

re v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Textilidade na performance *Museu das Invasões* (2023) de Emiliano Dantas: uma intervenção anti-utópica de futuro na memória colonial portuguesa

Textility in the performance *Museu das Invasões* (2023)
by Emiliano Dantas: an anti-utopian intervention to the
future in portuguese colonial memory

Danae Gallo González
Justus-Liebig-Universität Gießen – Alemanha

Susanne Grimaldi
Technische Universität Dresden – Alemanha

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100220>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Neste artigo, propomo-nos a efetuar uma análise da performance *Museu das Invasões*, do artista e antropólogo brasileiro Emiliano Dantas, a partir da nossa experiência corporal e memorial no clube de estudantes *Tivoli*, em Zwickau, onde teve lugar em setembro de 2023. Após uma contextualização do *Museu das Invasões* no marco da performance contra/de/colonial em geral e na obra de Dantas em particular, examinaremos a aplicação metafórica e literal da ‘textilidade’ (Ingold, 2010) na performance como intervenção de futuro, desconstrutiva e anti-utópica na memória portuguesa do mal chamado “descobrimento”, que emergiu do utopismo renascentista e cujo legado perdura como herança e ferida colonial.

Palavras-chave: Dantas; textilidade; anti-utopia; performance; contra/de/colonial.

Abstract

In this article, we propose to analyze the performance *Museu das Invasões*, by the Brazilian artist and anthropologist Emiliano Dantas, from our bodily and memorial experience at the students’ club *Tivoli* in Zwickau in September 2023, where it took place. After contextualizing *Museu das Invasões* within the framework of contra/de/colonial performance in general and Dantas’s work in particular, we will examine the metaphorical and literal application of ‘textility’ (Ingold, 2010) in the performance. We argue that Dantas constructs a forward-looking, deconstructive and anti-utopian intervention in the Portuguese memory of the misnamed “discovery” of America, which emerged from Renaissance utopianism and whose legacy endures as a colonial inheritance and wound.

Keywords: Dantas; textility; anti-utopia; performance; contra/de/colonial.

Devolva o meu ouro, meu oro [...] Tupi, or not to Tupi, that is the question.

Voz-off na performance,

Zwickau, 19 de setembro de 2023

Susanne: O início acalma-me: zumbidos e imagens de uma floresta tropical, zoom in, zoom out, vistas panorâmicas e, simultaneamente, a inquietação de que este silêncio traiçoeiro não vai durar. De fato, segue-se uma mudança súbita. Agora o vídeo mostra uma conhecida gravura em madeira, tingida de cor vermelha, uma cena de antropofagia supostamente observada no século XVI. A música mantém-se, alguém na sala ri.

Danae: Luzes apagadas, som de pássaros, uma sala cheia de pessoas que não sabem onde se colocar, inseguras. Meu desconforto surge quando as imagens renascentistas de (alegado) canibalismo aparecem, enquanto os pássaros ainda chilreiam, como se essa violência das imagens não os afetasse. Ou será que querem encobrir, silenciar a perturbação? A mim, como espanhola e (talvez) descendente de colonizadores afeta-me, sinto um arrepio. Um senhor um pouco mais idoso, de cabelos brancos, de pé, ri, lúgubre (“*unheimlich*”).

Susanne: Observando a performance, lembrei-me do título da palestra de Emiliano no dia seguinte: “Ao reproduzirmos imagens coloniais reproduzimos o discurso colonial?” Sim, pensei e senti claramente durante a performance, reproduzimos. Dúvidas chegam quando Emiliano explica que, não, porque, ao colocar o problema dentro da imagem, não se reproduz mais o discurso colonial. As intervenções dentro das imagens são enormes, visíveis, invasivas (outra vez). Exausta com a intensidade visual, simplesmente desejo-lhes paz às pessoas representadas que nunca ninguém

lhes perguntou se queriam fazer parte deste arquivo visual. As intervenções visuais perturbam a imagem, são marcas, feridas, cicatrizes, muitas vezes. E diferem em mim a convenção intelectual e a impressão emocional.

Danae: Apesar do arrepio, repito para mim mesma: “continua a gravar, o Emiliano pediu-te para gravares a performance”. “A culpa não é produtiva”, diz o meu eu mais “acadêmico”, tu és um “sujeito implicado”: pensa nas camadas “metamediais”, tu gravando uma performance composta duma vídeo-instalação e da performance corporal. Mas o meu outro eu sente-se culpável por participar no ato de registar e reproduzir passivamente a violência colonial. As vozes em coro pronunciam frases muito problemáticas. A calma da voz incomoda-me profundamente.

Estas são algumas das reações “sentipensantes” (Fals Borda, 2009) que nós, as autoras deste artigo, Susanne e Danae, tivemos quando assistimos à performance *Museu das Invasões* que (vi)vimos em Zwickau no club de estudantes Tivoli (Alemanha de Leste, Saxônia) no dia 19 de setembro de 2023 como parte da abertura do 15º Congresso Alemão de Lusitanistas na Universidade de Ciências Aplicadas de Zwickau (Westsächsische Hochschule Zwickau – WHZ) diante de um público maioritariamente acadêmico. A performance foi uma versão reduzida da performance no Museu do Aljube em 2022 que Emiliano Dantas realizou junto ao ator Jaime Aragão da Rocha, quem também se dedicou ao material sonoro.

Este artigo tem como objetivo analisar a performance *Museu das Invasões*, que, argumentaremos, é ‘contra/de/colonial’. Primeiro, contextualizaremos o trabalho de Emiliano Dantas no contexto da performance brasileira

contemporânea. Em seguida, concentraremos-nos na análise do modo como a performance reproduz um ambiente típico da utopia renascentista e o desestabiliza gradualmente através da performance contra/de/colonial. Depois, seguindo a cronologia e as estratégias artísticas implementadas durante a performance. Examinaremos principalmente a introdução da costura e do bordado em diferentes níveis, bem como a encenação de ‘textilidade’ (Ingold, 2010) como uma intervenção anti-utópica do futuro na memória portuguesa do erroneamente assim chamado “descobrimento”. Finalmente, examinaremos o encerramento da performance como uma proposta anti-utópica para a cura da utopia colonial.

Museu das Invasões e a performance contra/de/colonial

Quando iniciamos a discussão sobre as artes performativas como resposta ao colonialismo e seus legados é preciso a menção da teórica e artista portuguesa Grada Kilomba. As intervenções artísticas dela ressoam dentro de uma geração de ativistas e *artivistas* de descendência africana que têm nexos com Brasil, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e Moçambique e cujo objetivo é romper com a invisibilização e o silenciamento aos quais seus ancestrais foram submetidos (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 74). A performance *Museu das Invasões* encaixa estética, política e tematicamente dentro deste movimento de cura e reconhecimento do espaço afro-luso-brasileiro (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 74); com a diferença que Emiliano Dantas é lido como homem branco que se dedica profundamente aos desafios dos legados coloniais e vive num tecido de colonialidade como brasileiro em Portugal.

