



Jean Carlos de Souza dos Santos

RUMOS OBLÍQUOS
Ensaios curoriais contra o cânone

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisitado parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro,
setembro de 2025



Jean Carlos de Souza dos Santos

**Rumos Oblíquos: ensaios curatoriais contra o
cânone**

Tese apresentada como requisitado parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Dr. Marcelo Campos
UERJ

Prof. Dra. Clarissa Diniz
UFRJ

Prof. Dra. Janaina Damaceno
UERJ

Prof. Dr. Fabián Cevallos Vivar
Universidade de Lisboa

Rio de Janeiro, 16 de setembro de 2025

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Jean Carlos de Souza dos Santos

Jean Carlos de Souza dos Santos (Rio de Janeiro, 1993) é Bacharel em Artes Visuais e Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, conclui o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Atua como curador da Escola Livre de Artes – ELÃ (Galpão Bela Maré/RJ) e como curador assistente do Museu de Arte do Rio. Sua pesquisa articula teoria e prática curatorial em perspectiva contracolonial, investigando a presença de sujeitos negros, indígenas e outras dissidências nos modos de produção, mediação e circulação da arte.

Ficha Catalográfica

Santos, Jean Carlos de Souza dos

Rumos oblíquos : ensaios curoriais contra o cânone /
Jean Carlos de Souza dos Santos ; orientador: Luiz Camillo
Osorio. – 2025.

198 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio
de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Curadoria. 3. Contracolonialidade.
4. Fabulação. 5. Insurgência. 6. Arquivo. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Dedico esta pesquisa aos meus avós maternos,
que já fizeram a passagem, mas seguem comigo.

Dedico a vocês este trabalho – não como fim,
mas como continuação daquilo que plantaram em mim:
a força, o afeto, a coragem, a fé.

Que estas palavras, ainda que insuficientes,
carreguem algo do que aprendi com seus silêncios,
com suas histórias, com suas mãos.

Vocês são origem e horizonte.

São memória viva no meu gesto de seguir.

Dedico às minhas tias Solimar, Márcia e Kátia,
cujas ausências me golpearam de maneira profunda.

Levo comigo suas risadas, seus conselhos,
seus gestos simples e imensos.

Este trabalho também é por vocês,
para que nunca deixem de habitar o que sou.
Ainda que não estejam mais aqui, continuam inteiras em mim.

Agradecimentos

A Deus, acima de tudo, minha gratidão. Pela força nos dias difíceis e pela fé que me sustentou até aqui. Esta escrita é fruto de uma promessa sussurrada aos meus ouvidos, quando eu ainda não tinha dimensão do que estava por vir.

À minha família, pelo afeto que sustenta, pela base firme e pelo amor que se espirala ao longo dos anos. Agradeço por nunca deixarem de caminhar comigo.

Ao meu orientador, Luiz Camillo Osorio, pela escuta generosa, pelo rigor crítico e pela confiança constante. Seu acompanhamento foi indispensável para que este trabalho se tornasse possível e significativo.

À CAPES, pelo apoio fundamental que permitiu a realização desta pesquisa, garantindo condições para que o pensamento pudesse se expandir com dignidade. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos membros da Banca Examinadora, Marcelo Campos, Clarissa Diniz, Fabián Cevallos e Janaina Damaceno, que lerão esta escrita com generosidade e cuidado. Suas leituras atentas e contribuições certamente ampliarão as dimensões e possibilidades deste estudo.

Aos membros da Banca suplente, composta por Ivair Reinaldim e Ana Kiffer, pela atenção à pesquisa e pela disponibilidade, igualmente importantes neste percurso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, por abrir uma porta para esta pesquisa e seus desdobramentos. Esta travessia só foi possível porque existiu espaço para a dúvida e para a invenção.

À equipe do Galpão Bela Maré, pelo acolhimento, pelas trocas e experiências vividas, que seguem reverberando como prática, pensamento e reinvenção.

À equipe de curadoria do Museu de Arte do Rio, com quem aprendi na prática os desafios, as urgências e as possibilidades do fazer curatorial. A convivência e os processos vividos contribuíram diretamente para a tessitura crítica e política desta tese.

À família e aos amigos que construí através do vôlei. Agradeço por cada partida, cada respiro e cada reencontro. O esporte me salvou muitas vezes ao longo do percurso.

A Alan Muniz, pela leitura atenta, e a Felipe Pedrini, pela revisão cuidadosa do texto, que contribuiu para que esta escrita encontrasse forma mais precisa e fluida.

A todos que, por diferentes formas e caminhos, atravessaram este percurso com palavras, gestos, afeto e escutas. Deixo aqui meu profundo agradecimento. Este trabalho é também um gesto coletivo.

