



A RESSIGNIFICAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS: DESCOLONIZANDO A ARTE, POTENCIALIZANDO OS IMAGINÁRIOS

Maysa Carvalhal dos Reis Novais

Roberta Laena Costa Jucá

Vanessa Oliveira Batista Berner

Resumo

Este artigo aborda a conexão arte e direitos humanos como instrumento de descolonização da arte. Trata dos mecanismos da colonialidade do saber na conformação dos mitos da modernidade, como a ideia de progresso e superioridade vinculadas ao europeu, formas que historicamente construíram marcas na concepção do que tem valor artístico. Esta formulação carrega os signos da hierarquia, da universalidade, da divisão centro/periferia, da erudição e do popular oposto ao padrão aceito como técnico e belo. A partir da perspectiva de cultura de Herrera Flores, denunciaremos a intolerância a epistemologias alternativas que justificam as opressões dos setores populares e propomos uma descolonização da arte. A arte, segundo essas lentes, funciona como reação aos processos de violência colonial, com potencial de inverter o polo das relações ao garantir voz aos marginalizados, que passam a intervir e transformar a realidade na luta por dignidade e direitos.

Palavras-chave

Colonialidade do saber. Arte. Direitos Humanos.

THE RESSIGNIFICATION OF HUMAN RIGHTS: DECOLONIZING ART, POTENTIATING IMAGINARIES

Abstract

The paper discusses the connection between art and human rights as an instrument for the decolonization of art. Deals with the mechanisms of the coloniality of knowledge in the conformation of the myths of modernity as the idea of progress and superiority linked to the European, forms that historically built brands in the conception of what has artistic value. This formulation carries the signs of hierarchy, of universality, of the center/periphery division, of erudition and of the popular opposite to the standard accepted as technical and beautiful. From the perspective of culture of Herrera Flores, denounces the intolerance to alternative epistemologies that justify the oppressions of the popular sectors and we propose a decolonization of art. Art, according to these lenses, works as a reaction to the processes of colonial violence with the potential to reverse the

pole of relations by guaranteeing a voice to the marginalized who intervene and transform reality into the struggle for dignity and rights.

Keywords

Coloniality of knowledge. Art. Human Rights.

1 INTRODUÇÃO: PARA REFLETIR DESDE A FRONTEIRA

“Minhas cordas vocais são marginais. Quero fazer arranjos periféricos que soem mais. Ser a voz do gueto, canção de preto, sem querer segregar.”

(Yzalú)

A conexão arte e direitos humanos apresenta-se como umas das possibilidades de intervenção crítica na sociedade e de transformação da realidade. Partindo das percepções de cultura e processos culturais desenvolvidas por Herrera Flores, entendemos que, na luta por uma vida mais digna, expressões artísticas são formas de ação e reação diante do poder hegemônico que podem dar visibilidade à violação de direitos humanos, desestabilizando opressões e modificando relações coloniais. Assim, a arte das ruas, das favelas, das mulheres camponesas, das periferias e de outros *locus* subalternizados mostra-se como forma de reação cultural com potencial emancipatório e transformador de realidades subjugadas.

Na contramão desse pensamento, agentes públicos da atualidade brasileira vêm promovendo ações que afrontam essa noção mais democrática de cultura, a exemplo do programa *Cidade Linda*, que apagou *graffitis* desenhados nos muros de São Paulo (Alessi, 2017), dando mostras de como a colonialidade é determinante na concepção de cultura dos centros de poder. Muitas ações estatais retiram a visibilidade da arte produzida nos *espaços periféricos* ou a desvalorizam, porque calcadas em uma noção de cultura marcada pela colonialidade do saber, elemento constitutivo da modernidade que estabeleceu padrões eurocêntricos de conhecimento para o mundo não-europeu, naturalizando-os como universais e construindo uma hierarquia que inferioriza ou desconsidera saberes outros: há saberes superiores (do centro) e saberes inferiores (da periferia); há a arte erudita e a arte “*naïf*”; ou, como diria Galeano (2002), há os que fazem “arte” de um lado e os ninguéns que fazem “artesanato” do outro.

Nesse contexto, pretendemos confrontar essa noção hegemônica de cultura com a categoria da colonialidade do saber, de modo que possamos refletir sobre as possibilidades de uma descolonização epistêmica que torne factível uma conexão entre arte e direitos humanos voltada para a desestabilização de opressões e para a transformação do mundo. Diante desse pensamento abissal, que divide os saberes em visíveis e invisíveis, percebemos, então, a necessidade de um pensamento fronteiro propositor de formas de descolonização da arte, que compreenda sua natureza política e sua potencialidade de nos fazer refletir sobre nossa capacidade de ação, reação, transformação e indignação diante das violências e opressões.

2 “EIS QUE ME DESCUBRO OBJETO EM MEIO A OUTROS OBJETOS”: DA COLONIALIDADE DO PODER À COLONIALIDADE DO SABER

“Falo de milhões de homens/Em quem deliberadamente inculcaram o medo/O complexo de inferioridade, o tremor/A prostração, o desespero, o servilismo.”

(Aimé Césaire, 2006)

Frantz Fanon, um dos maiores estudiosos da diáspora africana, e autor da frase que dá título a esta seção, ao nos falar das clausuras da branquitude e da negritude como construções do colonialismo, na introdução da sua tese *Pele Negra, Máscaras brancas* (2008), diz existir uma “zona de não-ser”, um espaço de negação da existência em que o negro foi despejado, constatando, com pesar, que na sociedade de bases coloniais o destino do negro é branco. O autor denuncia a morte em vida que é o estado estéril de não-humanidade a que estão sujeitos os colonizados do mundo. Demarcando o sentido materialista que orienta a análise, evidencia que a verdadeira desalienação do negro implica na tomada de consciência das realidades econômicas e sociais, pois que o complexo de inferioridade acontece após um duplo processo: inicialmente econômico e em seguida pela “epidermização” dessa inferioridade, isto é, a interiorização, a gravação na pele do lugar de poder que cabe a cada um.