De modo geral, o antropólogo brasileiro é um investigador visual transfronteiriço. Pendula entre a fotografia e a antropologia visual, na qual

doutorou-se em 2021 no Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE-IUL com um trabalho sobre a ferida colonial em São Tomé (Dantas, 2024). Neste projeto, colocou a confluência entre o mato e as roças de cacau no centro da pesquisa visual, textual e corporal. Dantas resume da seguinte maneira o seu proceder neste projeto: “O olhar e a forma de pensar por e com imagens aqui é a partir de uma visão integrada, ecológica, da vida nas roças, que envolve a vida orgânica, social e da mente” (2024). O trabalho fotográfico e cinematográfico de Dantas é caracterizado por sua natureza exploratória. As pessoas e as suas histórias são o foco da obra dele e a memória ganha voz, por meio da qual ele entrelaça vários níveis temporais e materiais, seja nos temas de migração, seja nos de contra/de/colonialidade em que está trabalhando.¹

Usamos o termo ‘contra/de/colonial’ neste artigo como um construto teórico no qual convergem, complementando-se mutuamente, propostas decoloniais e contracoloniais na confrontação da ou no ato de contrariar à colonialidade. Contrariar à colonialidade num sentido ‘decolonial’ refere-se ao esforço de diagnosticar lógicas eurocêntricas e de resgatar conhecimentos subalternizados. A contracolonialidade, por sua vez, mais do que uma teoria, “é centrada na prática e na vivência”: contracolonizar é defender “territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida” (Bispo *apud* Abud, 2023). Por conseguinte, performances, ações ou expressões do próprio corpo podem ser consideradas como posturas contracoloniais. No entanto estas produzem ou resgatam (novas) epistemes, que também estão enraizadas no corpo, onde o decolonial e o contracolonial convergem no de/ contra/colonial.

O corpo humano tem um significado particular na obra científica e

1 Entre muitos outros projetos multifacetados mencionamos aqui apenas a exposição Cartas do mau encontro no Museu do Aljube (Lisboa) (2022): <https://www.emilianodantas.com/cartasdomauencontro>, o filme O mediterrâneo somos nós (2018) que realizou junto a Filipe Reis e Filipe Ferraz: www.youtube.com/watch?v=Xd-5qQ9yfEk e a obra Mnemosine (2014/15): www.emilianodantas.com/mnemosine-1.

artística de Dantas, porque, como comenta numa entrevista virtual às autoras do presente artigo (15/11/2023), assim como as terras, também os corpos foram invadidos. Nos seus trabalhos, Dantas usa precisamente este corpo invadido como base visual na qual coloca o problema colonial. Por meio de várias técnicas de alteração, revisão e intervenção visual, Dantas modifica e de uma certa forma também invade os documentos originais que usa nas performances, como cartas, fotografias ou mapas que provêm, por exemplo, da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). As intervenções contra/de/coloniais no material arquivístico que Dantas usa se efetuam por meio da re-pintura, da colagem e pelas técnicas de textilidade como a costura e a bordagem.

O título da performance que tratamos aqui, *Museu das Invasões*, evoca imediatamente várias imagens coloniais. Ao contrário das nossas expectativas, não se trata de um museu físico, mas sim de um “museu em processo” (Morim, 2020, p. 197; Dantas e Rodrigues, 2024, p. 2) que é montado na mente dos/as espetadores/as. Neste trabalho, Dantas utiliza várias expressões artísticas: “vídeos, arte colada nas ruas, ações de ativistas, livros e outros espaços narrativos” (2024, p. 2) e usa o termo da “invasão” para criticar a categoria do “descobrimento” que ainda pode ser encontrada inclusive em instituições portuguesas (2024, p. 2). Assim o título da performance já faz parte do gesto contracolonial porque o tecido colonial já está desestabilizado pelo ato de contrariar – Dantas se nega a reproduzir a ideia de um mal chamado “descobrimento” e usa a alternativa mais precisa da “invasão”.

Por fim, aprofundamos brevemente por que a performance é um meio artístico tão relevante para o contexto lusófono contra/de/colonial e até que ponto *Museu das Invasões* pode ser lido como tal. A singularidade da performance como expressão artística a beneficia, pois, de acordo com a

teórica Verena Kuni, seu efeito está determinado por sua situacionalidade e temporalidade (2013, p. 265); ela não pode ser reproduzida e é exatamente aí que reside seu potencial estético-político. Como a vivemos em Zwickau, a performance *Museu das Invasões* foi caracterizada por meio de uma tensão entre “palco” e “vida” (Kuni, 2013, p. 265), uma espontaneidade e uma clareza visual por vezes brutal e necessária que quebrou com mitos enraizados na história portuguesa que ainda se mantêm firmes; como, por exemplo, a ideia do ‘bom colonizador’, da escravidão banalizada e do mito de que Portugal não é um país racista (Kilomba *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 67). E, ainda, as disciplinas clássicas sempre nos pedem para sermos artistas, autores/as e teóricos/as sem corpo (*disembodied*) (Kilomba *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 71). Agora, com a consideração do corpo durante a performance tanto como o do artista Dantas quanto como o corpo do/a espectador/a, exploramos mais profundamente técnicas alternativas para contra/de/colonizar saberes, práticas, experiências sensoriais e estilos de vida. Kilomba afirma que repensar o formato é fundamental nos espaços decoloniais, sendo a performance um “espaço híbrido no qual o acadêmico e o artístico se dissolvem mutuamente” (Kilomba *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 72, tradução nossa) – características ambas que Dantas cumpre por ter a origem híbrida nas ciências e nas artes.

A secção seguinte analisará em profundidade os outros elementos de-, contracoloniais e/ou contra/de/coloniais que a performance *Museu das Invasões* utiliza para desestabilizar a utopia renascentista, centrando-se, tal como definiremos, na sua encenação ‘anti-utópica’ (Lanin, 2006; Huntington, 1982; Morson 1981) do bordado, da costura e da ‘textilidade’ (Ingold, 2010) a vários níveis como um processo de cura.

