumas civilizações históricas ou mesmo de populações como os judeus, ainda que reconhecendo as especificidades catastróficas em cada uma dessas civilizações/populações, seus pertences pessoais, biográficos e emocionais são literalmente abandonados como se não fizessem parte de nenhuma cultura individual.



Imagem 2 – Imigrantes arriscam suas vidas ao atravessar o mar Mediterrâneo em frágeis botes. |Copyright © 2016 BBC.

Esses povos saem de suas origens já sem o que ter para manter suas necessidades básicas e, do mesmo jeito, em alguns pontos de chegadas na Europa, têm retirado, a título de “manutenção” desses em território europeu, o pouco que lhes restaram da negociata com os traficantes. Ao ingressarem nesses botes “salva-vidas”, lançados ao Mar Mediterrâneo à sorte de qualquer natureza, os imigrantes fugindo das guerras civis em seus países, na grande maioria guerras de cunhos religiosos, estão abandonando as suas memórias históricas e culturais. Perdem a memória histórica porque deixam um passado registrado em imagens e documentos pessoais oficiais que os relacionam à cidadania Síria ou africana, das quais são obrigados esquecer. E, são coagidos a restringirem suas memórias culturais tendo em vista que ao chegarem, quando isso ocorre, nos países de destino, são obrigados a abrir mão de uma memória cultural que está relacionada às vivências sociais nos seus países; Síria ou países africanos.

Diante disso a perspectiva que se esboça é saber se estamos fazendo alguma coisa para tentar sanar o problema de migração ou se, como diriam alguns, dando as costas aos acontecimentos porque esses não nos atingem. A migração desses sírios e africanos interfere diretamente na configuração de mundo ocidental que tínhamos pré-estabelecida até bem pouco tempo. Portanto, não é demais dizer que as coisas, graças a esses acontecimentos, precisam ser ou devem estar sendo, reconfiguradas ao menos no âmbito cultural do planeta. Mas tendo em mente a importância de se discutir a crise migratória dos sírios, assim como também dos africanos, de perspectivas múltiplas (disciplinar ou interdisciplinares) visando compreender este fenômeno e salientar alternativas para melhor resolvê-lo, este trabalho concentra-se na alternativa de pensá-la, quase que exclusivamente, pelas teorias culturais das Artes Visuais.

(ENTRE)CRUZAMENTOS DA ARTE E DO ACONTECIMENTO – se curto-circuitam

“A encomenda não funciona mais como tal, mas como uma demanda.” (CAUQUELIN, 2005, p. 164)

As encomendas artísticas que sustentavam o passado heroico da arte clássica já não nos pertence mais. Entretanto as demandas que são apresentadas às produções artísticas fazem parte quase que exclusivamente deste *instante já*, dos agoras, da produção artística contemporânea que precisa responder ao chamado de auxílio. A simultaneidade com que os fatos e os acontecimentos nos são apresentados — desde os epicentros das questões até os diferentes receptores desses — deve-se em grande parte às resoluções dadas pelas midiáticas (televisivas, impressas e mais ainda às virtuais).

O imediatismo com que os acontecimentos nos são apresentados via mídias estão no mesmo nível de relação do conceito de artealização de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Ou seja, se aquele conceito preconiza uma espécie de estetização artística do mundo, não muito diferente as mídias contribuem para tornar objeto expositivo os acontecimentos migratórios dos sírios e africanos. Portanto, tornam-se um “prato cheio” para a espetacularização midiática do mundo contemporâneo, a qual a arte atual toma como ponto importante para seus objetos de poéticas e criação. No entanto, como já fora dito antes, não é fundamental agora para as discussões aqui estabelecidas a arte ou artistas que trabalham na perspectiva da *artealização* ou da do espetáculo midiático.

As indagações realizadas anteriormente neste trabalho, do lugar da arte; de qual arte falamos; quais experiências estamos esperando ser-nos ofertadas através da arte e, também, de que tempo nosso falamos?; cabem ser feitas agora para o artista enquanto sujeito produtor que responderia a todas estas questões. Um nome significativo no cenário artístico, dessa ótica de arte espetacular ou arte comprometida com seu tempo, ou ainda de uma arte que esteja, através de suas práticas e linguagens, espaços e tempos, propondo experiências singulares, ainda que de fatos astronômicos, uma arte que potencializa crítico, cultural e socialmente as relações entre imagem midiática e acontecimento real, uma arte que nos propõe *diferentes modos de ver, sentir e agir no mundo* é o de Banksy.