As relações modernas¹ de poder têm esse caráter dualista e excludente, sendo pautadas no dispositivo que constrói o outro mediante uma lógica binária que reprime as diferenças. A máquina que garante a engrenagem desta perspectiva é o eurocentrismo, modo de produzir conhecimento que opera como espelho a distorcer o que reflete. Todos os povos submetidos ao poder colonial foram induzidos a aceitar a imagem europeia refletida como se sua fosse. A violência colonial se manifestou, dentre outras formas, na negação da diferença e na destruição paulatina da cultura das Américas, da linguagem às experiências históricas, aniquilando as nações ora por extermínio físico, ora por apagamento cultural.

Essas relações são próprias da modernidade capitalista, sistema no qual o trabalho ocupa a centralidade da política do Estado, que organiza a sociedade entre aqueles que detêm o domínio e lucro sobre o trabalho de uns e outros que vendem sua força de trabalho e tempo. Como esclarece Santiago Castro-Gómez (2005), o fim da modernidade é a crise de uma configuração histórica do poder no contexto do sistema-mundo-capitalista². Esse movimento de disciplinar os perfis de subjetividade a partir da coordenação estatal conduz ao fenômeno da “invenção do outro” (Castro-Gómez, 2005), muito ligado ao processo de produção material e simbólica no qual se viram envolvidas as sociedades ocidentais a partir do século XVI.

¹ Aníbal Quijano (2005) pondera que o conceito de modernidade é ambíguo e contraditório, alertando para a questão de conflito de interesses sociais em torno do eurocentrismo e os seus mitos fundacionais como: a) a ideia da história da civilização humana como uma trajetória que parte de um estado de natureza e culmina na Europa; b) outorgar sentido às diferenças entre Europa e não-Europa como diferenças de natureza (racial) e não da história do poder. Esses dois mitos são reconhecidos no fundamento do evolucionismo e do dualismo (núcleos do eurocentrismo).

² Walter Dussel e Immanuel Wallerstein. O Estado moderno não deve ser visto como unidade abstrata, separada do sistema de relações mundiais que se configuram a partir de 1492, e sim como uma função no interior desse sistema internacional de poder.

A respeito dos mecanismos disciplinares de poder no contexto latino-americano do século XIX, Beatriz González Stephan (1995) identifica três práticas que contribuíram para forjar os cidadãos: as constituições, os manuais de urbanidade e as gramáticas do idioma. Ela segue o teórico uruguaio Angel Rama ao dizer que essas tecnologias de subjetivação possuem um denominador comum: sua legitimidade repousa na escrita e essa lógica da civilização pela linguagem faz parte do projeto colonizador.

É neste sentido que Silvia Cusicanqui (2010) coloca a retórica da igualdade e da cidadania como uma caricatura para encobrir privilégios culturais e políticos. A aquisição de cidadania é tática de ajuste ao tipo de sujeito requerido pelo projeto da modernidade: homem, branco, pai de família, católico, proprietário, letrado e heterossexual, o qual cabe muito bem no formato do bom burguês. Os “outros” - mulheres, empregados, loucos, analfabetos, negros, hereges, índios, escravos, homossexuais, dissidentes, migrantes - ficam de fora da cidade “letrada”, reclusos no âmbito da ilegalidade, submetidos ao castigo por parte da mesma lei que os exclui. E, por isso, a autora boliviana destacava, já em 1983, em sua obra *Oprimidos pero non vencidos*, a necessidade de uma descolonização das estruturas políticas, econômicas e mentais da Bolívia, cujas reformulações legais e constitucionais continuaram reproduzindo práticas de exclusão e dominação³.

Na verdade, todos os países de “terceiro mundo”, classificação que Arturo Escobar (1996) coloca como parte do processo de subjugação e disputa de poder⁴, estão sujeitos a um duplo ou triplo tipo de violência: uma violência estrutural, base das desigualdades entre países considerados de “primeiro mundo” e “terceiro mundo”; e uma violência simbólica, de operação sutil e de viés cultural, com função legitimadora das formas estruturais e diretas. A violência cultural se apresenta por meio dos discursos, símbolos, metáforas, religiões, assim como a violência epistêmica se relaciona com a dualidade saber-poder, apontada por Foucault, com temas relativos à produção e à maneira pela qual o poder se apropria e condiciona o conhecimento, determinando aquilo que é primitivo, selvagem e descartável. Em outras palavras, os discursos patrocinados pelo projeto da modernidade não toleram as epistemologias alternativas⁵ e pretendem negar a alteridade e subjetividade dos “outros”, de forma a perpetuar a opressão dos saberes e justificar a dominação. E é o Estado, como garantidor da organização racional da vida humana, que detém também o monopólio da violência para fins de dirigir as atividades dos cidadãos. Neste sentido, Walter Mignolo (2000) aborda o Estado-nação como uma maquinaria geradora de “outredades” que devem ser disciplinadas. Gayatri Spivak (2003) também problematiza o modo como o sujeito do “terceiro mundo” é representado no discurso ocidental, denunciando o projeto da modernidade como exercício da violência

³ Mais recentemente, Silvia Cusicanqui (2010) nos mostra o espelhamento de tais práticas coloniais em outras esferas da vida, como a acadêmica, inclusive em meio a teóricos que se intitulam descoloniais.

⁴ Destaque para uma passagem do autor: “Depois de quatro décadas desse discurso, a maioria das formas de entender e representar o Terceiro Mundo seguem sendo ditadas pelas mesmas premissas básicas. As formas de poder que têm sido surgido não funcionam tanto por meio da repressão, senão da normalização, não por ignorância senão por controle de conhecimento; não por interesse humanitário, senão pela burocratização da ação social.” (Escobar, 1996, p. 109, tradução livre).

⁵ Entendamos epistemologia como o ramo da filosofia que se ocupa da natureza, origens e limites do conhecimento, no sentido dado por Foucault na obra *As palavras e as coisas* (2000), em que este correlaciona os processos históricos, o sujeito e o saber.

epistêmica e relacionado ao vínculo conhecimento-disciplina. Esta violência se constitui em uma forma de exercer o poder simbólico e é um conceito que consiste na negação e no apagamento de significados da vida de indivíduos e grupos.