Da utopia renascentista à sua desestabilização performativa contra/de/colonial

Numa parede, vemos uma panorâmica de uma selva frondosa e verdejante projetada do cimo de algumas montanhas e ouvimos os sons harmônicos de grilos e pássaros. Em frente, uma mesa alta, coberta com uma toalha de mesa branca e, em cima da mesa, algo, coberto com um guardanapo branco, sobre o qual são também projetadas as imagens. Os planos aproximam-se e a câmara gira sobre o seu eixo para nos colocar visual e sonoramente num ambiente paisagístico que, na literatura ocidental, se constituiu convencionalmente como o tópos da literatura utópica desde as suas primeiras aparições: pelo menos desde Virgílio (37 a.C.) e Teócrito (ca. 280-240 a.C.), com a arcádia, uma modalidade da literatura utópica e as suas variações ao longo do tempo, a paisagem e o ambiente foram posicionados no centro do seu desejo utópico (Melano, 2022, p. 447). Essa paisagem e o ambiente sensorial – o *locus* da utopia, se aceitarmos o oxímoro – que evocam com os sons da fauna imaginados ou ouvidos – como o rouxinol que Colombo diz ter ouvido na sua carta a Santa Angel, embora não exista na América Latina, ou os passarinhos no caso da abertura da performance *Museu das Invasões* – caracterizam-se por se situarem numa natureza bela, luxuriante e fértil onde reina a eterna primavera (Díaz Hernández, 2013, p. 399; Pastor, 2011, p. 33; Pacheco 2004, p. 5). Como referido por Pero Vaz de Caminha em sua descrição da terra “descoberta”: “entre esse arvoredado, que é tanto tamanho, tão basto e de tantas prumagens, que homens as não podem contar” (1500, p. 20).

De repente, um corte na montagem introduz um plano ainda mais apertado da natureza, seguido de uma mudança de ritmo na panorâmica à esquerda da câmara, mostrando as ruínas de uma casa. Os sons da fauna e da flora também mudam, aumentando o ritmo de um tilintar, bem como

a intensidade e a variedade dos sons dos animais, como que a avisar-nos de um perigo iminente. A imagem da ruína retira-nos da ucronia neste *locus* utópico no sentido em que nos fazia sentir libertos da passagem e do peso do tempo ao mostrar-nos a progressão do tempo e que a natureza não é “virgem”: alguém construiu uma casa no meio da selva em betão – um marcador arquitetônico-temporal – entretanto, a natureza levou a melhor. A mudança abrupta de plano transporta-nos para o passado, em analepses, como se quisesse contar-nos a história desta “utopia”. No entanto, as imagens iluminam a sala de vermelho: trata-se de reproduções saturadas de vermelho de gravuras em cobre de Theodor de Bry de cenas de canibalismo Tupinambá, supostamente testemunhadas pelo alemão Hans Staden nas suas viagens pelo Brasil entre 1548 e 1555: homens e mulheres nus despedaçam e depois assam partes de corpos humanos em fogo aberto e comem-nos com as mãos e as dentadas (Staden, 1557, p. 5).

Um homem branco de camisa branca aparece na sala e aproxima-se da mesa em frente às imagens, que são projetadas no seu corpo, tornando-se, literalmente, um ‘corpo-tela’ (Martins, 2021). Rompendo com a dicotomia ocidental mente-corpo, Leda Martins propõe esse conceito para caracterizar o corpo como agente, articulador e transmissor de conhecimentos apreendidos pelos órgãos sensitivos de outros corpos. Nas palavras de Martins, o corpo “é o lugar e o ambiente para a inscrição de gráficos de conhecimento, dispositivo e condutor, portal e rede de memórias e linguagens performativas emolduradas por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2021, p. 79).

Nesse sentido, o ‘corpo-tela’ de Dantas inscreve literalmente gráficos de conhecimento colonial e começa a de/compor uma rede de memórias sobre o colonialismo português: ele retira o guardanapo e revela um lombo de carne – logo sabemos que é carne de porco, uma das carnes mais discutidas

nas religiões do livro – num prato e uma beterraba na mesma paleta de cores da tela. Sereno e silencioso, enfia uma agulha com linha vermelha, deixa-a arrumada sobre a mesa e acende cerimoniosamente uma vela, também vermelha (fig. 01).

Figura 01: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: descobrindo as oferendas. 2023, autoria: Danae Gallo González



Figura 02: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: vela para iniciar o rito de passagem. 2023, autoria: Danae Gallo González



Começa a performance que, neste caso, também alude a um ritual do candomblé²: a vela liga o mundo dos vivos ao mundo dos antepassados e o sangue da carne e da beterraba é oferecido aos orixás. Erika Fischer-Lichte define a performance seguindo as escritas de Turner como uma “experiência estética limiar” (2003, p. 138), em que espetadores/as são apanhados/as num lugar radicalmente intermédio. A performance é, neste sentido, um rito de passagem “em que dualismos tradicionais como arte e realidade, sujeito e objeto, presença e representação, produção e receção, bem como significante e significado, são desestabilizados” (Wihstutz, 2022, p. 290, tradução nossa). Ao agregar o candomblé à performance, a experiência limiar também desestabiliza a conceção eurocêntrica de tempo linear e a sua episteme dicotômica – que, segundo pensadores de/contracoloniais como Ailton Krenak, é apocalíptica à medida que se desgasta e devora a vida “com fúria” (2022, p. 52). Portanto, com uma prática corporal que produz uma episteme contra/de/colonial afro-brasileira inscrita sinestésica e cineticamente durante a oferenda-performance, os seres ancestrais e as pessoas presentes compartilham a experiência estética num intenso agora, num ‘tempo espiralar’. Aquele ‘tempo espiralar’ é, segundo Martins, um tempo *continuum* “que se curva para frente e para trás, ao redor e para cima, em movimentos espirais que retêm o passado como presente (ou presentifica o passado) para moldar o futuro” (2021, contracapa).

É assim que começa o *Museu das Invasões*, com um ato contra/de/colonial que confronta a compreensão de cultura enquanto eurocêntrica na medida em que se centra na prática e na vivência afrodescendente de “cosmopercepção de um ‘modo agradável de viver’ e suas expressões nas artes” (Gallo González; Grimaldi; Queiroz; Radlwimmer, 2024, p. 5).

2 Tomamos a referência do candomblé a partir de informações fornecidas pelo próprio Dantas na entrevista virtual que nos concedeu (15/11/2023). Não usamos o termo ‘candomblé’ em seu sentido estritamente religioso, mas do ponto de vista de sua encenação performativa e, portanto, simplificada e altamente estilizada.

A performance é, pois, como iremos argumentar, uma intervenção anti-utópica de futuro, que confronta o público, no sentido mais restrito da arte da performance, com novas percepções e experiências estéticas, irritando-o, como afirma Wihstutz na sua definição do termo (2022, p. 290). Neste caso, a performance-candomblé confronta-o com e desconstrói a memória cultural portuguesa sobre o mal chamado e mitificado “descobrimento”, que ainda não consegue se livrar da saudade da sua “grandeza marítima” e da ideia de que o colonialismo português foi “de essência positiva e radicalmente diferente dos outros” (Lourenço, 2016, p. 29) porque faz parte do discurso fundador da sua identidade nacional (Ribeiro, 2004, p. 32).