A quem está comigo no dia a dia. Aos que me acompanham de perto ou de longe, nos momentos bons e nos difíceis. Aos amigos que viraram família, aos amores que me fizeram acreditar, aos encontros que me impulsionaram a seguir. A quem segurou minha mão quando tudo parecia incerto. A quem escutou o que eu não sabia dizer. A quem me lembrou de que vale a pena continuar. Este trabalho também é de vocês. Porque foi no cuidado, na presença e no amor de cada um que encontrei força para não parar. Seguimos juntos.

Obrigado.

Resumo

Santos, Jean Carlos de Souza dos. **Rumos Oblíquos: ensaios curoriais contra o cânone**. Rio de Janeiro, 2025. 198 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Rumos Oblíquos: ensaios curoriais contra o cânone é uma Tese de Doutorado que investiga a curadoria como prática crítica e campo expandido de elaboração simbólica, política e poética. Por meio de capítulos ensaísticos, propõe constelações curoriais que articulam obras, exposições e experiências coletivas que desafiam os modelos hegemônicos de legitimação artística, historicamente marcados por parâmetros eurocentrados, excludentes e coloniais. A pesquisa desenvolve um percurso espiralado e constelacional, que aproxima tempos, territórios e memórias, escapando de narrativas lineares e categorias fixas. Valoriza práticas oriundas de saberes afro-brasileiros, indígenas, populares e dissidentes, em diálogo com perspectivas contracoloniais e comunitárias. O trabalho reativa arquivos silenciados, afirma gestos insurgentes e reconhece a potência de formas artísticas que operam nos interstícios do sistema da arte. Mais do que descrever curadorias já realizadas, cada capítulo atua como ensaio-curadoria, reunindo imagens, conceitos e relatos que compõem um corpo em movimento, atento ao presente e comprometido com a invenção de outros futuros possíveis.

Palavras-chave

Curadoria; contracolonialidade; fabulação; insurgência; arquivo; território.

Resumen

Santos, Jean Carlos de Souza dos. *Rumbos Oblicuos: ensayos curatoriales contra el canon*. Río de Janeiro, 2025. 198 p. Tesis de Doctorado – Departamento de Letras, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro.

Rumbos Oblicuos: ensayos curatoriales contra el canon es una Tesis de Doctorado que investiga la curaduría como práctica crítica y campo expandido de elaboración simbólica, política y poética. A través de capítulos ensayísticos, propone constelaciones curatoriales que articulan obras, exposiciones y experiencias colectivas que desafían los modelos hegemónicos de legitimación artística, históricamente marcados por parámetros eurocéntricos, excluyentes y coloniales. La investigación desarrolla un recorrido espiralado y constelacional, que aproxima tiempos, territorios y memorias, evitando narrativas lineales y categorías fijas. Valora prácticas vinculadas a saberes afrobrasileños, indígenas, populares y disidentes, en diálogo con perspectivas contracoloniales y comunitarias. El trabajo reactiva archivos silenciados, afirma gestos insurgentes y reconoce la potencia de formas artísticas que operan en los intersticios del sistema del arte. Más que describir curadurías ya realizadas, cada capítulo actúa como un ensayo-curaduría, reuniendo imágenes, conceptos y relatos que conforman un cuerpo en movimiento, atento al presente y comprometido con la invención de otros futuros posibles.

Palabras clave

Curaduría; contracolonialidad; fabulación; insurgência; archivo; territorio.

Abstract

Santos, Jean Carlos de Souza dos; Osorio. **Oblique Routes: Curatorial Essays Against the Canon.** Rio de Janeiro, 2025. 198 p. PhD Dissertation – Department of Literature, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

Oblique Routes: Curatorial Essays Against the Canon is a PhD Dissertation that explores curating as a critical practice and an expanded field of symbolic, political, and poetic elaboration. Through a series of essayistic chapters, it proposes curatorial constellations that bring together artworks, exhibitions, and collective experiences that challenge hegemonic models of artistic legitimacy, historically shaped by Eurocentric, exclusionary, and colonial parameters. The research unfolds through a spiral and constellational trajectory that draws connections across times, territories, and memories, resisting linear narratives and fixed categories. It values practices rooted in Afro-Brazilian, Indigenous, popular, and dissident knowledges, in dialogue with counter-colonial and community-based perspectives. The work reactivates silenced archives, affirms insurgent gestures, and recognizes the power of artistic forms that operate in the interstices of the art system. More than a description of existing curatorial experiences, each chapter functions as a curatorial essay, gathering images, concepts, and accounts that compose a body in motion — attentive to the present and committed to the invention of other possible futures.

Keyword

Curating, counter-coloniality, fabulation, insurgency, archive, territory.

