

COLETTIVO CLAIRE FONTANA

Imagens da 'Nuit-Blanche'

Paris, 2010

Fotos: Kleinfenn

KANPOTARRAK NONAHI

12 rue Jean Mermoz
SEMP
Construction
de
4 logements
(PLA)



PARIS, A CIDADE LUZ NO TERCEIRO MILÊNIO

CÉLIA MARIA ANTONACCI RAMOS*

RESUMO O deslocamento no espaço é uma experiência indispensável para quem se dedica a estudar as cidades em suas dinâmicas contemporâneas e fluxos migratórios. Este texto parte de minhas caminhadas pelas ruas de Paris, quando realizei estágio de pós-doc em 2011/2012. A partir da cidade de Paris, as questões aqui levantadas estão relacionadas com as cidades no terceiro milênio e seu relacionamento com o sistema das artes. Como e até que ponto, o sistema das artes e os artistas, críticos e curadores interferem nos debates sobre a integração das pessoas no espaço de convivência coletiva da cidade contemporânea? Pode a arte ser parte dos debates nas cidades com um forte acento em preconceitos?

PALAVRAS-CHAVE Cidade. Imigração. Fronteiras.

PARIS, THE CITY OF LIGHT IN THE THIRD MILLENNIUM

ABSTRACT The displacement in the space is an essential experience for those who dedicate themselves to study the cities in its contemporary dynamics and migratory flows. This text is part of my walking through the Paris streets, when I did a postdoc resherche in 2011/2012. From Paris city as a starting point, the issues raised here are related to the cities at large and its relation to the artistic system. How and to what extent, the artistic system and the artrists themselves, critics and curators expanding or interfering in the debates about the integration of people living together in the space of contemporary city? Could art be part of the discussion about cities with a strong accent on prejudice?

KEYWORDS City. Frontiers. Immigration.

*Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UEDESC (Brasil). E-mail: <celia.antonacci@udesc.br>.

A evocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas.

(SAID, 2005, p. 33)

Localizada no centro imaginário da Europa desde nada menos que a Revolução Francesa, Paris é a Cidade Luz símbolo da Modernidade. De lá partiram os valores republicanos da Revolução Francesa de Direitos Humanos e as filosofias iluministas de civilidade. As grandes vozes da filosofia e da literatura ecoam de Paris. Balzac, Flaubert, Victor Hugo e Proust, este último em sua “procura pelo tempo perdido”, e o personagem masculino do *flâneur*, de Baudelaire, apaixonado pela liberdade e os deslocamentos clandestinos na cidade, contracenam com a carta aberta *J’acuse*, de Émile Zola ao presidente Felix Faure, quando esse escritor crítico, denunciando documentos secretos antisemitas no processo de condenação do oficial Dreyfus, exigia, pela primeira vez na história jornalística, a liberdade de imprensa.

Entretanto, nos anos 1930, Paris abrigou os poetas africanos Léopold Sédar Senghor e Aimé Cezaire, que, em protesto ao racismo científico, político e social da época, lideraram o “movimento da negritude”, um espaço ideológico que pregava o pan-africanismo como atitude política de união dos africanos em torno da identidade africana.

Nas Artes Visuais, Paris foi o berço de Louis Daguerre, que, no final do século XIX, associado ao físico francês Nicéphore Niépce, fixou em placas de prata as imagens da câmera escura e, logo a seguir, a sudeste de Paris, na pequena cidade La Ciotat, os irmãos Lumière surpreendem o mundo movimentando as imagens fotográficas em sequência narrativa. De lá para cá, Paris tornou-se a capital das artes e acolheu artistas do impressionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, modernismo. Monet com seu *Soleil levant*, Picasso com as *Demoiselles d’Avignon* e Dali com

La persistance de la mémoire registraram Paris como o *melting point* da história da arte eurocêntrica. Mas, bem antes de os “ismos” da arte moderna sacudirem Paris, o Museu do Louvre, antiga residência dos reis franceses, inaugurado no Império de Napoleão Bonaparte, em 1793, passou a abrigar os objetos recolhidos nas conquistas desse Imperador, destacando Paris na paisagem das artes.

Paris foi também cenário da primeira ditadura do proletariado, a Comuna de 1871, revolta que instigou Napoleão III a solicitar ao prefeito da cidade, o arquiteto Barão Haussmann, a reordenação das ruas de forma possível a cercar e controlar as manifestações populares e higienizar a cidade. Nessa ocasião, em nome do aburguesamento da cidade, a população pobre, que antes vivia ali, foi direcionada à periferia de Paris. Uma cartilha de ordenamento da cidade que serviu de modelo às outras cidades ocidentais e às colônias.

Já na virada do século XX, portando discursos de civilidade e progresso, a França e outros países da Europa – Inglaterra, Alemanha, Portugal, Bélgica – precipitaram-se ao continente africano. Entretanto, bem ao contrário dessa retórica, as colonizações transformaram a África e todas as outras colônias, os chamados países do “Terceiro Mundo”, no “coração das trevas”, parafraseando Joseph Conrad.