Ao identificarmos como ponto de partida para a construção das representações dos sujeitos o dispositivo de saber/poder, essencial é localizar o conceito de colonialidade do poder (Quijano, 1999, pp. 99-109), mecanismo que gera o sistema-mundo. Para Quijano, a espoliação colonial é autorizada pelo imaginário que estabelece diferenças incomensuráveis entre colonizador e colonizado, a partir de várias distinções, especialmente a de raça. O colonizado é o “outro”, fato que legitima o exercício de um poder disciplinar que parte do colonizador. As identidades são excludentes entre si: enquanto o colonizado é associado à maldade, selvageria, barbárie, o colonizador aparece vinculado à bondade, civilização e racionalidade.

Com esse panorama, fácil é identificarmos o viés maniqueísta que orienta essa dualidade de pensamento e, conseqüentemente, o controle social seletivo. Para isso Castro-Gómez (2005, p.83) conecta:

O conceito da colonialidade do poder amplia e corrige o conceito foucaultiano de poder disciplinar [...]. Deste ponto de vista podemos dizer o seguinte: a modernidade é um projeto na medida em que seus dispositivos disciplinares se vinculam a uma dupla governamentabilidade jurídica. De um lado, a exercida para dentro pelos estados nacionais em sua tentativa de criar identidades homogêneas por meio de políticas de subjetivação; por outro lado, a governamentabilidade exercida para fora pelas potências hegemônicas do sistema-mundo moderno/colonial, em sua tentativa de assegurar o fluxo de matérias-primas da periferia em direção ao centro.

A expansão comercial, a dinâmica de troca de mercadoria entre centro e periferia e a vigilância e domínio sobre os sujeitos dialogam com a relação de superioridade/inferioridade entre dominador e dominado patrocinada pelo eurocentrismo. A respeito disso, importante demarcarmos como a ideia de raça nas Américas é uma maneira de legitimar as relações de dominação impostas pela conquista (Quijano, 2005). A elaboração teórica da raça surge, oportunamente, como ferramenta de naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. A maioria dos teóricos sociais dos séculos XVII e XVIII, resgata Castro-Gómez (2005), coincidia na opinião de que a espécie humana caminha da ignorância à iluminação em um processo crescente até chegar ao aperfeiçoamento representado pelas sociedades modernas europeias. O primeiro estágio de desenvolvimento, relatado pelos navegantes era o das sociedades indígenas, retratadas com as características da selvageria, barbárie e ausência completa de arte, ciência e escrita. A América era sinônimo de superstição, primitivismo, guerra de todos contra todos, “estado de natureza”, tal qual teorizado por Hobbes. O estágio mais alto do progresso humano estaria representado pelas sociedades europeias, onde reinariam a civilidade, o Estado de Direito, o cultivo da ciência e das artes.

A conformação colonial do mundo entre ocidental ou europeu, concebido como moderno e avançado, e os “outros”, restante dos povos e culturas, é inaugurada, segundo Edgardo Lander (2005), com a conquista ibérica do continente americano. A partir desse momento, inicia-se a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992), processo que culmina

nos séculos XVIII e XIX com a organização de todos os territórios em uma grande narrativa universal. Nesta narrativa, a Europa é o centro geográfico e o auge do avanço. E ao nos referirmos a um lugar sob a perspectiva das relações de poder, estamos falando de geopolítica; neste caso, a geopolítica do conhecimento mostra como tem operado a periferação de alguns lugares e a centificação de outros. É nesse sentido que Catherine Walsh (2005, p. 41, tradução livre) nos afirma que a produção do conhecimento “está marcada geo-históricamente, geo-politicamente e geo-culturalmente; tem valor, cor e lugar ‘de origem’”.

Esta construção eurocêntrica que toma a totalidade do tempo e do espaço para a humanidade a partir da própria experiência, colocando as particularidades histórico-culturais como padrão de referência superior e universal, é também um dispositivo de conhecimento colonial. Explicamos: o dispositivo colonizador do conhecimento transforma o modo de vida de um dado grupo social no modo “normal” do ser humano e da sociedade; “outras” formas de ser, de conhecimento e de organização social não apenas são diferentes, como também carentes, arcaicas, primitivas, tradicionais, pré-modernas (Lander, 2005). Essa visão de mundo tem como eixo articulador central quatro visões básicas:

1. A visão universal da história associada à ideia de progresso (a partir da qual se constrói a classificação e hierarquização de todos os povos, continentes e experiências históricas);
2. A ‘naturalização’ tanto das relações sociais como da ‘natureza humana’ da sociedade liberal-capitalista;
3. A naturalização ou ontologização das múltiplas separações próprias dessa sociedade; e
4. A necessária superioridade do conhecimento que esta sociedade produz (‘ciência’) em relação a todos os outros conhecimentos (LANDER, 2005, p. 13).

Por ser assim, Grosfoguel (2006, p. 21) declara que “os paradigmas hegemônicos eurocêntricos que têm configurado a filosofia e as ciências ocidentais no sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal [...] assumem um ponto de vista universalista, neutro e objetivo”. É nesse sentido que nomeia de “egopolítica do conhecimento” a ideia de que pode existir a produção e apropriação de conhecimento desde um não-lugar, desde um sujeito deshistoricizado e descorporizado, isto é, um sujeito universal. Esta ego-política não leva em conta as relações entre a localização epistêmica do sujeito que produz conhecimento, o conhecimento gerado e suas articulações com os processos de dominação, exploração e sujeição. Assim, o espaço acadêmico se inscreve na estrutura triangular da colonialidade: a colonialidade do ser, a colonialidade do poder e a colonialidade do saber, em que esta última se localiza em uma estrutura hierárquica, disciplinar e fiscalizadora (Castro-Gómez, 2007). A colonialidade do saber controla a produção intelectual e criativa e determina aquilo que é considerado superior/belo/importante e o que é inferior/feio/desimportante. Essa produção descartável é construída por grupos colonizados e esse controle é uma forma de segregação não-declarada, fazendo parte do aperfeiçoamento das tecnologias de sujeição e exploração das populações periféricas.