Sumário

1 Introdução	19
2 Curadoriaésimples – Curadoriaécomplexo.....	28
2.1. Na Maré, um lugar possível.....	31
2.2. Misturas	35
3 Pensamento e gesto a contrapelo.....	39
4 Contelações curatoriais 1 - Galeria 5 Bocas: a evidência do possível na arte	45
5 Poder contar histórias	51
5.1. Voz.....	53
5.2. Bandeiras.....	58
6 Constelações curatoriais 2 - Guilhermina Augusti: Atravécar Escurecer	64
7 Ventar o tempo	67
8 Constelações curatorias 3 - Imagens em Suspensão: Poética Visual e Política do Corpo Negro na Obra de Antonio Obá.....	78
9 Nós podemos nadar.....	83
10 Constelações curatoriais 4 - Augusto Leal: Sinalizações proféticas e a Estética da Desobediência em Dos Brasis.....	96
11 Entre Arquivos e Insurgências: Cartografias Curatoriais no Brasil....	102
11.1. <i>Dos Brasis</i>	110

12 Memória e Pertencimento: Práticas de Curadoria Comunitária no Acervo da Laje e no Museu da Maré.....	115
12.1. Acervo da Laje	116
12.2. Museu da Maré	118
12.3. A Curadoria Comunitária como Ato de Resistência Epistêmica....	123
13 Constelações curatoriais 5 - Mônica Ventura: Arquiteturas Ancestrais e o reencantamento das materialidades	128
13.1. Terra como corpo e invocação.	130
13.2. Céu como campo de escuta e suspensão.....	132
14 Estrangeiros por Toda Parte: A Diáspora como Crítica Política e a Urgência de uma Curadoria Contundente	135
14.1. A Diáspora como Prática Subversiva	137
14.2. A Crítica Política: Fronteiras, Exclusões e a Transgressão das Normas Culturais	138
14.3. Diáspora e Estrangeiridade: Entre Deslocamento e (Re)Existência	140
14.4. Urgência e Contundência na Curadoria Contemporânea	141
15 Constelações curatoriais 6 - Sallisa Rosa: Topografia da Memória e o Gesto de Escavar o Tempo com as Mãos.....	148
16 Jaider Esbell e sua importante colaboração para o pensamento artístico e curatorial no Brasil	152
16.1 Jaider Esbell: Arte e Ativismo.....	155
16.2. Contornos curatoriais de Jaider Esbell na 34 ^a Bienal de São Paulo	158
16.3. Impactos e legado	161
16.4. Entrelinhas	163
17 Constelações curatoriais 7 - Rosa Afefé: Força da Terra, Sentidos de Território e Pertença	166

18 Práticas curatoriais diante do colapso: estratégias para adiar o fim do mundo.....	169
18.1. Curadoria como fabulação insubmissa.....	172
18.2. Temporalidades insurgentes e o tempo espiralar	174
18.3. Arquivos em combustão: memória, ruína e reinvenção	178
19 Caminhos para a Conclusão: Curadoria como Gesto de Continuidade	182
20 Referências Bibliográficas	190

Lista de figuras

Figura 1 - Marcos Chaves. Amarésimples-Amarécomplexo, 2011	29
Figura 2 - Marcos Chaves. Amarésimples-Amarécomplexo, 2011	29
Figura 3 - Mulambö, Gigante, 2019.....	35
Figura 4 - Exposição <i>Misturas</i> , 2022.....	36
Figura 5 - Exposição <i>Misturas</i> , 2022.....	38
Figura 6 - Gervane de Paula. Sem título, 2018.....	40
Figura 7 - Rosana Paulino. <i>As riquezas desta terra</i> , 2017.....	42
Figura 8 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Onde Estão os Negros?</i> , 2018, bandeira e documentação de intervenção na fachada do MASP, doação dos artistas.....	43
Figura 9 - Exposição <i>A gente precisa se ver pra acreditar que é possível</i> , 2021.....	46
Figura 10 - Allan Weber, fundador da Galeria 5 bocas.....	47
Figura 11 - Abertura da exposição <i>Tô de Pé</i> , 2013.....	48
Figura 12 - Ação de Natal na Galeria 5 bocas, 2022.....	49
Figura 13 - Jacques Etienne Arago, <i>Castigo de Escravos</i> , 1839. Litografia aquarelada sobre papel.....	54
Figura 14 - <i>Merci Beaucoup, Blanco!</i> , da Musa Michelle Mattiuzzi.....	55
Figura 15 - <i>Bastidores</i> , imagem transferida sobre tecido,1997.....	56
Figura 16 - Yhuri Cruz. Monumento à voz de Anastácia, 2019.....	57
Figura 17 - Leandro Vieira, Bandeira brasileira, 2019.....	59
Figura 18 - Maré de Matos. <i>Eu quero</i> , 2021.....	61
Figura 19 - Matheus Ribs, <i>Refundar o país, demarcar territórios</i> , 2020...	63
Figura 20 - Guilhermina Augusti. <i>Atravécar Escurecer</i> , 2022.....	65
Figura 21 - Abdias Nascimento. <i>Okê Oxóssi</i> , 1970.....	68
Figura 22 - Rosana Paulino. <i>Pretuguês</i> , 2023.....	70
Figura 23 - Jaime Lauriano. <i>terra brasiliis: invasão, etnocídio e apropriação cultural</i> , 2015.	72
Figura 24 - Rosana Paulino. <i>A geometria à brasileira: vermelho n. 3</i> , 2022.	74