Já nos primeiros minutos, o método utilizado por Emiliano Dantas é claramente ‘anti-utópico’. O método é ‘anti-utópico’, seguindo as definições de Lanin e de Morson do termo, na medida em que constitui uma estratégia estético-didática para a exposição dos dispositivos da utopia americana a fim de privá-los da sua eficácia, de modo a advertência (Lanin, 2006, p. 405) e para revelar “o perigo e a loucura das lições utópicas, mas também as estratégias duvidosas através das quais essas lições são ensinadas” (Morson, 1981, p. 38): à imagem do paraíso utópico seguem-se a cenas de canibalismo de De Bry (figs. 01 e 02). Estas são umas das primeiras imagens que propagaram a colonialidade do ser dos povos indígenas na sua classificação como incivilizados devido às suas práticas rituais “canibais”, entendidas e julgadas de um ponto de vista eurocêntrico e que serviram para justificar a violenta colonização.

Com essas imagens, queria-se demonstrar que o conhecimento só podia, e com seus legados pode, portanto, ser produzido pela superioridade europeia (colonialidade do saber) que devia impor inevitavelmente seu poder na sua estruturação do sistema-mundo (colonialidade do poder) (Maldonado-Torres, 2007, p. 147; Mignolo, 2003, p. 39). Tratam-se, portanto, de imagens

que, por um lado, reproduzem a violência física e epistêmica colonial, necessária e justificável no projeto utópico renascentista segundo o modelo proposto por Thomas More na sua *Utopia* (1518) (Chordas, 2017, p. 67).

Contudo, por outro lado, o tom vermelho – claro, intenso – que ocupa a sala e que faz lembrar o sangue (ainda fresco) derramado pela violência colonial provoca desconforto no/a espectador/a. Por sua vez, o desconforto desestabiliza o significado original – racista – das imagens, sinalizando com a cor do sangue que a ‘ferida colonial’ que fez e escondeu a utopia da modernidade – a cara oculta da colonialidade (Mignolo, 2010, p. 87) – ainda está aberta. O conceito de ‘ferida colonial’ foi proposto por Gloria Anzaldúa (2007, p. 42) e retomado por Walter Mignolo (2007, p. 304) para nomear à colonialidade, ou seja, os legados dolorosos e viscerais do colonialismo na epistemologia e nos afetos. A predominância da cor de sangue fresco na sala representa, portanto, de forma particularmente plausível o caso de Portugal, onde, como acrescenta a artista afro-portuguesa Grada Kilomba, “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada, uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra” (Kilomba, 2019, contracapa).

O material visual e sonoro não se encaixa, causando estranheza e desconforto mais uma vez: a banda sonora mantém-se e os pássaros continuam a cantar, como se tal cena não os impressionasse, encobrendo as atrocidades ao estilo da modernidade/colonialidade. As cenas de canibalismo são seguidas de imagens de afrodescendentes ou indígenas nus ou em poses “folclóricas” típicas do racismo científico do século XIX, saturadas de vermelho ou sobrepostas como uma colagem sobre um fundo natural da selva. Esta última estratégia ou forma anti-utópica cria uma sensação de artificialidade entre o objeto ligado à colagem e o fundo e sublinha a naturalização encoberta da relação semântica imposta entre o espaço da selva, como selvagem e inferior, e a pessoa que nela habita que compõe a colonialidade do ser. Do mesmo

modo, ao chilrear harmônico dos pássaros sobrepõe-se, em crescendo, o rosar cacofônico de um abutre do novo mundo que acentua o desencontro de códigos semióticos e evidencia como boa forma anti-utópica um problema nas imagens da utopia da modernidade, “suscitando questões e dúvidas” no/a espectador/a (Huntington, 1982, p. 123).

A costura, o bordado e a ‘textilidade’ como intervenção anti-utópica de futuro no *Museu das Invasões*

Com a entrada na trilha sonora de uma voz masculina em coro em modo cânone, lendo a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel I (1500) – considerada o primeiro documento escrito da história (literária) do Brasil no discurso da modernidade sobre o mal chamado “descobrimento” – o performer começa a costurar com a linha vermelha na toalha de mesa branca. Ainda olhamos para um daguerreótipo do século XIX em edição vermelha comissionada pelo naturalista, zoólogo e geólogo suíço Louis Agassiz e tomada por Augusto Stahl. Vemos um homem negro nu de perfil, de costas e de frente numa postura da clássica da fotografia racial (Rodríguez Balanta, 2012, p. 230).

A leitura de uma carta renascentista ao mesmo tempo que se olha para uma imagem oitocentista aponta, por um lado, para a persistência e repetição do discurso fundador da portugalidade assente na sua história colonial ao longo do tempo apoiada na visualização da diferencia racial (Mirozoeff, 2009, p. 10). Por outro lado, encena o ‘tempo espiralar’ não eurocêntrico que vigia e honra o/as antepassados/as afrodescendentes que foram abusadas ao longo de tantos séculos e estão presentes na intensidade estética da performance.