Paris, berço da vanguarda, terra do nascimento do ‘primitivismo’.

(MURPHY, 2009, p. 289, tradução nossa)

Em 1880, o republicano Jules Ferry, para quem as raças superiores deveriam civilizar as inferiores, decidiu realizar, em Paris, o museu de etnografia do Trocadero,¹ exibindo ali os objetos recolhidos das colônias como testemunho de culturas passadas, de um estágio de evolução cultural anterior, leia-se, inferior. Nesse contexto, “a arte escapava à história e os objetos ‘primitivos’ constituíam o testemunho histórico da moral e dos costumes do passado” (MURPHY, 2009, p. 291).

Projetado como uma instituição científica e não estética, o “Museu do Trocadero” nunca foi considerado um museu de arte, e as obras ali depositadas nunca valoradas como arte. Em razão disso, o olhar dos europeus aos objetos de outras culturas foi e continua a ser etnográfico. “Dentro da perspectiva de um estudo histórico

1. Em 1938, esse museu passou a ser denominado “Museu do Homem” e em 2006 suas obras foram transferidas para o Museu do Quais Branly.



antropológico, as artes não europeias escapam à teoria da estética ocidental, que é historicamente determinada por uma visão eurocêntrica” (SOMÉ, 2003, p. 36, tradução nossa).

Estudados a partir do ponto de vista da teoria evolucionista, os objetos provenientes de culturas sem alfabeto cursivo e sem história datada logo foram classificados como “primitivos”, e os povos, vivendo em comunidades sem os planejamentos urbanos estipulados nas prefeituras europeias, considerados selvagens.

Para Said, essa classificação de “primitivo” “revigorou as energias metropolitanas, de maneira que as pessoas decentes pudessem pensar no império como um dever planejado, quase metafísico de governar povos subordinados, inferiores ou menos avançados” (2005, p. 41).²

Nos anos de 1889, 1900 e 1931, com o objetivo de enaltecer as conquistas ultramar e justificar as colonizações, Paris organizou o cenário das Exposições Universais

2. Podemos perceber nessa dicotomia entre a arte e a etnografia o princípio da divisão hierárquica dos territórios urbanos. O centro, a Europa, lugar do saber ilustrado, enquanto as colônias são o lugar dos subalternos. Logo, a periferia da cidade é vista como lugar do marginal, inculto, pobre, analfabeto e delinquente.

e Coloniais. Durante essas exposições, africanos e outros cidadãos portadores de desigualdades físicas para os padrões da época foram expostos em contexto de zoológicos humanos. Analisando essas exposições, Didier Grandsart (2010, p. 75, tradução nossa) escreveu: “em nome da civilização, o que caracteriza a colonização francesa dos séculos XIX e XX é o esquecimento dos princípios dos Direitos do Homem, assim como a negação dos valores republicanos da Revolução Francesa ‘Liberdade, Igualdade, Fraternidade’”. Grandsart (*idem*) explica, que se as exposições coloniais conheceram um grande sucesso junto ao público e à mídia, isso se deu porque, entre os franceses – a classe política e os intelectuais –, havia um grande consenso em favor da colonização. A oposição à colonização representava uma fraca minoria, quase impotente.³ O combate mais clamoroso veio de um discurso de Clemenceau contra Jules Ferry na Câmara dos deputados em 1885.

Quantos crimes atrozes, apavorantes, foram cometidos em nome da justiça e da civilização. Não, não há direitos de nações ditas superiores contra nações inferiores; há a luta pela vida, que é uma necessidade fatal, à medida que nós nos elevamos numa civilização, nós devemos nos conter nos limites da justiça e do direito; [...] Falar de civilização é juntar a violência à hipocrisia. (CLEMENCEAU *apud* GRANDSART, 2010, p. 109)

Paris, 14 de junho de 1940: a Cidade Luz sem luz

Logo que as luzes de Paris se apagaram, o pânico tomou conta de Nova Iorque e ecoou nos lugares mais remotos dos EUA. Paris rendeu-se sem batalha. A imprensa lamentava sem exceção essa capitulação de Paris nas mãos dos alemães. Paris, embaixo das botas, mas salva sem destruição. A Cidade Luz protegida pela sua cultura! O que era mais doloroso para os editoriais americanos era ver o símbolo da civilização ocidental abandonado à barbárie.

A vida para por cinco anos.