Figura 25 - Bruno Lyfe. <i>Cavalgar contra a história para não sumir com ela</i> , 2025.....	75
Figura 26 - Bruno Lyfe. <i>Em silêncio sentindo o que não foi dito</i> , 2025.	76
Figura 27 - Antonio Obá. <i>Wade in the water (after Adriana Varejão)</i> , 2019.	79
Figura 28 - Antonio Obá. <i>Wade in the water II</i> , 2020.....	80
Figura 29 - Antonio Obá. <i>Banhistas nº 3 – Espreita [Bathers no. 3 – Peeking]</i> , 2020.	81
Figura 30 - Antonio Obá. <i>Fata Morgana nº 1</i> , 2022.....	81
Figura 31 - Paulo Nazareth. <i>Untitled</i> , from <i>Cadernos de África series</i> , 2014.....	84
Figura 32 - Paulo Nazareth. <i>Nós podemos nadar</i> , 2023.....	85
Figura 33 - Maxwell Alexandre. <i>Descoloração Global no Museu de Arte do Rio</i> , 2019.	87
Figura 34 - Motor Lodge em St. Augustine, Flórida, 1964.	90
Figura 35 - Exposição <i>Negros na Piscina</i> , 2022.....	91
Figura 36 - Veri-vg. <i>Piscinão de Ramos</i> , 2011.	94
Figura 37 - Augusto Leal. <i>Sinalização Profética</i> , 2023.	97
Figura 38 - Augusto Leal. <i>Sinalização Profética</i> , 2023.	98
Figura 39 - Augusto Leal. <i>Sinalização Profética</i> , 2024.	99
Figura 40 - Augusto Leal. <i>Sinalização Profética</i> , 2024.	99
Figura 41 - Projeto Afro - <i>Encruzilhadas da Arte Afro Brasileira em Salvador</i> , 2025.....	103
Figura 42 - Fachada de Savvy Contemporary, na Alemanha, com instalação de Bili Bidjocka.....	105
Figura 43 - Bandeira <i>Decolonize this place</i> , em protesto de ativistas no American Museum of Natural History, em Nova Iorque, 2016.	106
Figura 44 - Abertura da Bienal de Dakar, no Senegal, 1996.	106
Figura 45 - Bienal de Havana, em Cuba, 2019.....	107
Figura 46 - Convite da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> , realizado pelo MASP e pelo Instituto Tomie Ohtake, 2018.....	108
Figura 47 - Exposição <i>Dos Brasis</i> , Sesc Quitandinha, 2024.....	111
Figura 48 - <i>Manifesto da Poesia Pau-Brasil</i> , de Oswald de Andrade. ...	112

Figura 49 - Abertura da exposição <i>Dos Brasis</i> , no Sesc Quitandinha, 2024.....	114
Figura 50 - Acervo da Laje – Casa 01, 2023.....	117
Figura 51 - Museu da Maré.....	119
Figura 52 - <i>Doce infância</i> – Escultura em homenagem ao Parquinho feita por Marcos Oliveira e Ana Angélica.....	121
Figura 53 - Instituto Pretos Novos.....	122
Figura 54 - Mônica Ventura no Instituto Inhotim.....	130
Figura 55 - <i>A noite suspensa ou que posso aprender com o silêncio</i> , 2023.....	131
Figura 56 - <i>Daqui um Lugar</i> , 2025.....	132
Figura 57 - <i>Daqui um Lugar</i> , 2025.....	133
Figura 58 - Pavilhão Central da 60º Bienal de Veneza, com intervenção artística do coletivo indígena Mahku.....	136
Figura 59 - Cartaz da exposição <i>Soul of a Nation</i> , com arte de Barkley L. Hendricks.....	142
Figura 60 - <i>Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros</i>	143
Figura 61 - Pintura de Lynette Yiadom, no Pavilhão de Gana na 58ª Bienal de Veneza, 2019.....	144
Figura 62 - A exposição <i>Paris noir</i> , apresentada no Centre Pompidou.	147
Figura 63 - <i>Topografia da Memória</i> , na Pina Contemporânea, São Paulo, Brasil, 2024.....	149
Figura 64 - <i>Topografia da Memória</i> , na rotunda do Collins Park, Miami, 2023.....	150
Figura 65 - Vista da Instalação <i>Entidades</i> , de Jaider Esbell, na 34ª Bienal de São Paulo	153
Figura 66 - <i>Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea</i> - MAM.	157
Figura 67 - Uýra ou “A árvore que anda”, passeando pela sua obra.	160
Figura 68 - Rose Afefé, vista de <i>Terra Afefé</i>	167
Figura 69 - Rose Afefé, vista de <i>Terra Afefé</i>	168
Figura 70 - <i>A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade</i> , 2021.	170
Figura 71 - Aline Motta. <i>Pontes sobre Abismos</i> , 2017-2020.....	170