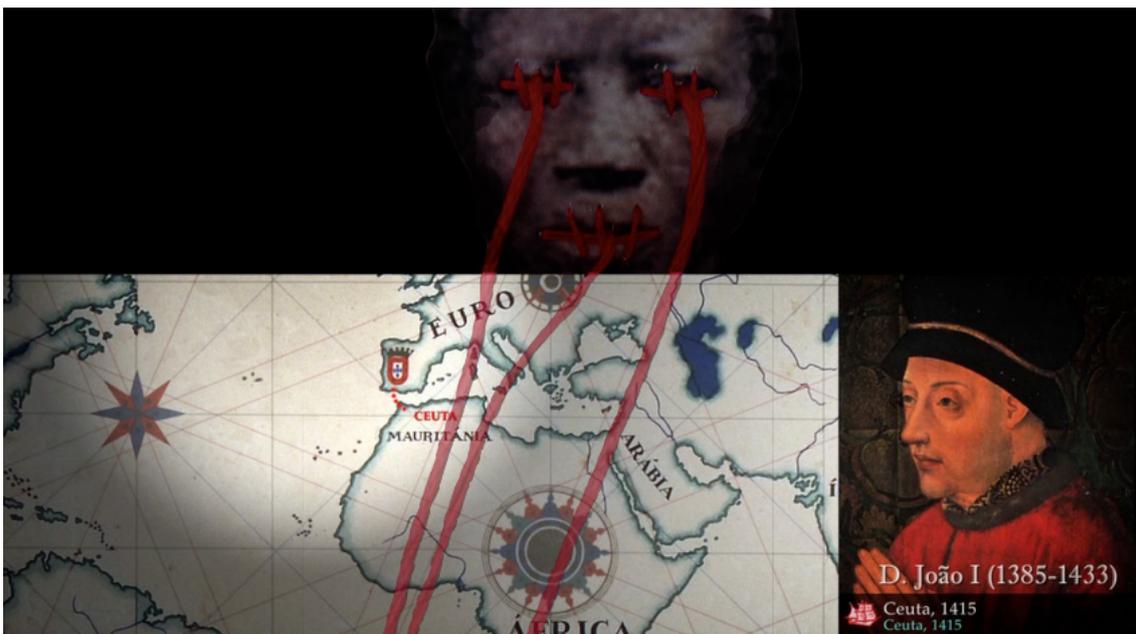
O ato de costurar de Dantas, por seu turno, contém a mesma ambivalência e multiplicidade de sentido: serve, por um lado, de símbolo do textual como metáfora metapoética ou metanarrativa e autorreflexiva do processo de escritura (Greber, 2012, p. 150-151), neste caso da história (literária e visual) colonial portuguesa, uma vez que o ato de tecer e a leitura do texto “fundador” que acabará por aparecer no ecrã tingido de vermelho começam ao mesmo tempo. Esta ligação não é acidental, não somente no nível etimológico, visto que os termos provêm do latim *texere* (tecer) e este do sânscrito *taksh* (fazer e formar). Como afirma Victoria Mitchell “language and textile share pliability as well as an inherent capacity to form structural relations between components. In both there is a suggestion of the drawing forth of minute physical sensation, fiber or particle into a form which is versatile and adaptable” (Mitchell, 1997, p. 325).

Desta forma, a performance encena a versatilidade e adaptabilidade da “urdidura do enredo” (White, 1994, p. 101) desta memória do “desembarque” que contém a carta e a que será atribuído o estatuto de História (literária) do Brasil e que inaugura a colonialidade do ser dos nativos americanos: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal de que pousassem os arcos. E eles os pousaram” (Vaz de Caminha, 1500, p. 4). A voz estabelece, por meio do cânone, com função performativa e iterativa no sentido que Judith Butler (1996) adaptou do ato de fala de John Austin: o nativo americano como pardo, nu e submisso aos mandados do colonizador.

Mas a violência sub-reptícia do enredo utópico renascentista é exposta sem pudor a nível audiovisual com a introdução de um vídeo em que se pode ver um mapa do mundo ao fundo e acima – com um recurso abertamente

intertextual com a obra da artista afro-brasileira Rosana Paulino³ – uma fotografia de uma mulher negra com os olhos e a boca costurados com linha vermelha. O fio está sobreposto ao mapa e, pouco a pouco, aparecem do lado direito as imagens dos reis sob os quais foram supostamente “descobertas” regiões de África e do atual Brasil. A colonização é representada por um barco animado num mapa que foi extraído do Museu de História Nacional de São Paulo, que demonstra até que ponto a colonialidade do saber foi assimilada na narrativa memorial-identitária da nação pós-colonial (fig. 03).

Figura 03 : DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: destino e locus utópico das “navegações” (1). 2023, autoria: Danae Gallo González



O narrador continua a ler a carta de Vaz de Caminha, impassível, mas os grunhidos do abutre aliam-se à imagem da mulher violada pelos traços vermelhos e respondem à narrativa lusotropicalista generalizada – infestada, como o museu de São Paulo, pela colonialidade do saber, entre outras pessoas disseminada por intelectuais como Gilberto Freyre desde a década de 1950 – contradizendo-a e mostrando explicitamente a violência que ela contém. Expõe, como disseram Valéria Piccoli e Pedro Nery a respeito da obra de

Paulino, e que também pode ser aplicado nesse caso, “a violência exercida sobre os corpos afrodescendentes, o silenciamento e a invisibilidade a que foram submetidos, a persistência, enfim, do legado funesto da escravidão no Brasil” (Piccoli e Nery, 2019, p. 9). Nesse sentido, com essas estratégias anti-utópicas que estamos analisando, a performance de Dantas cumpre o propósito decolonial de diagnosticar lógicas eurocêntricas e resgatar o conhecimento subalternizado.

Os olhos e a boca são suturados com a técnica e a estética típicas de feridas que precisam ser fechadas com pontos. Não obstante, neste caso, por física, as forças ativas de tensão e de torção dos materiais suturados, uma fotografia e linha de algodão, impedem o verdadeiro fechamento da ferida (colonial), o que outros materiais, como a pele e outros tecidos do corpo permitiriam, embora deixando, para sempre, uma cicatriz. Essas marcas na superfície da fotografia filmada em paralelo com os mapas das viagens coloniais apontam para o que o antropólogo Tim Ingold chama de ‘textilidade do fazer’ (2010). Contra o modelo dicotômico hilomórfico ocidental para a compreensão da criação artística, no qual o sujeito agente artista (e superior) dá forma ao material passivo e inerte (objeto), Ingold propõe, com esse termo, substituí-lo por uma ontologia que atribui primazia aos processos de formação e aos fluxos e transformações dos e com os materiais no processo artístico (Ingold, 2010, p. 92).

A ‘textilidade do fazer’ é, pois, uma prática sensorial, háptica e interativa com os próprios materiais, como a fotografia e o fio, neste caso, e que, portanto, é inevitavelmente ‘itinerativa’: rítmica, mas adaptando-se continuamente à reação do material no processo de criação (Ingold, 2010, p. 98). Na performance, a textilidade como processo itinerativo é encenada pelo performer, que deixa de costurar na toalha de mesa para juntar as linhas já feitas com carne de porco e beterraba, precisamente quando a voz-*off* muda

de tom e as imagens aceleram seu ritmo de movimento. Por um lado, a câmara de mão segue o percurso dos fios que pendem da fotografia da mulher com os olhos e a boca cosidos para nos mostrar a que estão ligados. Num plano um pouco mais amplo, descobre-se que a imagem é uma transferência para uma moldura de madeira bordada, realizada por Alice Morim, uma amiga do artista. Na moldura pode ver-se uma ama de leite negra, cujos seios, também suturados, estão ligados em vários pontos a uma outra moldura com uma fotografia bordada de uma criança “branca”. Por outro lado, a voz-off para de ler a carta e se dirige ao “outro colonizado” e repete duas vezes com um tom de superioridade: “não tens passado”.