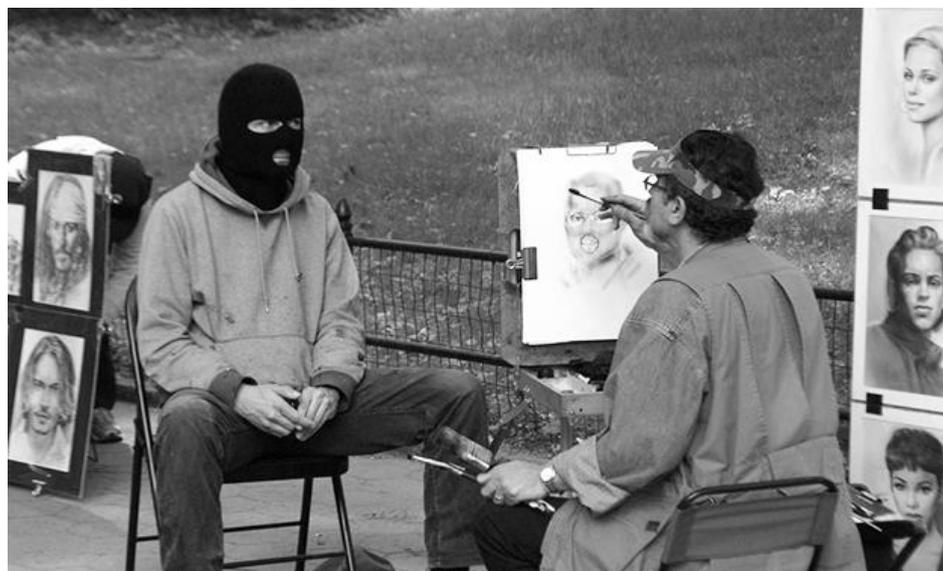


Imagem 3 – Supostamente Banksy posando para um retratista de rua em uma cidade europeia.

A figura artística emblemática da contemporaneidade é reconhecido por Banksy. “Banksy é o pseudônimo de um artista “guerrilha” de rua conhecido por suas controversas e muitas vezes politicamente temáticas, peças de estêncil.” Polêmico também porque não se deixa reconhecer (imagem 3) ou que reconheçamos o rosto de quem está por trás do gorro preto ou por trás dos grafites feitos em paredes em diferentes lugares. Polemiza

com suas outras obras de caráter bizarro, como dizem alguns, que “retratam” um lado nada convencional do que as sociedades espalhadas pelo mundo, reconhecidas como tradicionais, estão acostumadas a admirarem. Mas quero me concentrar em uma “série” de grafites realizados pelo artista que retratam os *horrores da guerra* contemporânea, ou os horrores dos espaços e os terrores que estão ocorrendo no/em nosso tempo.

No link do site de Banksy onde foram retiradas todas as imagens, da 3 até à de número 8, consta em inglês a seguinte frase: “*Envie todas as perguntas, reclamações e ameaças para faq@banksy.co.uk. Banksy NÃO está no Facebook, Twitter ou é representado por Steve Lazarides ou qualquer outra galeria comercial.*”³⁰ (Tradução livre minha) Ou seja, o artista propõe não fazer parte de alguns sistemas, artísticos ou não, estabelecidos. Mas em se tratando da “série” de grafites, dos quais fazem parte as imagens 4 e 5, é evidente a relação direta com o que estou chamando de acontecimento. A balsa de indivíduos refugiados, claramente referenciando aos sírios e africanos, está em posição de ataque ao Navio Transatlântico, provavelmente de turistas, estrangeiros a ambos os lugares, que se apresenta na perspectiva posterior do grafite.



Imagem 4 – Grafite de Banksy que apresenta uma balsa de imigrantes em alto-mar. s/l.

³⁰ “Send all questions, complaints and threats to faq@banksy.co.uk. Banksy is NOT on Facebook, Twitter or represented by Steve Lazarides or any other commercial gallery.” Cf. <http://banksy.co.uk/menu.asp> - acessado em: 10 de março de 2016.



Imagem 5 – Detalhe do grafite de Banksy que apresenta uma balsa de imigrantes em alto-mar. s/l.