Figura 72 - Jota Mombaça. <i>Pavimento nº 1: A fuga só acontece porque é impossível</i> , 2021	172
Figura 73 - Vista da instalação <i>ANTENA IA MBAMBE Mimenekeñu È lá Tempo!</i> , de Ana Pi e Taata Kwa Nkisi Mutá Imê.	175
Figura 74 - Sônia Gomes. <i>Tecendo Amanhã I</i> , 2016.....	177
Figura 75 - Vista da exposição <i>Risco do Tempo</i> , na Mendes Wood DM, SP.....	178
Figura 76 - Diambe da Silva. Fotografia da série <i>Devolta, Dom Pedro I</i> , 2020.....	179
Figura 77 - Diambe da Silva. Fotografia da série <i>Devolta, Princesa Isabel</i> , 2020.....	179
Figura 78 - Tania Bruguera. <i>Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)</i> , 2009.	180
Figura 79 - <i>O sonho não falha</i> , Bienal de Veneza, 2024.	188
Figura 80 - <i>O sonho não falha</i> , Bienal de Veneza, 2024.	189

Curatorial practice is a field of proposition and negotiation.
(A prática curatorial é um campo de proposição e negociação).

Koyo Kouo

1

Introdução

Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho...
Ivone Lara

[...] com os nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real (Martins, 1997, p. 26).

A escrita de Leda Maria Martins ecoa em minha cabeça, ao passo que reflito sobre a pesquisa e seus adensamentos. Percebo que, ao longo dos anos, minha jornada nas artes foi me levando a pesquisar profundamente as intersecções entre arte e curadoria. Embora reconheça as demandas únicas e as constantes mudanças na arte contemporânea, encontro-me engajado nesse diálogo estético-político que molda minha prática e minha visão de mundo.

A reflexão em torno desse tema revela um progresso significativo nas pesquisas sobre curadoria e seus processos, que operam na produção de significados e nas disputas inerentes não apenas aos conceitos e criações poéticas, mas, também, na busca por outras possibilidades de cena. Essas práticas generosamente se originam das políticas da arte, sugerindo novas epistemologias, reivindicando a presença de corpos diversos e suas peculiaridades.

Descolonizar o conhecimento nos processos e modalidades artísticas significa desafiar as estruturas, seus valores e legitimidade, ancorados em noções estéticas eurocentradas que ainda dominam os fluxos contemporâneos. O desafio que enfrentamos é reparar essas vertentes, desenvolvendo estratégias e mecanismos urgentes que desarticulem tais construções.

A escrita, assim, abre-se para as conformações epistêmicas insurgentes que emergem da diáspora, como propõe Sueli Carneiro (2005), ao afirmar que a supremacia branca opera como um sistema político não nomeado, organizando a sociedade e as instituições sob a lógica da exclusão racial. Pensar a produção de conhecimento a partir dos corpos racializados é, portanto, tensionar os pactos de poder que sustentam essa lógica e estabelecer um campo de ressignificação

epistemológica, de onde outras subjetividades, teorias encarnadas e práticas insurgentes possam emergir. Nesse sentido, propor múltiplas presenças e composições na curadoria e na produção artística e cultural é também disputar as formas de nomeação e visibilidade diante de uma ordem que historicamente nos apagou.

Nesse sentido, os estudos curoriais que pretendo elencar possuem como base as compreensões de territorialidades, as distintas narrativas e as mitologias individuais, buscando protagonizar as ancestralidades, as dissidências e seus muitos repertórios. A pesquisa não se estrutura a partir da busca por uma universalidade ou por um acabamento plástico. Ao contrário, propõe-se como uma construção crítica que emerge de vozes, rastros e experiências historicamente desautorizadas. Movida pelas possibilidades de invenção de expressões e novas linguagens, ela posiciona-se em paralelo – e, por vezes, em fricção – com os diálogos institucionais, considerando as corporeidades envolvidas e suas recepções. Nesse movimento, busca-se criar estratégias capazes de desafiar e contestar aquilo que Igor Simões (2021) denomina como “dispositivo de embranquecimento da arte brasileira”, mecanismo que atua nos circuitos oficiais apagando os traços de negritude, suprimindo presenças e narrativas que tensionam a norma hegemônica.