Na arte, é fácil percebermos a marca da colonialidade do saber na diferenciação entre arte erudita e arte popular. A primeira questão que se coloca tem a ver com o pressuposto de que as criações populares estão comprometidas com os rituais

e funções cotidianos, não atingindo, portanto o grau de autocontemplação esperado da arte de um nível “superior”. Assim, seriam formas artísticas reféns da técnica e da materialidade funcional, “artesanato”, assim qualificado sem reconhecer os aspectos criativos e simbólicos, segregando as manifestações populares da arte de matriz ocidental, esta sim, sacralizada, uma “manifestação do espírito”, alheia às rotinas sociais em que estão inseridas⁶. Quando o prefeito de São Paulo institucionaliza um programa para apagar *graffitis* desenhados nos muros da cidade, ou quando agentes públicos determinam o fechamento de casas de forró em favelas de Fortaleza, ou de bailes funk nas favelas do Rio de Janeiro, estamos diante da tentativa de apagamento dessa cultura popular.

O *graffiti* no Brasil, especificamente, tem uma história interessante: se relaciona com as inscrições indígenas nas cavernas amazônicas, mas a tradição moderna remonta aos últimos 50 anos. Com o golpe que instaurou a ditadura civil-militar em 1964, as inscrições em paredes nos grandes centros urbanos eram forma de manifestação política, pichações geralmente atribuídas por partidos políticos na clandestinidade. Nos anos 1960, a repressão sobre os grafiteiros aumentou na mesma medida em que essa arte de rua se popularizou. O *graffiti* era uma forma de manifestação artística e cultural de resistência, da mesma forma que a música de protesto, como o movimento Tropicália ou a MPB. Efetivamente, boa parte dos versos dessas canções eram usados para pichar os muros das cidades. A partir dos anos 1970 essa configuração muda um pouco e o *graffiti* continua fazendo parte das manifestações em prol do retorno da democracia, especialmente em cidades industrializadas como São Paulo. Com a abertura democrática no início dos anos 1980, há uma verdadeira explosão das intervenções urbanas e *graffitis*. Nos anos 1980, a arte de rua vai paulatinamente saindo da marginalidade e se tornando aceita nos meios culturais, sendo que alguns artistas se tornam celebridades artísticas (Manco, Neelon e Lost Art, 2005). Entretanto, permanece a diferença entre esta aceitação de artistas como Os Gêmeos ou Herbert Baglione, e os pichadores, em sua maioria oriundos do movimento hip-hop, os rappers que denunciavam a violência policial na periferia ou as condições de exploração da classe trabalhadora nas grandes cidades.

Ao negar a arte de rua como arte, o poder público violentamente coíbe a liberdade de expressão de uma parcela da população que escolhe como suporte para sua obra os muros da cidade. Uma clara mostra de colonialidade do saber.

3 ARTE E DIREITOS HUMANOS: A TEORIA CRÍTICA DA CULTURA DE HERRERA FLORES

“Vamos rir dos centros e construir tendências centrífugas que nos conduzam às periferias! Aos lugares de encontro, à criação de comunidades extensas, transfronteiriças.”

(Herrera Flores, 2007)

A ideia de pensar uma alternativa de descolonização da arte a partir dos direitos humanos parte da conexão entre a arte e o direito, que, via de regra, é ausente do debate jurídico acadêmico brasileiro, predominantemente dogmático. “É

⁶ Ticio Escobar (2014, pp. 52-53) discorre sobre a impossibilidade de se separar a estética da funcionalidade dos objetos artísticos nas culturas indígenas e mestiças da América Latina.

preciso ter o espírito desarmado (carnavalizado) para poder incorporar o novo”, nos ensina Warat, um dos autores críticos que, defendendo uma quebra epistemológica, nos possibilita aprender o direito a partir da literatura - na obra *A ciência jurídica e seus dois maridos* (2000) Warat faz uma crítica ao instituído nas ciências sociais e no direito a partir da obra de Jorge Amado - da poesia, do cinema e do teatro - em sua passagem pela Universidade de Brasília, de 2005 a 2007, coordenou ações extensionistas como o Cabaret Macunaíma e os Cafés Filosóficos, que apostavam na sensibilização por meio da arte.

É na trilha da carnavalização waratiana que queremos pensar a arte e o direito. Partimos, então, da concepção de cultura e de processos culturais desenvolvida por Joaquín Herrera Flores, teórico crítico espanhol que se dedicou aos estudos da teoria da cultura e da teoria crítica dos direitos humanos. Herrera Flores, em sua obra *El proceso cultural: materiales para la creatividad humana* (2005), apresenta uma perspectiva descolonial de cultura que se afasta da ideia tradicional e estática de cultura como identidade e rechaça as imposições universais do Ocidente, cujas matrizes hierarquizam as culturas entre inferiores e superiores. Para tanto, o autor elabora uma concepção de processo cultural distinta da ideia convencional de cultura, utilizando categorias como “o cultural”, reações culturais e espaços culturais.

Inicialmente, Herrera Flores (2005) destaca o fazer humano como a capacidade que possuímos de criar e transformar o mundo, ressignificando os sentidos das relações concretas, mostrando que o que nos constitui é justamente essa possibilidade criativa de reagir face aos entornos sociais, naturais e psíquicos. Para o autor, somos animais culturais que nos diferenciamos dos outros seres justamente pela nossa capacidade de reação diante do mundo. E essa diferença é o que ele denomina de “o cultural”. Ou seja, cultural é aquilo que nos define, é o humano, que pode ser traduzido como a nossa capacidade de construir e dar significado à realidade, de reagir frente às relações que temos com nós mesmos, com os outros e com a natureza. “Tudo não é cultura. Mas [...] *tudo* está guiado, encaminhado e dirigido *culturalmente*. Mais que animais sociais, somos *animais culturais*, que explicamos, interpretamos e intervimos no mundo guiados e encaminhados por nossas reações culturais” (Herrera Flores, 2005, p. 33, tradução livre), sendo a partir do cultural que vemos e compreendemos o mundo. E é justamente essa nossa capacidade de reação face ao mundo que, para Herrera Flores, vai ser o elemento central nos processos culturais de luta por direitos e dignidade e contra os bloqueios ideológicos que, ao longo da história, fissuram nossas habilidades criativas de atuar no mundo.