(GUILBAULT, 1996, p. 64, tradução nossa)

Cinco anos de invasão e cinquenta de desolação. Os longos anos da Guerra Fria não aqueceram as luzes da cidade. As manifestações ativistas do fim dos anos 1960 ocuparam a cidade com palavras de ordem e protesto, mas elas

3. Nessa época, a colonização era denunciada por uma minoria radical de socialistas e humanistas de esquerda. A direita monarquista e conservadora opunha-se também, mas por razões diferentes. Ela estimava que as forças deveriam reconquistar os territórios da Alsace e Lorraine. Mas, com o advento da Grande Guerra, 1914, o debate sobre a colonização tornou-se marginal. Clemenceau, ele mesmo, resignou-se ao fato colonial. Alguns selvagens tornaram-se soldados e combateram ao lado dos franceses, outros trabalharam nas usinas de armas. Para os políticos, como para os eleitores, os colonos tornaram-se uma força importante de apoio para o país. E mais, a Alsace e a Lorraine voltaram a pertencer à França e os conservadores voltaram a ter um grande interesse na colonização (GRANDSART, 2010, p. 110, tradução nossa).

frutificaram mais no exterior que em Paris e seus arredores. Os precursores da arte contemporânea cintilaram em Paris, mas suas projeções iluminaram os grafites de Nova Iorque, Berlim e São Paulo.

Em novembro de 1989, a queda do Muro de Berlim registrou no calendário político cultural o fim do *apartheid* leste/oeste. Nesse mesmo ano e mês, em Paris, o “Centro Georges Pompidou e o Grande Halle de la Villette exibiram a mostra ‘Magiciens de la Terre’”. Ainda que polêmica, essa exposição trouxe pela primeira vez na história da arte europeia cinquenta artistas provenientes de culturas colonizadas para exporem ao lado de cinquenta artistas do circuito ocidental. Martin (2012), propositor e curador dessa exposição, em seu livro *L’art au large*, recentemente publicado, argumenta que na época propôs essa exposição com objetivo de criticar a ideia comumente admitida de que não havia criação em artes plásticas que no mundo ocidental ou ocidentalizado evidenciasse a sobrevivência dos restos de arrogância da cultura ocidental. Assim, além de apresentar ao público artistas de ex-colônias, Martin colocou em pauta as arrogâncias de políticas colonialistas ainda presentes na sociedade francesa.

Paris, século XXI

Um dos eventos históricos mais importantes para a Europa desde o fim da última guerra foi a chegada e o estabelecimento de multidões de pessoas vindas de regiões não europeias e, mais curioso, vindas de países chamados Terceiro Mundo. A experiência dessas pessoas como imigrantes, povos explorados, desencadeou uma política e voz cultural, e a experiência da sociedade hospedeira tendo seu profundo estabelecimento no eurocentrismo e no racismo, revelando, assim, todas as suas complexas ramificações. Essas são as duas realidades dessa grande mudança.

(BRETT, 1984, p. 7)

“**S**ob o Império”, lembra Mbembe (2010), “os colonos estavam em outro lugar. Eles participavam a distância, no estrangeiro, em continentes de outros

mares. Hoje, a colônia se desloca, ergue sua tenda aqui mesmo, dentro dos muros da cidade” (MBEMBE, 2010, p. 206, tradução nossa).

Nós estamos todos em trânsito permanente. Que seja branco, negro, amarelo, pouco importa. Ele é de toda forma um ser potencialmente exilado (Barthélémy Toguo,⁴ tradução nossa).

O fim da Segunda Guerra Mundial anunciou a precipitação de populações do Terceiro Mundo via Europa. Na década de 1990, a queda do Muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e as políticas neoliberais liberaram o desejo reprimido de uma população nascida no confinamento de políticas repressivas. Uma nova diáspora transnacional procedente também do leste europeu veio a se instalar na Europa. O espaço da África, de todas as ex-colônias e do leste europeu fora de seus lugares anunciaram o novo milênio.

Em 2008, em meio aos grafites, aos anúncios publicitários ou nas fachadas de casas e prédios em Belleville, um bairro de Paris que abriga diferentes comunidades, o coletivo Claire Fontana, em uma escrita em néon, anunciava: لك يف هي جراحلا، نالكم، Eksterlandaj ĉie, Estrangeiros em toda parte, Εξωτερικών παντού, ברוטעמוא דמערפ, חוץ, מוקמ לכב, 外国无处不在, Strani svugdje, Exterior en todas partes, Esteri ovunque, Vreemdelingen overal, Kanpootarrak Nonahi, Иностранные везде, Her yerde Yabancı.⁵

Essa interferência urbana em néon do coletivo Claire Fontana em diferentes idiomas nos faz perceber as cidades do século XXI nas rotas das migrações internacionais. Em tempos de globalização, os povos deslocam-se de seus lugares e não mais compartilham o mesmo idioma, a mesma tradição política, cultural, religiosa e social. Para Santos (2002),

elas representam na maior parte dos casos, uma queda no valor individual: o abandono não desejado da rede tradicional de relações longamente tecida através de gerações; a entrada já como perdedor em uma outra arena de competição cujas regras ainda tem de aprender; a ruptura cultural com todas as suas sequelas e todos os seus reflexos. A maior parte das pessoas não é hoje, diretamente responsável por estar aqui e não ali, vítimas de migrações que podem ser qualificadas como forçadas. (SANTOS, 2002, p. 22)

Os povos colonizados de ontem são os imigrantes de hoje. Eles deixam seus territórios, atravessam as fronteiras, enfrentam as dificuldades para chegarem às cidades à procura de oportunidades econômicas, estudo, estabilidade política e mobilidade no

4. Barthélémy Toguo é artista em diáspora. Nascido em Camarões, hoje vive entre Paris/Bendin. Seu trabalho artístico refere-se aos problemas das fronteiras físicas e ideológicas. Participa de diversas exposições e bienais contemporâneas. Texto publicado no folheto da exposição *J'ai deux amours*.