Em síntese, estimo partir do pressuposto apresentado por Diane Lima: “O principal desafio de instaurar uma prática curatorial em perspectiva passa pela compreensão de que o que estamos fazendo é política” (Lima, 2018, p. 246). E, com isso, propor horizontes para discutir e refletir sobre formatos e matriz, que acolham as insurgências e as interseccionalidades frente às armadilhas e aos desvios da arte contemporânea, no processo de desvelamento de histórias, memórias, no enfrentamento à violência da exclusão e do esquecimento.

Não se trata mais da arte pela arte, mas, sim, das questões políticas que pulsam a partir das estéticas que se instauram no presente, que desencadeiam novos sentidos e colapsos. Não há espaço para se pensar o campo artístico sem suas capilaridades. Estamos lidando com terrenos em falso e suas ciladas. A curadoria e a produção reflexiva sobre novos espaços na arte, no entanto, engendram-se como um caminho possível para elucidação desses indícios e para uma possível reparação da arte e de seus dilemas.

A partir dessas constatações, abre-se um indicativo fundamental, que é a importância de desbravar rotas e transviamentos em torno da curadoria, centralmente liderados por práticas que se proponham a borrar as fronteiras que cerceiam as hibridações e invisibilizam sujeitos, sujeitas e suas subjetividades, questões e territórios periféricos, originários e suas potências nos circuitos artísticos utópicos que ainda regem a contemporaneidade. De acordo com Diane Lima: “Quem cura, cura o quê? Como são delegadas as vozes, como são geridas as relações de poder e quais os critérios institucionais investidos nessa função?” (Lima, 2016, p. 1).

Lançar o olhar para o Brasil e para nossa História, marcada pela violência, pelos pressupostos desiguais que estruturam nossas cidades, pelo atual momento político e pelo aprofundamento dos desmontes de tantas das nossas instituições democráticas é, também, encarar as dimensões políticas dissonantes de processos curoriais que tensionam as formas pelas quais se instituem as relações de poder e os critérios institucionais hegemônicos. Trata-se, aqui, de vislumbrar a possibilidade de seguirmos vivos, de resistir por meio de práticas que proponham reconstruções coletivas, ancoradas em outras centralidades, memórias, estéticas e territórios.

É bell hooks quem nos lembra de que “a teoria” pode ser “um local para cura” (hooks, 2017). E, talvez, seja nesse espaço de elaboração e partilha que possamos inventar novos modos de existir e agir no mundo.

Se considerarmos que esta é uma prática curatorial em perspectiva, podemos nos lançar ao entendimento de que parte dos estudos da decolonialidade não se centra na busca pelo fim da colonialidade, mas sim pelo fim do ponto de vista a partir do qual o colonialismo faz sentido. É por isso que nos resguardar ao direito de recusar aquilo que nos é dado – ou o que é esperado de nós – se apresenta aqui como uma potente estratégia de vida (Lima, 2018, p. 251).

Se fomos constituídas e constituídos em meio a um sistema marcado pela violência estrutural, é necessário que nossas práticas estejam à altura desse contexto: evidenciando fissuras, criando espaços efetivos de escuta e diálogo, estabelecendo fluxos e conexões possíveis, promovendo deslocamentos no olhar e nas formas de relação. É preciso tensionar as estruturas de poder historicamente responsáveis por definir, classificar e curar, no sentido normativo do termo. Com isso, busca-se forjar outros sentidos – mais justos, plurais e comprometidos com a

complexidade das experiências –, que possam disputar as hierarquias estabelecidas pelo projeto moderno-colonial de saber, poder e subjetivação.

A partir desse entendimento, a produção da cultura e da arte está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e por seus regimes de visibilidade e de verdade. Assim, a prática em perspectiva traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias, ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural fundamental para assegurar a dignidade humana. Dessa forma, busca garantir a visibilidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão e experimentação de artistas, pensadoras/es, ativistas, educadoras/es e curadoras/es que também atuam em perspectiva, interseccionando questões políticas contemporâneas urgentes, como as pautas de gênero, classe, raça, entre outras. Propõe-se, por fim, o enfrentamento ao racismo estrutural nas instituições de arte e cultura, que historicamente criam sistemas de controle e restringem oportunidades, precarizando as relações de trabalho para corpos racializados e/ou dissidentes (Lima, 2018, p. 24).