O autor apresenta, então, seu conceito aberto de cultura: categoria que cria a capacidade de gerar reações frente aos processos ideológicos e às situações de injustiça, opressão e exploração dos seres humanos subalternizados em um dado contexto. Para Herrera Flores (2005), não devemos falar de cultura - categoria estática que tradicionalmente representa signos e costumes de uma nação, etnia ou forma de vida ou o consumo passivo de determinados produtos culturais; uma concepção dinâmica e emancipatória nos faz optar pelo termo “processos culturais”, aqueles pelos quais os seres humanos se relacionam criativamente com a realidade, com os outros, com a natureza e consigo e que, para além das identidades, criam novos sentidos e novos signos em um contexto específico: os espaços culturais. Porque a realidade não é um conjunto de estados de fato, não é estática, mas se constitui das

relações humanas que mantemos com esses fatos, conosco, com os outros, com a natureza.

Assim, para Herrera Flores (2005) são categorias fundamentais para pensarmos o cultural: 1) os processos culturais propriamente ditos – que são os modos diferenciados e plurais a partir dos quais as pessoas reagem frente às relações sociais, naturais e psíquicas; 2) os signos culturais – as relações que se estabelecem entre os objetos materiais ou imateriais e as ações humanas; 3) a construção do imaginário radical – “conjunto de materiais que derrubam as barreiras e os bloqueios interiores que nos impedem de nos articularmos com os outros seres humanos” (Herrera Flores, 2005, p. 23, tradução livre), ou seja, as relações culturais do homem consigo mesmo; 4) as reações culturais – a capacidade genérica que possuímos de construir e desconstruir mundos; e 5) os espaços culturais, locais materiais ou simbólicos em que se manifestam os processos culturais. Deste modo, diferenciam-se dos processos ideológicos de dominação hegemônica, que nos fazem acreditar em padrões únicos e imutáveis, determinantes de nossas ações, e bloqueiam nossa capacidade criativa em face do mundo.

Essa tentativa de imposição hegemônica de um modo único de percepção do mundo está diretamente relacionada a outra visão hegemônica tradicional, da qual nos distanciamos: a de que são as diversas metodologias de ação existentes que ocasionam os conflitos culturais entre culturas distintas, como se a diferença cultural fosse a causa de todos os problemas da humanidade. Como nos esclarece Herrera Flores, se é verdade que há diferentes formas de reação cultural entre as distintas culturas, não é menos verdade que entre as várias formas de reação cultural existem relações de poder com pretensões de hegemonia em razão de algum fator não cultural: “a dominação política, o acesso a um determinado recurso, o domínio geoestratégico etc., sendo utilizada a cultura como desculpa e como guia metodológico para legitimar o mundo do horror, da exclusão e do genocídio” (Herrera Flores, 2005, p. 70, tradução livre). Ou seja, não são as diferenças culturais por si mesmas que causam conflitos entre culturas, mas fatores não culturais, como poder, dominação, interesses econômicos, conquista de territórios etc.

E esse ponto é fundamental para pensarmos as diversas concepções de arte e os “conflitos” entre processos culturais considerados superiores e inferiores. Na verdade, é compreendendo a colonialidade do saber e a imposição de um padrão eurocêntrico epistêmico que entenderemos as hierarquias culturais que se apresentam. Como falamos anteriormente, a colonialidade do saber cria uma epistemologia hegemônica difusionista que hierarquiza todas as formas de conhecimento pela diferença centro/periferia e naturaliza essa diferenciação como se ela fosse absoluta e incontestável. O conhecimento válido é o que atende ao padrão da racionalidade científica da cultura europeia ocidental e todas as outras formas de conhecimento são subalternizadas. Essa categorização se reproduz internamente nas sociedades e a diferença centro/periferia propagada na modernidade faz emergir a distinção entre saberes superiores (do centro) e saberes inferiores (periféricos) e acarreta a invisibilização de tudo o que é produzido pelo periférico.

E, por óbvio, essa problematização não pode ser feita fora de um contexto específico: não podemos falar de cultura de forma abstrata e não situada, sem consid-

erarmos o contexto em que vivemos e do qual estamos falando. Na concepção ocidental de cultura, que se propõe universal, ideal e válida para todos os seres humanos, o contexto é invisibilizado justamente para não permitir as reações humanas de contestação.

Hoje, esse contexto é o da globalização neoliberal imposta pelo capitalismo. Assim, falar do fazer humano e da capacidade de reação no mundo contemporâneo é considerar o sistema capitalista de exploração e de exclusão da maior parte das pessoas. Assim, não podemos propor ações emancipatórias de descolonização da arte e de luta por direitos humanos de forma abstrata, sem consideramos o contexto capitalista neoliberal. Qualquer tentativa de descolonização do saber deve ser elaborada considerando esse contexto e se colocar contra as imposições hegemônicas do capital. Uma proposta que não se indigne contra as opressões produzidas pelas estruturas do mercado, contra a desigualdade social e contra a miséria em que vivem os incontáveis seres humanos privados de condições mínimas de sobrevivência, não pode se dizer crítica tampouco libertadora, estando muito distante do que acreditamos ser o caminho para uma transformação social preocupada com a dignidade humana e com as necessidades básicas das pessoas.

4 DESCOLONIZANDO OS IMAGINÁRIOS: ARTE E DIGNIDADE

“Arte é também libertar-se do pensamento pronto e ousar pensar, e fazê-lo de um jeito diferente.”

(Márcia Tiburi, 2012)

É partindo dessas pontuações de Herrera Flores que pensamos a conexão arte e direitos humanos. Entendemos a arte como forma de reação cultural em um processo cultural, na medida em que, por meio dela, podemos criar e transformar a realidade. Por meio da arte, conhecemos, sentimos, nos abrimos ao outro e a outras percepções diversas da nossa e, sobretudo, podemos nos expressar, ter voz, criar e recriar os sentidos do mundo. “A arte funciona como uma das principais armas de uma teoria crítica da cultura que pretende potencializar o que de transformador e revolucionário levamos em nossa própria essência de seres humanos” (Herrera Flores, 2005, p. 31, tradução livre).