5. O néon foi traduzido nos idiomas árabe, basco, chinês, crioulo, croata, espanhol, esperanto, grego, hebraico, italiano, holandês, norueguês, português, romeno, russo, sérvio (cirílico), tibetano, turco, wolof e iídiche. Este trabalho foi reapresentado em 2010 no evento *Nuit Blanche*, um evento artístico cultural, organizado pela prefeitura de Paris, que uma vez por ano promove por toda a noite a abertura gratuita dos museus e espaços culturais e exhibe uma seleção de trabalhos artísticos de destaque do ano. Em 2011 este trabalho também fez parte da exposição *J'ai deux amours*, no atual Museu da Imigração, Paris. O coletivo pode ser visitado no endereço <www.clairefontaine.ws>.

mundo globalizado. Hoje, os imigrantes percorrem as ruas de Paris em seus sáris, quimonos, djellaba, kipas, solidéus e turbantes.

6. Ciclo de cinema “Fronteiras” exibido pela fundação Latina, Paris, setembro de 2011.

Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está completamente ausente da luta pela geografia. Essa luta é completa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações. (SAID, 2005, p. 38)

7. Niqab é o véu que cobre todo o rosto da mulher, deixando apenas um espaço para os olhos.

Numa pequena nota da divulgação do ciclo de cinema “Fronteiras”, exibido pela fundação Latina, Paris, em setembro de 2011, lemos:

Num tempo em que o conceito de fronteira perde de uma certa maneira todo seu senso, onde certos fluxos financeiros ou de informação não encontram mais barreiras entre os territórios, as fronteiras conservam ainda uma existência bem real na vida de milhões de pessoas no mundo.⁶

8. Antes de essa lei entrar em vigor, em 1998, o Estado já havia se pronunciado contra o uso do véu islâmico nas escolas públicas.

Em 11 de abril de 2011, cinco meses antes desse ciclo de cinema e debates ser promovido no Latina, em Paris, já havia passado a vigorar na França uma lei que proíbe o uso da burca e do niqab⁷ em espaços públicos.⁸ Atravessada pela mutação de mais de um século de colonização e histórias divergentes, a França, pátria dos Direitos Humanos, de regime laico,⁹ da liberdade de imprensa e de expressão, surpreende-nos ao se declarar hostil ao uso de símbolos religiosos, afirmando assim que as zonas de contato são conflituosas ainda no século XXI.

9. O secularismo francês tem uma longa história, mas a legislação atual é baseada na lei francesa de 1905 sobre a separação das Igrejas e do Estado. Durante o século XX, ela evoluiu para significar igualdade de tratamento entre todas as religiões. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Laicismo>>. Acesso em: 16 mar. 2013.

Importante lembrar que o Estado laico¹⁰ significa a não interferência de ideias e princípios religiosos nas decisões do Estado, da mesma forma que o Estado é neutro quanto a leis, preceitos e crenças religiosas. Ou seja, no Estado laico há a neutralidade sobre questões religiosas. Os cidadãos devem ser livres para manifestarem sua fé religiosa, qualquer que ela seja, sem haver controle ou imposição do Estado.

10. O Estado secular deve garantir e proteger a liberdade religiosa e filosófica de cada cidadão, evitando que alguma religião exerça controle ou interfira em questões políticas. Difere-se do Estado ateu – como era a extinta URSS – porque neste o Estado opõe-se a qualquer prática de natureza religiosa.

Assim, o Estado laico, a partir do momento que não determina uma religião oficial e não interfere nas decisões religiosas, favorece a convivência e interação das pessoas e deve combater os preconceitos e as discriminações religiosas. Dahomay lembra que “a política é também o espaço onde se elabora o sentido de se viver junto com um grupo diversificado, que deixou seu território considerado no passado como primitivo” (2010, p. 353, tradução nossa).

Na ocasião, o então presidente da República francesa, Nicolas Sarkozy (*apud* Maíra Kubík Man), assim se justificava:

Ajo em nome da dignidade da mulher. Esconder o rosto [...] coloca as pessoas em questão numa situação de exclusão e de inferioridade incompatível com os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade afirmados pela República Francesa.¹¹

11. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/internacional/proibicao-a-burca-na-franca-oprimir-para-libertar>>.