Descolonizar o conhecimento na arte – em seus processos e suas modalidades – é contestar suas estruturas, seus sentidos de valor e suas formas de legitimação, ancoradas em noções estético-poéticas que, baseadas em formatos hegemônicos eurocentrados, definem o que é belo e, por consequência, estabelecem legitimidades como modos válidos de fazer artístico e de suas ressonâncias em termos de visibilidade.

Um fato que me chama atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, por um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais. Ou seja, há uma quase inexistente disposição em considerar a possibilidade de produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia. Isso inclui, obviamente, o acolhimento das produções que estão “à margem” de uma suposta “universalidade” e que independem dessa matriz (Paulino, 2016, p. 1).¹

Nos intermeios que compõem o campo artístico, a curadoria exerce um papel central de poder, tanto na perspectiva quanto na compreensão dos agentes que ela envolve, dentro das possibilidades de diálogos e construções. A dimensão principal é que o gesto curatorial, para além de um caráter profissional – e, também, como prática poética –, exerce, sobretudo, uma ação política capaz de viabilizar deslocamentos conceituais estruturantes.

Essa possível inclusão traz em seu bojo a possibilidade de:

[...] desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais (ou que talvez nunca nos tenha representado). Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa (Paulino, 2016, p. 1).

A estratégia essencial é refletir sobre as presenças, de modo que possamos – a partir do que nomeamos como políticas da arte – assumir nossa responsabilidade enquanto agentes de descentramento. Trata-se de mobilizar cenários nos quais corpos urgentes, racializados e interditos sejam capazes de usufruir do espaço artístico em sua plenitude – com acesso a todas as ferramentas que ele pode oferecer por meio de estratégias de suporte e visibilidade.

Como aponta Andrea Fraser (2005), toda produção artística é, inevitavelmente, uma prática institucional e, portanto, política. Assumir essa dimensão é reconhecer que as escolhas curatoriais e institucionais não são neutras, mas constroem – ou interditam – possibilidades de existência, circulação e reconhecimento.

E, assim, é possível:

Provocar uma reflexão sobre o que venho chamando de “uma prática curatorial em perspectiva decolonial”, aquela que leva em consideração outras perspectivas de conhecimento, performando seu discurso no campo estético, mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais (Lima, 2018, p. 246).

Estando, sobretudo, atento aos:

Elementos pouco vivenciados ou discutidos na produção visual da atualidade, como os afetos, as questões ligadas à descolonização dos saberes e o racismo enfrentado pelas populações negras e indígenas – traço, infelizmente, ainda muito presente na sociedade brasileira (Paulino, 2016, p. 4).

Trazer à cena formas mais justas e generosas de partilhas, trocas e agenciamentos. E transpor as materialidades, visualidades e outros aparatos que restringem o avanço e permanecem avessos a essas constatações, tornando o sistema artístico repetitivo e engessado.

A escrita aqui, por sua vez, proporá novos desenhos, que:

[...] são microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agrafamente,

o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente (Martins, 1997, p. 3).

Corporificar exposições, mostras e programações a partir de novas configurações narrativo-visuais, no processo de construção de outros panoramas, junto aos desejos e riscos que as manobras da arte contemporânea propõem, nos parece uma aposta política – no sentido de articulações e ações estéticas efetivas e possíveis – pautada por uma diversidade de presenças, corpos e territórios historicamente invisibilizados e invisibilizadas. Corpos que a maior parte dos espaços institucionais – sejam eles da arte ou não – tende a ignorar, rejeitar ou relegar a posições secundárias.

É nesse ponto que se torna urgente deslocar o próprio léxico que utilizamos: mais do que “descolonizar”, é preciso afirmar uma dinâmica contracolonial, como propõe Nêgo Bispo (2023), recusando a ideia de reforma do sistema colonial para, em seu lugar, reivindicar práticas e saberes que já existiam antes da invasão e que permanecem vivos nos territórios originários e periféricos. Para o autor, a descolonização ainda opera dentro da lógica do colonizador, enquanto o contracolonial se funda na continuidade dos modos de vida afroindígenas, sustentando outros tempos e outros mundos possíveis.

Adotar uma curadoria contracolonial é, portanto, mais do que incorporar corpos e temas invisibilizados: é permitir que outras lógicas organizem o sensível, o tempo, o saber e a forma como se estrutura a experiência estética. Trata-se de inverter o vetor que parte do centro para a borda e criar um campo de força onde a borda explode o centro.