Partimos, pois, de uma concepção de arte que está para além da noção de produtos culturais estáticos produzidos em uma dada época, em uma dada sociedade. Entendemos a arte a partir das relações que se dão entre os produtos culturais e as ações humanas, e mais especialmente pela influência que tais produtos têm na vida das pessoas, de modo a permitir uma reação criativa no mundo. Ou seja, a arte na perspectiva cultural desenvolve a potencialidade humana de criação e transgressão e estimula o fazer humano a contestar a ordem estabelecida e buscar melhores condições de vida.

Como Herrera Flores, entendemos que a arte como espetáculo de consumo deve ser substituída pela arte como luta pela dignidade. Em sua obra *O nome do riso: breve tratado sobre arte e dignidade* (2007), o autor apresenta suas assertivas sobre a importância da arte para a dinamização da existência humana: “A arte abre nossa consciência até o novo, até a possibilidade de um mundo distinto em que todas e

todas possamos exercer nossa capacidade de transformação dos espaços de relações e interações.” (Herrera Flores, 2007, p. 56).

Arte é criação e recriação que nos leva para o universo da sensibilidade, do sentimento. A arte toca nosso imaginário radical e impulsiona o fazer humano de uma forma livre das amarras do instituído. Pela arte, reagimos culturalmente ao que está posto porque nos sensibilizamos e nos sentimos livres e capazes de transformar o real. É por meio da arte que podemos entrar em contato com outros mundos, negar o que está estabelecido e desobedecer a epistemologia hegemônica para ressignificar o que está posto. É na arte que o fazer humano encontra liberdade para construir e desconstruir a realidade; é por meio dela que podemos nos aproximar do que se nos apresenta como diferente, relativizarmos nossa própria realidade e exercitamos as possibilidades de articulação das diferenças, pois “toda manifestação artística aporta sempre um componente político de contestação e ativação da nossa capacidade de reagir simbolicamente ao entorno das relações que vivemos”. (Herrera Flores, 2007, p. 56). Ou seja, a arte tem uma função política e nos possibilita, de várias maneiras, seu uso como instrumento de luta pela dignidade. E é nesse ponto que a arte se conecta aos direitos humanos, cuja definição também passa pela busca de uma vida mais digna, como afirma Warat (2010):

Falar da função da arte na descoberta da sensibilidade implica para mim sempre a procura ou a produção de um processo criativo. Pois, através do processo criativo, é possível conhecer e ressignificar os meus devires e os devires do outro, é possível produzir revoluções moleculares e instigar a emergência de novas formas de compreensão do mundo. Meu grande problema e desafio é como estímulo a sensibilidade criativa ou como estímulo a sensibilidade através de um processo criativo.

Mas nosso conceito de direitos humanos não é o de normas postas universais que todos possuem pelo simples fato de serem humanos, em mundo abstrato e atemporal. Entendemos direitos humanos como produtos culturais que possibilitam as lutas sociais e coletivas pelo acesso aos bens necessários à vida e pela dignidade de todos, e que constroem espaços plurais e aumentam as potencialidades humanas para a luta, no contexto das relações de mercado impostas pelo capitalismo. E daí a estreita relação com nossa percepção sobre o cultural, e por consequência, sobre a arte: ambos são formas de reações culturais que nos possibilitam atuar criativamente nas diversas formas de luta pela dignidade e reagir às injustiças, exclusões e explorações do sistema capitalista.

Arte e direitos humanos, portanto, conectam-se como produtos culturais de reação ao poder hegemônico e ao saber dominante. As expressões artísticas, na perspectiva cultural já exposta, nos permitem agir, reagir, criar, romper com os modelos impostos e transformar a realidade na qual nos inserimos, nos sensibilizando e nos mostrando novas possibilidades de existência coletiva, nos empoderando para a resistência que move a luta pela dignidade humana.

Um filme sobre os horrores do Holocausto nazista que mostra o genocídio de 6 (seis) milhões de judeus nos sensibiliza e nos empodera para lutarmos contra qualquer outra forma de dominação que descarte vidas humanas de forma tão cruel; um funk ou um rap são canais de expressão que nos falam da violência sofrida por vidas negras por todo o mundo; um romance no qual a protagonista é vítima de

violência em razão da sua condição de mulher nos faz sentir a mesma dor da personagem e nos estimula a lutar contra o machismo e o patriarcalismo que matam milhares de mulheres todos os dias; um *graffiti* traz a sensibilidade de um artista que, por vezes, tem na sua arte a única forma de se colocar no mundo e se sentir parte da cidade; uma fotografia de uma criança morta num tiroteio na favela da Maré interfere diretamente na nossa maneira de entender a violência urbana, a segurança pública e os direitos humanos. Porque toda forma de expressão artística, de arte, tem o potencial de nos fazer refletir sobre nossa capacidade de reação, de ação, de transformação e de indignação diante das violências e opressões, e consequentemente, pode ser um eficaz instrumento de luta contra o poder hegemônico, como enfatiza Herrera Flores:

A arte: a literatura, o cinema, a arquitetura, a escultura, as expressões populares e festivas dos carnavais e festas comunitárias... nos abrem ao outro, quer dizer, a outras expressões e percepções do mundo, cria intercâmbios, potencializa o diálogo [...], concilia o passado com o presente e lança constantemente flechas para o futuro, sendo capaz, inclusive, de abarcar o que não se pode dizer por meio de argumentos baseados em lógicas fechadas e excludentes de outras lógicas e outras racionalidades [...] (HERRERA FLORES, 2005, p. 31, tradução livre).

Todos esses produtos culturais são armas contra o poder hegemônico, instrumentos que podem ser determinantes nos processos de luta por direitos humanos e por uma vida digna. Arte é voz, é lugar no mundo, é reconhecimento, é existência, é pertencimento. Para muitos, a única forma de se sentir vivo, de se sentir pessoa, de se sentir parte da sociedade; para muitos, a única oportunidade de ser ouvido. E, por outro lado, arte é transformação e iluminação porque, ao nos atingir no que temos de mais sensível e humano, modifica nossa consciência sobre a capacidade humana de ação e reação diante do mundo e, especialmente, altera nossa visão sobre o outro e nos mostra o que com ele temos de comum, nos apontando as possibilidades de convivência e diálogo com o diferente.