Ao cercear o uso da burca em espaços públicos em nome de princípios da República Francesa e da “dignidade da mulher”, Sarkozy julga um ato religioso a partir de princípios políticos ocidentais e confina a França num passado colonialista, que acreditava que os povos europeus tinham obrigação de levar a civilização às outras culturas em estágio “primitivo”. Além disso, coloca em questão a laicidade da República Francesa.

Entretanto, para além dos sujeitos imigrantes serem juridicamente coibidos em seus procedimentos religiosos em espaços públicos, as zonas de contato no meio urbano agitam grupos conservadores da sociedade francesa, nacionalistas também insatisfeitos com

Na década de 1990, a queda do Muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e as políticas neoliberais liberaram o desejo reprimido de uma população nascida no confinamento de políticas repressivas

a chegada a Paris de culturas outrora situadas nos confins das colônias.

Um exemplo de intolerância foi registrado no inverno de 2006, quando um grupo de ativistas de extrema direita – “Solidarité des Français (SDF)” – resolveu instalar em Paris um centro de distribuição de sopa quente aos desabrigados ou às pessoas que tivessem fome. A prefeitura de Paris percebeu nessa “generosidade” uma estratégia política de identidade francesa e intolerância à comunidade judaica e mulçumana, uma vez que a sopa ofertada era uma sopa tradicional francesa, uma sopa gaulesa à base de carne de porco, uma carne que por razões culturais ou religiosas essas comunidades não a consomem. A prefeitura avaliou o projeto como um ato de xenofobismo e determinou o fechamento do estabelecimento.

Indignados, os ativistas argumentaram que a interdição do projeto censurava a liberdade de manifestação de diferentes grupos. Entretanto, um texto publicado no *site* do projeto ia além da distribuição de uma sopa aos necessitados e anunciava claramente a posição nacionalista e xenofobia dos associados.

Sem fila de espera nem ordem de passagem: atmosfera gaulesa obrigatória! Único requisito para jantar com a gente: comer carne de porco. Em caso de dúvida, peça o cartão de adesão à Associação de Solidariedade dos Franceses. Se a pessoa não está em posse do cartão, dê suas informações de contato e a sua participação será concedida quando dois patrocinadores fornecerem sua participação para mais uma subscrição (ver o nosso Estatuto Social). Deixe claro que nós já não temos o suficiente para nós. Atenção, queijo, sobremesa, café, roupas, doces acompanham a sopa de porco: nem sopa, nem sobremesa... O único lema de nossa ação: os nossos antes de outros.¹²

12. Disponível em: <[https://www.google.com/search?q=pas de soupe%2C pas de dessert](https://www.google.com/search?q=pas+de+soupe%2C+pas+de+dessert)>. Acesso em: 17 mar. 2013 (tradução nossa).

No ir e vir da discussão sobre a legalidade de distribuir a sopa, a Assembleia Nacional considerou tal iniciativa um ato discriminatório susceptível de distúrbios públicos e decidiu pela interdição definitiva da distribuição da sopa.

O crítico de arte Okwui Enwezor, curador da “Triennale de Paris”, 2012, no catálogo dessa mostra, cometa esse episódio:

Podemos ver nessa “sopa de identidade” – consistindo para os ativistas em preparar uma refeição com o único propósito de fazer dela um instrumento de política contundente para atingir uma minoria cultural, cuja existência social já está estigmatizada por lei – um barril de pólvora no meio de políticas de contato. [...] A “sopa de identidade”, no contexto, colocou em evidência um discurso político frustrado. [...] Atacando os símbolos da diversidade cultural, os organizadores conseguiram criar um ambiente no qual há uma fratura visível entre a crença e os símbolos que podem ser explorados. [...] A “sopa de identidade” questionou os discursos e a fragilidade do contato social subjacentes nas políticas de tolerância e aceitação da diferença numa Paris multicultural e cosmopolita. (ENWEZOR, 2012, p. 31, 34, tradução nossa)

Zonas de contato – ‘Intense proximité’

Com o objetivo de polemizar as fronteiras, os territórios geopolíticos da economia, da religião, da cultura e da arte em suas relações de proximidade conflituosas nas cidades mundializadas, Enwezor (2012, p. 28, tradução nossa), ao ser convidado a organizar a “Triennale de Paris”, 2012, propôs “Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain”,¹³ como tema dessa exposição. Na abertura do catálogo ele comenta:

13. “Proximidade intensa: uma antologia do próximo e do distante” (tradução nossa).

Exibida aqui em Paris, a cidade onde um número de exposições etnográficas foram financiadas e lançadas no século XX, a grande metrópole que acolheu os zoológicos humanos, onde foram apresentadas as espécies de interesse etnográfico para a exibição do exótico e do diferente, depois as exposições coloniais e universais, essa exposição *Intense Proximité* se funda em parte sobre o exame das formas persistentes do realismo colonial, as poéticas etnográficas que modelaram o mundo do contato e sua aparição incessante nas práticas artísticas (ENWEZOR, 2012, p. 28).