Esse mesmo grafite de Banksy nos remete também a outros episódios parecidos já tratados por produções artísticas históricas: à obra “A Liberdade Guiando o Povo” de pintor Eugène Delacroix, pintada em 1830. Naquela obra o tema ressaltava a Revolução Francesa e um dos seus fundamentos de abolição da liberdade de imprensa e dissolução da assembleia. Outra obra referendada no trabalho de Banksy é “Navio de emigrantes” ou “Navio negreiro” de Lasar Segall de 1939/1941, obra que “conferiu dignidade e valor a seres oprimidos e desajustados. Plantou com sabedoria plástica o problema do homem frente a uma natureza hostil e a uma sociedade que o entrega à solidão absoluta.” (CRIAÇÃO: LASAR SEGALL, 2006, p. 317)



Imagem 6 – Detalhe do grafite que apresenta Steve Jobs – magnata da informática americana. s/l.



Imagem 7 – Contexto paisagístico do grafite que apresenta Steve Jobs. s/l.

Os grafites de Banksy não apenas têm referências nas obras artísticas históricas citadas, mas fazem uma relação crítico-visual imediata ao acontecimento da migração síria e africana confrontando a relação midiática estabelecida pelo Transatlântico que caracteriza a sociedade capitalista que pouco se importa com o que está em “evidência” no mundo dos condenados. Esse quadro social, aliás, está muito bem (re)apresentado nos grafites das imagens 6 e 7 que retratam Steve Jobs — magnata americano do grupo *Apple* — literalmente acampado, portando sua capanga de “memórias” nas costas, junto aos indivíduos sírios e africanos às margens das estradas de países da Comunidade Europeia.

Os grafites de Banksy contrariam a ideia de arte midiática, ou espetacularização daquele acontecimento. Mas, de maneira estranha, contribuem com a ideia de *artefalização* da contemporaneidade discutida por Lipovetsky e Serroy. Talvez, porque o conceito de artefalização possa ser compreendido de maneira coerente ao contexto de catarse do acontecimento migratório. Ou seja, essas pinturas fazem a expurgação das imagens produzidas pela condição subumana dos sujeitos, elevadas ao grau máximo de visualidade e estetização do caos pelas mídias, contradizendo a benevolência dos discursos midiáticos que dizem auxiliar esses indivíduos ao chegarem ao território europeu. Instaura-se cada dia com mais intensidade o rejeito aos “destroços” da humanidade contemporânea saídos da Síria e de países africanos em busca de um lugar no continente europeu.



Imagem 8 – Instalação de Banksy com bonecos em um bote de fibra. s/l.

Outro trabalho de Banksy está relacionado ao acontecimento, não se trata de um grafite, mas de um dos seus *controversos e politicamente temáticos* objetos quase reais, por exemplo, manequins. Essas peças que estampam as múltiplas vitrinas de lojas de alto, médio e baixos padrões, de gosto muitas vezes duvidoso, diretamente associam-se a seres humanos. E no caso desta obra de Banksy (imagem 8), arremete-nos instantaneamente a homens, mulheres e crianças negras à deriva nos mares em um bote de fibra de mas condições. Por conseguinte, a obra é um retrato, mais uma vez muito fiel, do acontecimento da migração Síria e africana que ocorre por quase dez anos ininterruptamente.

Igualmente ao bote com bonecos de Banksy, por último lanço mão de uma charge (imagem 9), entre muitas que circularam nas mídias, de uma artista não identificado pelo site de notícias, para dizer que a arte que está mais preocupada com os acontecimentos da contemporaneidade e, ao contrário do que se pensa, menos com a ideia de estetização midiática de tudo. Pertence a uma série de charges³¹ de diferentes artistas que, em denuncia ao descaso político dos países europeus, retratam a morte do menino sírio Alan Kurdi em uma praia europeia ao quase cruzar, acompanhado de seu pai em um bote lotado, a “linha de chegada”.

³¹ Divulgada no site UOL notícias, sob o título da matéria “Crise de imigração na Europa”. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/album/2015/09/03/charges-reagem-a-morte-de-menino-refugiado.htm#fotoNav=1> – acessado em: 11 de março de 2016.



Imagem 9 – Charge que retrata o menino Alan Kurdi morto afogado ao tentar realizar a travessia.