Essa missiva silencia o abutre – e, portanto, o contradiscurso resistente – e dá lugar ao crepitar do fogo e a um plano médio saturado de vermelho da carta Vaz de Caminha, destacando as assimetrias de poder da estruturação do sistema-mundo colonial. Em seguida, uma segunda voz entra e em coro – alternando e sobrepondo-se à primeira com tono cada vez mais ofensivo, mas sereno, de maneira insistente, como para fixar iterativamente o significado – e diz em português de Portugal: “Guarda esta carta é tua história. É a tua memória. Não tens passado, sem ela não és ninguém. Não és ninguém”. Assim, a locução reconhece o objetivo da colonização ou a condição para poder realizar sua “utopia” neste/no seu *locus*, na natureza fértil onde reina a eterna primavera, parece lembrar a reintrodução dos mapas da natureza ao lado do mapa animado das navegações (fig. 04). Nas palavras de Krenak, o fim da colonização era: “acabar com seu mundo” (2019, p. 28); neste caso, sugere a performance, por meio do epistemicídio: apagando sua história, anulada por meio do fogo, e minando sua identidade com o comprometimento da sua autoestima (Carneiro, 2005, p. 97).

Figura 04: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: destino e locus utópico das “navegações” (2). 2023, autoria: Danae Gallo González



Alguns segundos de silêncio com o crepitar do fogo ao fundo, devido ao luto e/ou ao silenciamento colonial, são seguidos pelo mapa interativo das “navegações” que reaparece e, na parte superior, por um vídeo de arquivo de São Tomé e Príncipe, que mostra as trabalhadoras das roças de café e cacau trabalhando. O material de arquivo do século XX é colocado em diálogo com as origens do colonialismo, destacando mais uma vez a persistência da colonialidade ao longo dos séculos e o luto pelos ancestrais no ‘tempo espiralar’ do candomblé e dos povos originários. Além disso, pela primeira vez no filme, é o ser colonizado que toma a palavra quem, também no imperativo, exige insistentemente: “devolva o meu ouro, meu oro” e “Tupi, or not to Tupi, that is the question”, contrariando o colonialismo, a principal tarefa do contracolonialismo, de acordo com Nêgo Bispo, um de seus principais teóricos (Bispo *apud* Abud, 2023).

Contraria o colonialismo ao combinar a famosa citação do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade que ressignifica a acusação eurocêntrica

e colonial de antropofagia do indígena tupi com frases explicitamente incriminatórias de usurpação (neo)colonial extrativista de matérias-primas. Estas frases – “devolva o meu ouro, meu oro” – reclamam reparação assim como imagens em movimento de corpos negros trabalhando fisicamente para produzir e carregar as mercadorias do “mato morto, muito barato”, como o coro colonizador responde novamente. Em seu desempenho contra/de/colonial, a performance com elementos do candomblé coloca em prática a desobediência epistêmica com um ritual afrodescendente brasileiro para honrar os ancestrais, recuperando, assim, epistemologias que foram vítimas do epistemicídio “utópico” e expondo as lógicas naturalizantes e lucrativas da colonialidade com estratégias anti-utópicas. No momento em que o colonizador sussurra que o “mato está morto” e que é “muito barato”, observamos o artista usando a força de seus braços para perfurar com a agulha os agentes e resistentes beterraba e porco – frutos da terra – da mesma forma que os corpos dos trabalhadores negros projetados no corporela do performer colocam seus braços à disposição de colaborar com as forças resistentes das pás e da terra no seu ‘taskscape’ ‘itinerante’: o conjunto de práticas que os seres humanos e não humanos realizam no processo temporal de habitar seu ambiente (Ingold, 2000, p. 194). Além disso a confluência de códigos semióticos revela as mentiras ou a cara oculta da colonialidade: o elevado preço do mato materializado no cansaço dos corpos em seu trabalho artesanal diligente e preciso, mas que precisamente desde o renascimento e suas utopias foi progressiva- e profundamente desvalorizado e feminizado (Ingold, 2010, p. 92-93), assim como a atividade de costura do performer.

A ‘textilidade do fazer’ é mais uma vez evidente na projeção de fotografias antigas de grupo de trabalhadores ordenados por gênero em três fileiras e mapas históricos e imagens atuais de casas grandes abandonadas costurados à mão com linha vermelha e cuja superfície cheia de buracos representa a resistência do papel fotográfico e, metaforicamente, dos corpos

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

dos trabalhadores de roças perfurados que posam – com sua expressão facial subversiva, com pouco prazer, mesmo desafiadoramente – diante da câmara do dono da “casa grande” (fig. 05), como as casas dos proprietários de escravos são convencionalmente chamadas.

As perfurações são feitas no peito – o local convencional onde se situa o afeto ou a alma – e as linhas e os pontos de fio formam linhas que os conectam ao centro da casa grande. Dessa forma, a performance reconhece, de maneira sutil, a concomitância da resistência e outro lado da ferida colonial: o da colonialidade internalizada até hoje, ambivalente, mas real, de alguns afrodescendentes que reproduzem a lógica da “casa grande”. Assim, a costura nas e com as fotos faz uma referência intermediária ao discurso “Message to the Grassroots” (1963) do americano Malcom X, que cunhou o termo ‘house slaves’ para se referir aos/as escravos/as domésticos/as que receberam melhor tratamento e acabaram projetando seu pertencimento e identidade em relação ao opressor. A locução da performance, dolorosa em um crescendo, repete frases frequentemente ouvidas por migrantes de língua portuguesa em Portugal atualmente – “Vai embora. Deve ser assim. Você não sabe nada. Você não sabe como se comportar, como se educar. É assim. É assim que deve ser. Você faz tudo errado. Fala errado. Vai aprender a falar português como deve ser?” –, o que, em confluência com as imagens históricas e mais contemporâneas insiste nas raízes e nos fios da colonialidade do ser na *migrantofobia* portuguesa.

Figura 05 : DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: os outros fios da ferida colonial. 2023, autoria: Danae Gallo González



De repente, como se percebesse o quanto ela está sendo ofensiva, a voz em *off* começa a ficar na defensiva e repete como um mantra: “os brancos não são racistas”. No entanto, nesse ponto da performance, o diálogo verbal começa. Outra voz entra e contradiz explicitamente: “são, eles são”. O diálogo (verbal) continua com a entrada de uma fotografia de duas molduras de madeira com duas imagens transferidas, unidas por linhas roxas. As linhas conectam os seios, o pescoço, as mãos e os olhos de uma supostamente ama de leite negra a vários pontos do corpo de uma criança de cabelo loiro e de olhos claros, ambas elegantemente vestidas (fig. 05).