O sistema da arte, em seus diferentes meios de legitimação, conservação, difusão e formação de contextos históricos e epistemológicos, no passado organizou, planejou e gerenciou museus de antropologia *versus* arte (exemplo de Paris com o Trocadero e o Louvre) e apoiou as exposições Universais, Coloniais e os zoológicos humanos. Hoje, a França, herdeira de um passado escravagista e colonial vergonhoso – sem mencionar o recrutamento de mão de obra de homens estrangeiros nos anos pós-guerra –,¹⁴ em meio ao “carrefour” de diferentes culturas em diáspora, que circulam nas ruas de Paris e outras cidades francesas, revê suas políticas de legitimação da arte e ressignifica seus espaços expositivos. O museu do Trocadero (em 1935, Museu do Homem), que abrigou por cem anos em contexto de curiosidade “científica” os objetos recolhidos nas colônias francesas, com o objetivo de virar a página da antropologia clássica, em 2006 ganhou um outro espaço, o Museu do Quais Branly, ou *Musée des arts et civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques*, isso é, civilizações não europeias. Nessa nova versão, não só as obras das antigas colônias francesas fazem parte do acervo, mas também a arte da Ásia, Oceania e Américas. Sem verdadeiramente integrar a arte dos países africanos colonizados pela França no sistema da arte contemporânea, esse novo museu ampliou seu mapa colonial, deixando bem claras as ainda existentes dicotomias de políticas francesas: “nós e os outros”. Além disso, sem uma definição exata de suas políticas expositivas, esse museu foi batizado com o nome da rua principal a que dá a face – “Quais Branly” –, e passou a adotar termos que indicam os tradicionais conceitos de arte, civilização e sociedade. Entretanto, como comenta Dias, “essas novas terminologias implicam outros problemas, tais como o da representação da alteridade e do controle das representações de outras culturas” (1998, p. 29, tradução nossa).



14. Nos anos 1950/1960, no momento em que a França necessitava de mão de obra estrangeira, foram criadas casas de trabalhadores em estruturas que tinham a intenção de alojá-los, pensamos que não iriam ficar muito tempo. O Estado e a sociedade francesa queriam trabalhadores, mas não pessoas permanentes. Disponível em: <<http://www.histoire-immigration.fr/musee/collections/facies-inventaire-d-hamid-debarrah>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

Entretanto, com o propósito de rever uma manifestação “cultural” vergonhosa do passado colonialista, muitas vezes ignorado, mas presente em dialéticas de pensamento e na cultura material, que ainda hoje suscitam preconceitos e manifestações de racismos sociais no meio urbano, nas escolas e em espaços privados, o Museu do Quai Branly organizou em janeiro de 2011 a exposição “L’invention du sauvage”, seguida do colóquio internacional “Autour des zoos humains”.

Nas leis de imigração fica evidente que, na ordem econômica e nas políticas de imigração, nas esferas de relações internacionais, os franceses ainda estão no *melting point colonial*

Esse colóquio internacional trouxe a Paris pesquisadores dos EUA, Alemanha e Bélgica, que, a exemplo da França, foram os primeiros países que ergueram grandes templos históricos, artísticos e culturais a partir da fabricação do selvagem e da exibição desses nos gabinetes de curiosidades, nos museus de história natural, nos circos, nos teatros, nas feiras populares, nas exposições universais e coloniais e nos zoológicos humanos.

Bötsch lembra que o gabinete de curiosidades “constitui o antepassado dos museus de História Natural e museus de arte. Elaborado a partir do século XV, o gabinete de curiosidades criou um espaço onde foram conservados e expostos os objetos não convencionais para a natureza ou o gênio humano” (2011, p. 78, tradução nossa). Conta Dias (1998) que os museus etnográficos foram, desde suas origens, dirigidos por médicos e naturalistas filiados a organismos oficiais. “Assim, o museu etnográfico do Trocadero dependia do ministério de ‘Relações Públicas’ – ou então à sociedade de intelectuais. O discurso explícito era de tornar a obra científica, a ênfase era colocada na classificação metódica das coleções, no estudo dos objetos e na divulgação do saber” (DIAS, 1998, p. 18).

Esses estudos e colóquios recentes quanto às políticas que deram origem aos gabinetes de curiosidades, aos espetáculos circenses, aos museus de história natural e de arte *versus* etnografia mostram claramente que as políticas de alteridade foram construídas a partir de uma dialética de segregação, de animalização e

bestialização do outro, ou seja, de teorias raciais que concebiam os colonizados na lógica da inferioridade.