Na obra *A invenção dos direitos humanos: uma história*, Lynn Hunt (2009), ao narrar a evolução histórica dos direitos humanos europeus ocidentais, nos mostra como a arte foi capaz de desenvolver empatia no ser humano ao longo da história e, desse modo, sensibilizar as pessoas para os direitos humanos. Para a autora, compreender os direitos humanos nos leva mais além da ideia de normas postas e de conceitos formulados, pois eles têm bases racionais e emocionais, sendo autoevidentes quando ressoam dentro de cada um de nós e nos fazem sentir a dor do outro: “temos muita certeza de que um direito humano está em questão quando nos sentimos horrorizados por sua violação” (HUNT, 2009, p. 25). No curso de sua obra, são aportados vários exemplos de expressões artísticas que foram fundamentais no processo de internalização das noções de direitos humanos, como liberdade, igualdade, inadmissibilidade da tortura, dentre outros. Segundo a autora, esse processo foi iniciado na segunda metade do século XVIII:

O público começou a ver os espetáculos teatrais ou a escutar música em silêncio. Os retratos e as pinturas de gênero desafiaram o domínio das grandes telas mitológicas e históricas da pintura acadêmica. Os romances e os jornais proliferaram, tornando as histórias das vidas comuns acessí-

veis a um amplo público. A tortura como parte do processo judicial e as formas mais extremas de punição corporal começaram a ser vistas como inaceitáveis. Todas essas mudanças contribuíram para uma percepção da separação e do autocontrole dos corpos individuais, junto com a possibilidade de empatia com outros (HUNT, 2009, pp. 28-29).

A tese de Lynn Hunt é a de que o contato com a arte ajudou a disseminar práticas de autonomia e empatia, desenvolvendo uma noção de comunidade que estava além do âmbito privado. Essas novas experiências transformaram as experiências individuais e abriram caminho para uma concepção de direitos humanos, que, no caso da Europa Ocidental, consolidou-se com as declarações de direitos. Ainda que a narrativa seja limitada aos direitos europeus do Ocidente, não podemos deixar de reconhecer que sua obra ilustra bem a ligação entre arte e direitos humanos.

Portanto, tomamos a arte como uma forma de reação cultural diante do mundo, que possibilita ação, criação e transformação da realidade e contesta os padrões hegemônicos. Mas não só: a arte nos permite olhar para o outro e compartilhar sentimentos e formas de reação cultural, na medida em que nos coloca em diálogo com possibilidades distintas, e também nos fornece ferramentas para reagir aos padrões dominantes e construir novas significações diante do mundo. Por meio da arte, podemos dar visibilidade a tudo que é silenciado e colocado à margem pela colonialidade, rompendo com o que nos causa indignação. E, nessa perspectiva, se constitui instrumento de luta contra os processos ideológicos dominantes que violentam, oprimem e exploram os seres humanos no contexto capitalista.

Mas, como mostra Herrera Flores (2005), duas advertências são importantes: primeiro, não podemos colocar no cultural a responsabilidade por todas as transformações sociais. São necessárias reações políticas, econômicas, jurídicas, religiosas para além do cultural. Segundo, a arte na concepção tradicional – diferente da perspectiva cultural que aqui defendemos – pode ser utilizada para atender a interesses políticos.

Assim, percebemos um amplo potencial emancipatório desses produtos culturais - arte e direitos humanos - para criar, fazer e transformar a realidade, os símbolos e as relações humanas, contestando os processos ideológicos de dominação que impõem um determinado padrão epistêmico como universal, absoluto e superior aos demais. E é nessa conexão que se constitui nossa proposta de descolonização da arte. Somente sob essa perspectiva cultural, compreenderemos arte e direitos humanos como instrumentos capazes de romper as amarras coloniais para que o cultural cumpra sua função emancipatória: “[...] na diversidade de pensamentos [...] a arte está se constituindo nas comunidades e sujeitos étnicos em um ato decolonial que interpela, repreende e põe em questão as narrativas de exclusão e marginalização” (Achinte, 2013, pp. 451-452).

5 CONCLUSÃO: AFINAL, COMO DESCOLONIZAR A ARTE?

É a realidade, não o “estado de fato” ou o fenômeno em si, o que se distingue em função da percepção cultural. A realidade não se confunde com os estados de fato, com os fenômenos biológicos ou geológicos. Entretanto, é por meio dos proces-

so culturais que vamos tendo acesso à realidade que nos envolve e esta, entendida como o sistema de relações sociais, psíquicas e naturais é algo prévio às intervenções culturais. Não cabe, pois, afirmar que ‘tudo é cultura’, sob pena de se cair em um culturalismo de graves consequências. Os produtos culturais (a arte, a literatura, a ciência, as instituições políticas, jurídicas, econômicas etc.) nada dizem por si mesmos, não têm significado se não estão integrados no contexto de relações em que cumprem suas funções. São um meio de explicar, interpretar, intervir nas relações que herdamos, seja para reproduzi-las, seja para transforma-las – representam simbolicamente as relações sociais, políticas, econômicas...

Por isto, um achado arqueológico, por exemplo, só tem valor e sentido quando situado no conjunto de relações que constitui a realidade das pessoas que o utilizavam. Em outras palavras: só servem de porta de acesso à realidade quando podemos explicar, interpretar, intervir nas relações que eles expressam. Os produtos culturais são como metáforas, nada neles é literal, tudo depende do que não está neles, do sistema de relações diante do qual atuam como reações. São exemplos disto: a conquista do fogo, as pinturas rupestres, o enterro dos mortos, a vida sedentária e agrícola, as artes da navegação, o pensamento formal, a ideia de justiça, a arte pela arte, o computador... esses “instrumentos culturais” só nos dão acesso à nossa realidade ou a realidades passadas se integrados no conjunto de relações que se viviam no passado ou que se vivem no presente.