O artista alterou a imagem original, uma *carte de visite* tirada por Alberto Henschel no Brasil no século XIX, na qual a mãe e a criança (que mama) aparecem corpo a corpo, separando-as fisicamente. Henschel foi pioneiro ao retratar pessoas de todos os status sociais nesse formato (antes destinado apenas a pessoas de posição social), o que foi democratizante e revolucionário (Ermakoff, 2004, p. 175). No entanto, a intervenção artística de Dantas enfatiza a artificialidade da imagem e os diferentes status sociais

dos dois sujeitos segundo o sistema-mundo colonial, fato que é obscurecido pela estética dignificante da *carte de visite*. Os pontos dos bordados nos seios recordam a violência colonial contra as amas de leite, forçadas a colocar o seu corpo ao serviço do colonizador. “Que beleza! Que madeira!”, diz uma locução extasiada e sussurrante, equiparando o status da mulher e a madeira do tronco da árvore sobre a qual as imagens são sobrepostas e enfatizando o caráter “devorador” do colonialismo e do capitalismo, que anseia pelo consumo imediato de tudo o que deseja, para usar os termos de Krenak (2022, p. 52).

Figura 06: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: performer enredado na violência colonial. 2023, autoria: Danae Gallo González



A outra voz, séria, replica: “quem mandou violar, quem matou, quem violou?”, expondo outros caminhos da colonialidade em seu aspecto de gênero, o que Lugones chama de colonialidade de gênero (2008, p. 73).

Para além disso, este procedimento desconstrói de forma anti-utópica outros mitos da utópica “democracia racial” brasileira, tal como disseminada em suas “ficções fundadoras” no século XIX (Sommer, 1991): o de que a miscigenação é fruto do amor heterossexual supostamente livre entre raças diferentes. “Foi um encontro entre eles e nós” repete então a outra voz-off, fazendo alusão ao “estado de negação” português com seu mito do “bom colonizador”, e que a colonização ainda é vista como um “encontro intercultural, não uma história de tortura, genocídio, desumanização, exploração patriarcal” (Kilomba, 2017, *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 67). Nesse sentido, responde outra voz, já farta e perdendo os modos: “não foi isso, caralho!”.

O ‘corpo-tela’ de Emiliano Dantas (fig. 06) – de camisa branca e lido como homem branco – sobre o qual se projeta o tronco da árvore é visualmente enredado entre os fios (de violência) pendurados no bordado, colocando-se em cena como um “sujeito implicado” no meio (Rothberg, 2019) que costura a carne de porco: *“Implicated subjects occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes”* (Rothberg, 2019, p. 1). No entanto, a montagem, o simbolismo e a disposição dos elementos levam o/a espectador/a, também implicado/a, a complicar a interpretação da imagem e vê-la como uma árvore genealógica: o emaranhado em que a performance está envolvida (pode) ser (também) biológico, o que desconstrói, como diz o subtítulo do livro de Rothberg, a dicotomia entre vítimas e opressores: ele, como milhares de brasileiros e outros descendentes do colonialismo, é o fruto metafórico ou literal da ferida colonial.

Descendente (talvez) de um agressor e ao mesmo tempo de uma vítima, Dantas, ao mesmo tempo imigrante brasileiro em Portugal, submetido

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

a tratamento ofensivo por causa dessa condição – como a locução nos lembra novamente – daqueles que “não fala(m) português como deve ser”, intervém com sua performance-candomblé na memória colonial portuguesa e, portanto, no futuro, como um sujeito envolvido. Como tal, tem a responsabilidade de refletir e agir contra os legados da hierarquia racial hoje (Rothberg, 2019, p. 10) com sua exposição anti-utópica da utopia e enquanto rompe com a lógica dicotômica colonial (agressor-vítima) e habita, inclusive incorpora, a ambivalência do pensamento fronteiriço que Walter Mignolo preconiza (Mignolo, 2015, p. 373).

A performance contra/de/colonial como processo anti-utópico de cura da utopia

A última imagem no corpo-tela de Dantas é uma edição do *Padrão dos Descobrimentos* (1960) de Lisboa na qual é projetada nas velas do navio do monumento num jogo meta-medial uma gravura baseada em um desenho criado no início do século XIX por Jacques Étienne Victor Arago (Hayes e Handler, 2009, p. 27), conhecida como o ícone da Escrava Anastácia, senda ela representada com uma mordança de metal (fig. 07).

Figura 07: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: Anastácia no Padrão dos Descobrimentos. 2023, autoria: Danae Gallo González



“Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real [...] Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas [...] para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações” (Kilomba, 2019, p. 33). Com a entrada dessa imagem, profundamente incômoda por causa da explicitação do grau de sadismo da violência colonial exercida sobre o corpo de uma mulher por avarícia suprema do sistema capitalista, a locução colonial é silenciada, como se encenasse os sentimentos de extrema ansiedade, culpa e vergonha experimentados pela sociedade majoritária quando os/as subalternos/as finalmente conseguem falar (Kilomba, 2019, p. 41).

A voz colonizada ou a do sujeito implicado, então pergunta insistentemente: “O que falta no Padrão dos Descobrimentos? O que falta”, exigindo ser ouvido e como se estivesse esperando por uma resposta. Na ausência de uma resposta verbal, a locução insiste em revelar o que a

imagem heroica do monumento esconde: “lamentos, dor, suspiros”. Além disso, a projeção da imagem da escrava Anastácia a torna presente no ‘tempo espiralar’ do ritual do candomblé que a liberta, como nos lembra a narração em *off*: “Abjugada”. A imagem da escrava Anastácia é um ícone em Brasil que se tornou entre os/as afro-brasileiros/as e outros/as afrodescendentes um símbolo de resistência em meio à mais cruel opressão, sendo até venerada em altares como santa-curandeira (Hayes e Handler, 2009, p. 34). Conta a lenda que ela poderia curar, mesmo que pudesse apenas aproximar suas mãos a/os ferido/as (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 62). Assim, sua abjuração na performance pode ser entendida como um espaço ou um ato de cura ritual da ferida colonial pelo qual sua dor é transformada na intensidade da performance em “amor e proteção” (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 63).

Dantas sai do seu processo itinerante da costura (da ‘textilidade do fazer’), levanta-se e coloca a vela e o emaranhado de carne de porco, beterraba e toalha de mesa costurada no chão. Dessa forma, a performance realiza uma troca energética simbólica e óbvia com o público, implicando-lhe na intensidade estética da performance-candomblé na oferenda aos orixás e aos ancestrais violentados pelo colonialismo e a colonialidade. A voz em *off* diz, calmamente, “pedaços, resistência” e o artista apaga a vela, encerrando assim o ritual e a performance e propondo uma maneira anti-utópica de afrontar e criar o futuro: resistindo aos fios da colonialidade e sua “ancoragem” nas utopias renascentistas através de “pedaços”, fragmentos que exponham a artificialidade das grandes narrativas nas quais se baseia a colonialidade na sua episteme, e o seu modo de viver. E, como Bill Ashcroft nos lembra num artigo sobre o ‘utopianismo’ pós-colonial, a resistência efetiva é transformadora e toda transformação se baseia na crença em um futuro alcançável (Ashcroft, 2022, p. 298). Com essa crença, Dantas deixa o sujeito implicado pela e na performance, a quem ele chama para tecer outros

futuros ao curar a memória do passado colonial português e seus legados.