É inegável nos trabalhos de Banksy ou nas charges que circulam nas mídias as relações diretas migração dos sírios e africanos. Pois, como a mídia sustenta esta espécie de *artealização* ou *estetização do mundo* como observam os autores, as obras artísticas de natureza sociopolítica evidenciam que a crise não deve ser tratada como uma *crise de imigração NA Europa*, mas que devemos entender que a crise se dá na Síria e em África por UM processo de migração POLÍTICO e BÁRBARO que se dá por imposição.

Referências Bibliográficas

- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Artes Visuais na Frontera**: (teoria, prática e pedagogia) – *del ser, del saber y del sentir*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014. 140 p.
- _____. **Nenhum Lugar(res) Todos**: (re)Verificações Epistemológicas em Artes Visuais. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014. 262 p.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Paisagens biográficas pós-coloniais**: retratos da cultura local sul-mato-grossense. Campinas, SP: [s. n.], 2014. Orientador: Mauricius Martins Farina. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NORONHA, Marina Maura de Oliveira. “O MUNDO A PARTIR DE *FRONTERAS* DO FIM DO MUNDO – BRASIL/PARAGUAI/BOLÍVIA – teoria da arte descolonial”. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Brasil/Paraguai/Bolívia.
- BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4ª Reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2. ed. Gênese. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Ensaio Latino-americanos, 1).
- _____. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAPARICA, Marcio. “Entenda as 56 opções de gênero do Facebook”. In: **Programa Lado Bi: Cultura e cidadania LGBT na real e com local**. Disponível em: <http://ladobi.uol.com.br/2014/02/56-opcoes-genero-facebook/> - acessado em: 07 de abril de 2016.

CASTRO, Carol. “**Estado Islâmico: a barbárie milionária**”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 10-19.

CORDEIRO, Tiago. “**Boko Haram: o mais letal**”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 28-35.

_____. “**Al-Qaeda: fanatismo midiático**”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 38-44.

COUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução Renaje Janowitzter. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes).

CRIAÇÃO: Lasar Segall. In: **Estud. av.** [online]. 2006, vol. 20, n.57, pp. 315-330. ISSN 1806-9592. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142006000200022>.

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

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

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

_____. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUSSEL, Enrique. “Mediações anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias dos sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 341-395.

FERRERO, Di. ROCHA, Gee. “Vamos Seguir”. In: NX ZERO. **Estamos no Começo de Algo Muito Bom, Não Precisa ter Nome Não**. 2014. sem-selo, Brasil.

GOMES, Ângela Maria da Silva. “Entre os conflitos da biogeografia física e os redemoinhos da biogeografia cultural”. In: HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). **Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 207-224.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; tradução Adelaide La Guardia Resende. [et al.]. 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas).

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

_____. **Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução Maria Lúcia Mahado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTON, Fabio. “O atlas do extremismo”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 6-9.

_____. “**Hamas**: guerra subterrânea”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 20-23

_____. “**Hesbollah**: o mais sofisticado”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 24-27.

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

_____. **El vuelco de la razón**: diferencia colonial y pensamiento fronterizo. 1ª ed.. Buenos Aires: Del Signo, 2011.

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

_____. **Perto do coração selbaje da crítica fronteriza**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013.

NUNES, Dimalice. “**Taliban**: o retorno”. In: **Dossiê Super Interessante**. A era do terror. São Paulo, Editora Abril. Abril, 2016, p. 44-47.

OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Paisagens biográficas pós-coloniais**: retratos da cultura local sul-mato-grossense. Campinas, SP: [s. n.], 2014. Orientador: Mauricius Martins Farina. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. **Um literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O discurso e o poder**: ensaio sobre a sociologia da retórica jurídica. Porto Alegre: Fabris, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

SKANK. “Esquecimento”. In: **Álbum – Velocia**. Ano de lançamento: 2014, Sony BMG, faixa 6.

TIBURI, Marcia. “**Plasticidade**: uma questão entre ética e estética”. In: **CULT** – Revista Brasileira de Cultura. Especial Frida Kahlo – arte e feminismo às próprias custas. Nº 210. Ano 19, Editora Bregantini, março 2016, p. 19.

Artigo Recebido em: 08 de abril de 2016

Artigo Aceito em: 26 de maio de 2016