Para Herrera Flores, a cultura é uma característica primária humana e, antes que surgisse a cultura já tínhamos determinadas relações, como é o caso dos desenhos rupestres sobre as relações de caça na pré-história. Primeiro, portanto, vêm as relações, depois as representações, os signos culturais, que serviam para que os indivíduos explicassem, interpretassem e estabelecessem os modos de intervenção nessas relações. O cultural, portanto, não é uma atividade passiva de representação estática do conjunto de relações. Mais do que de “culturas”, falamos de processos culturais, mais que de humanismo abstrato e metafísico, falamos de processo cultural de humanização, que nos permitirá conectar a realidade de modo emancipatório e solidário. O processo cultural supõe sempre esse caminho de ida e volta entre as relações culturais (individuais e coletivas) e as redes de relações que as provocam: a isto ele denomina circuito de reação cultural.

É diante dessa proposta teórica de Herrera Flores que podemos compreender o poder da arte, entendida, como vimos, como produto cultural utilizado para explicar, interpretar, intervir nas relações, seja para reproduzi-las, seja para transformá-las. Simon Schamas (2010, pp. 10-17) adverte que *“a grande arte tem péssimos modos”*. Ele explica que as obras-primas são *“truculentas, impiedosas e astutas”*, acabam com sua compostura e reorganizam o senso de realidade. Para o crítico inglês, *“o poder da arte é o poder da surpresa perturbadora”*, mesmo quando parece imitativa, a arte não reproduz o que há de conhecimento no mundo visível, antes substitui esse mundo por uma realidade própria, pois, além de representar o belo, ela destrói o banal. O método operacional da arte envolve o processamento da informação pela retina, mas aciona *“um comando que gera um tipo alternativo de visão: um modo dramatizado de ver”*. As obras primas não se constituem na norma. Muitos excelentes artistas trabalharam com objetivos mais modestos, tratando de imitar a natureza, de representar o belo. As obras de arte envolvem elementos essenciais de

nossa existência, tanto individual (o imaginário radical) quanto o coletivo (o imaginário social instituinte), inserido no contexto ambiental de cada artista (o imaginário bio[sócio]diverso): falam de salvação, liberdade, mortalidade, transgressão, do mundo, das almas... não são obras triviais e fica patente que não se busca o efeito estético apenas. Assim, as obras de arte podem ser e muitas vezes são produtos culturais de cunho emancipatório, que buscam nos conectar à realidade para que possamos interpreta-la, explica-la, transformá-la.

Portanto, nossa proposta de descolonização da arte consiste em: primeiro, entender a arte como instrumento de reação cultural e de luta pela dignidade; segundo, partindo da compreensão de como a colonialidade age na imposição de modelos e padrões universais fundados na diferença centro/periferia, propor uma desobediência epistêmica por meio de fissuras ao já estabelecido. E isso significa, como consequência do empoderamento humano, tirar da invisibilidade manifestações artísticas subalternizadas pelo poder colonial e estimular o fazer humano, as criações e recriações que possibilitam a transformação de si e sensibilizam nosso olhar para o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHINTE, Adolfo Albán. *Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos*. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

ALESSI, Gil. A 'Maré Cinza' de Dória toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas. *El País*, São Paulo, 24. jan. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>. Acesso em: 3 out. 2017.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro"*. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. *Descolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes*". In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CESÁIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Latinoamerica: cuadernos de cultura latino-americana. Madrid: Universidad nacional autónoma de Mexico, 2006.

CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires : Tinta Limón, 2010.

ESCOBAR, Arturo. *La invención del Tercer Mundo: construcción y desconstrucción del desarrollo*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1996.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del Pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2000.

GALEANO, Eduardo. O livro dos abraços. Tradução de Eric Nepomuceno. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado. In: GONZÁLEZ STEPHAN, B; LASARTE, J. Esplendores y misérias del siglo XIX. Cultura y sociedade em America Latina. Caracas: Monte Ávila, 1995.

GROSGUÉL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidade global. In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. Inflexión decolonial: Fuentes, Conceptos y cuestionamientos, 2006.

HERRERA FLORES, Joaquín. El proceso cultural: Materiales para la creatividad humana. Sevilla: Aconcagua, 2005.

_____. O nome do Riso: breve tratado sobre arte e dignidade. Tradução de Nilo Kaway. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: CESUSC; Florianópolis: Bernúncia, 2007.

HUNT, Lynn. A invenção dos direitos humanos: uma história. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LANDER, Edgardo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

MANCO, Tristan; NEELON, Caleb; LOST ART. Graffiti Brasil. London, Thames & Hudson, 2005.

MIGNOLO, Walter. The darker side of the Renaissance Literacy, Territoriality and Colonization. Ann Arbor: Michigan University, 1995.

_____. Historias Locales/ diseños globales. Madrid: Akal, 2000.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em America latina. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; MILAN DE BENAVIDES, C. Pensar (em) los intersticios: teoria y practica de la critica pós-colonial. Bogotá: CEJA, 1999.

_____. Colonialidad y modernidade/racionalidade. Lima: Perú Indígena, vol 13, nº 29, 1992.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SCHAMA, Simon. O Poder da Arte. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Puede el subalterno hablar? Revista Colombiana de Antropologia, nº 39, 2003, pp. 257-364.

TIBURI, Márcia. Arte contemporânea: sobre nossa dificuldade de pensar e fazer. Revista Cult, 2012. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/arte-contemporanea-sobre-nossa-dificuldade-de-pensar-e-fazer>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

WARAT, Luis Alberto. A ciência jurídica e seus dois maridos. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

_____. Direito, sujeito e subjetividade: para uma cartografia das ilusões. Luis Alberto Warat entrevistado por Eduardo Gonçalves Rocha, Marta Regina Gama Gonçalves, p.39. Captura Críptica: direito política, atualidade. Revista Discente do Curso de Pós-Graduação em Direito, n.2., v.2. (jan/jun. 2010) – Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina,

2010. Disponível em: <http://www.ccj.ufsc.br/capturacriptica/wp-content/uploads/captura_criptica_n2v2_completo.pdf>. Acesso em: 3 de out. de 2017.

WALSH, Catherine. Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización, *Signo y Pensamiento*, nº 46, v. 4, jan.-jun. 2005. Disponível em: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4663>>. Acesso em: 12 abr. 2017.



DOSSIÊ NORMATIVIDADES ULTRAMARINAS: O CLERO E O DIREITO NOS IMPÉRIOS IBÉRICOS