Considerações finais

Neste artigo, efetuamos uma análise da performance *Museu das Invasões* (2023) do artista-pesquisador Emiliano Dantas, partindo dos nossos próprios corpos e da nossa bagagem acadêmico-teórica. Contextualizamos esta obra claramente dentro das recentes intervenções artísticas contra/de/coloniais cujo objetivo é quebrar os mitos da banalização do colonialismo português com ajuda de novas e irritantes percepções e ações estéticas. A seguir, examinamos a desestabilização da utopia renascentista – na performance inicialmente apresentada como paisagem multisensorial – até criar uma verdadeira intervenção anti-utópica e de/contracolonial do futuro. Com o foco na ‘textilidade do fazer’ (Ingold, 2010), discorreremos sobre a violência por trás do enredo utópico renascentista que Dantas representa por meio da costura e da bordagem no qual o ‘corpo-tela’ de Dantas finalmente se integra como “sujeito implicado”. Por meio do potencial performativo-ritual, o *Museu das Invasões* chama igualmente a/o espectador/a a incorporar-se na cura da memória do passado colonial português e seus legados, tecendo, assim, novos futuros.

Referências

ABUD, Marcelo. “O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?”. *Instituto Claro. Educação*. 21 março 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1989): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

BARREIROS, Inês Beleza; KATAR MOREIRA, Joacine. “‘To decolonize is to perform’: The Theory-in-Praxis of Grada Kilomba”. In: RENDEIRO, Margarida; LUPATI, Federica (Org.). *Challenging memories and rebuilding identities: Literary and artistic voices that undo the Lusophone Atlantic*. London: Routledge, 2020, p. 56-81.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge, 1996.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2005.

CHORDAS, Nina. *Forms in Early Modern Utopia: The Ethnography of Perfection*, London: Taylor & Francis Group, 2017.

DANTAS, Emiliano; RODRIGUES, Laís. “Museo das Invasões”. In: Grimaldi, Susanne; Gallo González, Danae; Queiroz, Mylena de Lima; Radlwimmer, Romana. (Org.). *Império português: Crises e reescrita*. Berlin: De Gruyter, p. 1-26, 2024.

DANTAS, Emiliano. “Bio”. Disponível em: <https://www.emilianodantas.com/bio>. Acesso em: 18 abr. 2024.

DÍAZ HERNÁNDEZ, Ramón. “Territorios imaginados, lugares deseados y turismo de masas”. *Tebeto, Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*. n. 21, p. 393-424, 2013.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FALSBORDA, Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires; Bogotá: CLACSO, Biblioteca Virtual; Siglo del Hombre, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung”. In: KÜPPER, Joachim; MENKE, Christoph. (Org). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp, p. 138-161, 2003.

GALLO GONZÁLEZ, Danae, GRIMALDI, Susanne, QUEIROZ, Mylena de Lima, RADLWIMMER, Romana. Editorial: Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais. In: *Outra Travessia*. v. 1. n. 37, p. 08-21, 2024.

GREBER, Erika. “Gewebe / Faden”. In: *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. In: BUTZER, Günter e JAKOB, Joachim (Org.). Stuttgart: Metzler, p. 149-151, 2012.

HAYES, Kelly; HADLER, Jerome. “Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint”. *African Diaspora*. vol. 2., n. 1, p. 25-51, 2009.

HUNTINGTON, John. “Utopian and Anti-Utopian Logic: H. G. Wells and His Successors. Science-Fiction Studies”. *Science Fiction Studies*, n. 9, p. 122-147, 1982.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. “The Textility of Making”. *Cambridge Journal of Economics*. vol. 34, n. 1, p. 91-102, 2010.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Traduzido por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KUNI, Verena. "Performance". In: REICHENSPERGER, Petra (Org.). *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)*. Lugar: Editorial, 2013, p. 263-265.

LANIN, Boris. "Imagination and Carnival in Russian Utopia and Anti-Utopia". *Caietele Echinox*. n. 10, p. 405-420, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2016.

LUGONES, María. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*. n. 9, p. 73-101, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago e GROSFOGUEL, Ramon (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 127-167.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELANO, Anne L. "Environment". In: MARKS; Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fátima (Org.). *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022, p. 447-460.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidades em política”. *Cadernos de letras da UFF* – Dossiê: Literatura, língua e identidade. n. 34, p. 287–324, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica*. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Habitar la frontera*. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2015.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2009.

MITCHELL, Victoria. “Textiles, Text and Techne”. In: HARROD, Tanya. (Org.). *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century*. London: Crafts Council, p. 324-332, 1997.

MORSON, Gary Soul. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981.

MORIM, Júlia. “O Museu da Parteira enquanto processo experimental”. In: BRULON SOARES, Bruno. *Descolonizando a Museologia*. Paris: ICOM/ICOFOM, 2020, p. 193-212,

PACHECO, Isabel M. de J. “O imaginário da Carta de Caminha nas propagandas turísticas da Costa do Descobrimento”. *A Revista Bahia Terra da Felicidade. Revista Espaço Acadêmico*. n. 37, p. 1-6, 2004. Disponível em: http://www.uesc.br/icer/artigos/imaginario_turismo_icer.pdf. Acesso em: 15 jan. 2024.

PASTOR, Beatriz. “Utopia in Latin America: Cartographies and Paradigms”. In: BEAUCHESNE, Kim; SANTOS, Alessandra (Org.). *The Utopian*

Impulse in Latin America. Cham: Palgrave Macmillan, 2011, p. 29-49.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2024.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RODRÍGUEZ BALANTA, Beatriz Eugenia. “Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo ‘negro’ (Brasil, circa 1865)”. *Revista Ciencias de la Salud*. vol. 10, n. 2, p. 233-242, 2012.

ROTHBERG, Michael. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford California: Stanford University Press, 2019.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press, 1993.

STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen...* Marpurg: Kolben, 1557. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6639>. Acesso em: 6 jun. 2024.

VAZ DE CAMINHA, Pero. “Carta de Pêro Vaz de Caminha. 1 de maio de 1500”. *Torre do Tombo. Gavetas*, n. 2. Disponível em: <https://antt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2010/11/Carta-de-Pero-Vaz-de-Caminha-transcricao.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1996.

WIHSTUTZ, Benjamin. “Performance”. In: SIEGMUND, Judith (Org.): *Handbuch Kunstphilosophie*. Bielefeld: UTB, 2022, p. 285-302.

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 17/05/2024

Aceite: 03/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100220>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*