Seguindo essa política de rever os espaços culturais outrora colonialistas que abrigaram, exibiram e divulgaram as conquistas do imperialismo, o palácio da “Porte Dorée”, situado a leste de Paris, construído por ocasião da Exposição Colonial Internacional de 1931 – na ocasião foi o palco de um dos zoológicos humanos –, reabriu em 2007 suas portas ressignificado como museu da “Cité nationale de l’histoire de l’immigration”.¹⁵

Inscrito em uma genealogia controversa – “Palácio da Porta Dourada” –, sua suntuosa arquitetura exhibe em relevos a narrativa de uma colonização amistosa –; hoje esse museu conta a partir dos imigrantes as consequências do imperialismo e as relações controversas do colonialismo com os colonizados. Passou, assim, de museu colonial a museu de história da imigração, e acolhe também a arte contemporânea em seus discursos políticos sobre os nomadismos contemporâneos. A mostra *J’ai deux amours*, exibida de 2011 a junho de 2012, seguida de um colóquio sobre as políticas da arte contemporânea em tempos de migrações e dos espaços expositivos no século XXI, é um exemplo dessas novas políticas museológicas.

A escolha desse tema – *J’ai deux amours* – foi inspirada na canção de Joséphine Baker, encenada em 1931, ano da Exposição Colonial e da inauguração do palácio da “Porte Dorée”. Para os comissários convidados Hou Hanru e Evelyne Jouanno,¹⁶ “a imigração, quer seja temporária ou perene, não é mais uma passagem, mas uma transformação”.

Nesse contexto, a mobilidade ultrapassa as fronteiras geográficas do ir e vir para ser uma vida ativa de cruzamento cultural. No fórum de abertura da exposição, a curadora Isabelle Renard lembrou Josephine Baker, para quem “partir é ir ao encontro do outro, é ir ao encontro de um novo amor”. Entretanto, se os artistas narram em suas obras as angústias e as poesias do deslocamento, e os museus recebem novas fachadas de remissão do passado, nas leis de imigração fica evidente que, na ordem econômica e nas políticas de imigração, nas esferas de relações internacionais, os franceses ainda estão no *melting point* colonial. Além da interdição da burca em abril de 2011, uma outra lei aprovada na Assembleia Nacional, em 11 de junho de 2011, dois meses após a interdição da burca e cinco meses antes

15. Sua história remonta à Exposição Internacional de 1931: sua vocação primeira foi de ser um museu das colônias, devendo representar os territórios, a história da conquista colonial e sua incidência nas artes. A antiga sala de festas e o salão de recepção do Marechal Lyautey, Comissário geral da exposição, e de Paulo Reynaud, Ministro das colônias, testemunham ainda hoje esse passado. O Palácio trocou de nome muitas vezes para finalmente abrir suas portas em 2003 para o Museu Nacional das Artes da África e da Oceania, que foram transferidas para o museu do Quais Branly. Disponível em: <<http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

16. Disponível em: <<http://www.histoire-immigration.fr/musee/expositions-temporaires/j-ai-deux-amours>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

da exposição *J'ai deux amours*, passou a dificultar ainda mais a vida dos imigrantes residentes na França.

Em contexto de migração, o mundo das artes migra também. Os espaços dos museus são questionados e repensados e os colóquios propõem reflexões para reconciliar o passado com o presente em suas crises de identidade institucional e políticas epistemológicas estabelecidas nas dicotomias entre arte/etnografia, arte/primitivismo, moderno/contemporâneo, crença/ciência, centro/periferia e muitos outros.

As exposições, os colóquios e os impressos produzidos nesses eventos representam os primeiros passos de travessia da mais longa fronteira desse começo do

Numa cidade onde o século XXI, isto é, o confronto de diferentes contatos com diferentes culturas em migrações, suas diferentes comunidades culturais formas de pensamento e a episteme vem provocando ocidental erguida nos valores eurocêntricos, concebida a partir da alteridade racial, sentimentos de a invenção do outro inferiorizado em seus aspectos hospitalidade *versus* físicos e procedimentos sociais, religiosos, políticos e culturais. Como lembra Mbembe, “queremos destacar o problema daqueles que, mesmo estando conosco, entre nós, ou ao nosso lado, não são, em última análise, os nossos – esse problema não foi resolvido nem na abolição da escravidão e nem na descolonização” (2010, p. 205, tradução nossa).

A evocação do passado colonial nos direciona ao presente e pode nos auxiliar a encontrar caminhos de como reconciliar as pessoas numa cidade onde o contato com diferentes comunidades culturais vem provocando sentimentos de hospitalidade *versus* hostilidade, como salienta Okwui Enwezor no catálogo da Triennale.

O “sistema da arte” é teoricamente conhecido desde os anos 1880, data do início das colonizações. Hoje, indagamo-nos em que medida esse sistema atua em tempos de migrações, especialmente diante de demandas urgentes de minorias sem reconhecimento político, trabalho, educação: povos em regimes neocoloniais. Qual o papel das artes, dos artistas, da crítica, das exposições e das pesquisas acadêmicas no começo desse século de euforia eletrônica para uns e incertezas territoriais para outros? Em que medida a arte, os templos das artes

e as publicações sobre esses sistemas se relacionam com as demandas do presente? Retorno a Enwezor (2012):

Como conciliar os sistemas de arte contemporânea, opostos em aparência, mas na realidade complementares, no seio de contextos históricos e epistemológicos nos quais a estrutura da identidade se multiplica, a expressão social e a autonomia individual tornam-se partes integrantes do debate nacional? A arte contemporânea é capaz de se juntar a esse debate? Ou, em outras palavras, a arte contemporânea e seus diferentes sistemas de legitimação, de mediação e de difusão são tão importantes para assumirem um papel mais que simbólico na exploração das fronteiras marcadas pelo excesso da identidade, e da paralisia que impede a arte e os artistas de tomarem uma posição crítica no seio do espaço da cultura, para além dos limites erigidos por um sistema de arte que exerce sua reflexão nos limites de um campo circunscrito de seus próprios valores? (ENWEZOR, 2012, p. 35, tradução nossa)

A metrópole contemporânea deve confrontar sua história pós-colonial contada pelo influxo de migrantes e refugiados do pós-guerra e da queda do Muro de Berlim. Isso é, dos que estão nas fronteiras, em diáspora, e são despossuídos de um lar, de uma família e de um território de



pertencimento político e são injuriados pela interdição de se expressar em suas formas religiosas, culturais, sociais e linguísticas.

Uma nova gramática tece a trama urbana globalizando mercadorias, sabores, odores, linguagens e crenças, em outras palavras, criolizando as culturas, como já salientou Édouard Glissant. Indissociáveis da economia, da religião, da culinária, da moda e da arte, são essas as novas entidades urbanas que estão (re)desenhando os novos itinerários nas ruas das cidades.

A cidade global não pode estar divorciada de seus habitantes, imigrantes ou não que procuram dar outro sentido político à cidade, não mais o de nacionalismo do Estado-nação, mas o de nacionalismo de cultura e comunicação, onde as afinidades e parentescos de culturas pós-coloniais desconstroem as heranças do Iluminismo e reivindicam suas modernidades híbridas a partir de criolizações.

As grandes cidades do terceiro milênio situam-se na fronteira do presente e deverão encontrar no aqui e agora soluções nos diálogos de culturas em dispersão. O desafio contemporâneo é como transformar uma cidade, neste caso Paris, que outrora foi o *melting point* do colonialismo, do etnocentrismo e da arte moderna, no *melting pot*, parafraseando Okwui, de uma sopa com sustância de “letrinhas” dos diferentes alfabetos, sabores e temperos da polifonia urbana do século XXI.

Longe de estarmos próximos do fim da história, estamos em condições de fazer algo sobre nossa própria história presente e futura, quer vivamos no mundo metropolitano ou fora dele. (SAID, 2005, p. 277)

A cultura tem de vir com o território, com o povo, com a história se fazendo. O século XXI será certamente o novo século das Luzes. Nossa grande esperança vem do fato de que a partir deste século é a vida, isto é, a própria existência, que iluminará o futuro. (SANTOS, 2002, p. 116-118)

Referências

- BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G.; SNOEP, N. J. (Org.). *L'inventions du suavage*. ACTES SUD, 2011. Catálogo de exposição. Paris.
- BRETT, G. Introdução. In: ARAEEN, Rasheed, *Making Myself Invisible*. London: Kala Press, 1984.
- BOËTSCH, G. Des cabinets de curiosités à la passion pour le “sauvage”. In: BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G.; SNOEP, N. J. (Org.). *L'inventions du suavage*. Catálogo de exposição musée du quai Branly, nov. 2011 a jun. 2012.
- DAHOMAY, J. Repenser la politique dans les DOM. In: BANCEL, N. (Org.). *Ruptures post coloniales*. Paris: La Découverte, 2010.
- DIAS, N. Musées et colonialisme: entre passé et présent. In: DU MUSÉE COLONIAL AU MUSÉE DES CULTURES DU MONDE. Actes du colloque organisé par le Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie e o Centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998. Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.
- ENWEZOR, O. Intense proximité de la disparition des distances. In: *Intense Proximité une anthologie du proche et du lointain*, 2012.
- GRANDSART, D. *Paris 1931, Revoir l'exposition coloniale*. Paris: FVW Edition, 2010.
- GUILBAULT, S. *Comment New York vola l'idée d'art modern*. Paris: Hachette, 1996.
- MARTIN, J. H. *L'art au large*. Paris: Flammarion, 2012.
- MBEMBE, A. La république et l'impensé de la race. In: BANCEL, N. *et al.* (Org.). *Ruptures post coloniales*. Paris: La Découverte, 2010.
- MURPHY, M. *De l'imaginaire au musée: les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Dijon: Les Presses du Réel, 2009.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS, M. *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2002.
- SOMÉ, R. *Le musée à l'ère de la mondialisation: pour une anthropologie de l'altérité*. Paris: L'Harmattan, 2003.