Interesso-me em desvendar o contracolonial e insurgente, multiplicar protagonismos – aqueles que apontam para as “literaturas menores” (Deleuze; Guattari, 1975), que refletem as relevâncias de obras de arte produzidas por artistas negros e negras, indígenas, mulheres, trans, periféricos e periféricas, como ferramentas “de discussão dos problemas enfrentados por essa população e os meios encontrados para a superação desses obstáculos” (Paulino, 2016, p. 8), em um constante esforço de alongar os sentidos das imagens e narrativas dominantes – e tensionar os regimes que as sustentam.

Ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva (Ribeiro, 2017, p. 69).

Assim, a presente pesquisa e seus desdobramentos assumem o desafio de repensar os papéis e os agentes que atuam no campo da arte, apostando na construção de uma produção artística e de seus intermeios marcada por uma presença mais negra – e não branca –, LGBTQIAPN+, feminina e plural, tanto em termos de corpos quanto de linguagens. Interessa-nos, sobretudo, as aberturas que esses corpos e experiências produzem: suas inquietações, demandas, formas de narrar e modos de deslocar centralidades historicamente estabelecidas. Trata-se de uma resposta às urgências do presente, como propõe Grada Kilomba (2019, p. 28), ao afirmar que “a passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita [e, aqui, poderíamos dizer também a produção artística contemporânea] como um ato político”. Contudo, é importante ressaltar que não compreendemos esse sujeito como uma identidade fixa ou essencializada, mas, sim, como um corpo em movimento, em devir, atravessado por múltiplas camadas de existência e experiência.

É neste sentido que a tarefa do curador não é dissociada de uma atitude crítica. E para que se faça crítica, a pesquisa se impõe como primeira condição de um processo de aquisição e destruição de saberes e verdades (Lagnado, 2008 p. 14)

A metodologia adotada está baseada em táticas de descolonização da arte, em outros olhares estéticos e em seus desdobramentos no campo da curadoria. Visa encaminhar novas características para as visualidades das exposições e romper com a ideia de uma arte ocidentalizada, atribuindo às suas construções uma arte territorializada, fundamentada em diversas cartografias possíveis. Trata-se de consolidar espaços e caminhos fundamentais para uma cena contemporânea mais contaminada, provocada por intercâmbios estéticos e trânsitos entre vivências.

Devemos tomar a inquestionável supremacia branca ocidental no mundo como um sistema político não-nomeado, porque ela estrutura “uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico racial, onde o status de brancos e não brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume”. Um tipo de sociedade em que o caráter estrutural do racismo impede a realização

dos fundamentos da democracia, quais sejam a liberdade, a igualdade e a fraternidade, posto que semelhante sociedade consagra hegemonias e subalternização racialmente recortadas (Mills, 1997, *apud* Carneiro, 2005, p. 100).

As exposições revelam-se, assim, como grandes expoentes que convocam ao espaço uma dinâmica de poder e redistribuição do mesmo, a partir dos sujeitos e sujeitas. O desafio, no entanto, está na ativação de contingentes e concepções que, em contestação, não espelhem nem reproduzam as estruturas coloniais. E, claro, indicamos, a partir de metodologias, estratégias que não reforcem diferenciações ou distinções entre estéticas, artes e práticas decoloniais da arte, mas, sim, que criem mecanismos inaugurais de legitimação e reconhecimento pleno das heterogeneidades culturais e artísticas, opondo-se a sistemas de classificação, hierarquização e fronteirização, e sendo reconfigurados a partir da democracia e do sensível, no contexto das geopolíticas da arte e de seus e suas agentes.

Considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbui de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lugares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena. Entretanto, artistas das mais diversas áreas vêm realizando essa tarefa (Paulino, 2016, p. 8).

A partir do lugar de onde falo e olho, acredito que as novas práticas curatoriais – e suas extensões – podem contribuir de forma significativa para a tarefa coletiva de repensar, reimaginar e renarrar a arte – ou, ainda, as artes – em campo ampliado. Trata-se de compreender a arte em conexão com as cidades, seus sujeitos e sujeitas, seus territórios, conceitos e contradições. Nesse horizonte, a curadoria é reposicionada como prática situada, comprometida com o tensionamento das narrativas normativas e com a convocação de outras presenças, estéticas e sensibilidades que se insurgem contra as lógicas de apagamento, hierarquização e homogeneização.

Movidas por dinâmicas contracoloniais, essas práticas atuam como gestos de deslocamento: reorganizam o sensível e redesenharam o comum – não a partir do consenso, mas por meio de fricções vivas, pluralidades em trânsito e conflitos que desestabilizam os discursos dominantes, abrindo espaço para novas gramáticas da arte e do mundo.

Mais do que um ponto de chegada, esse percurso configura-se como travessia em curso. A pesquisa aqui não se encerra; ao contrário, desdobra-se, abrindo frestas, tensionando caminhos e preparando o terreno para os capítulos que se inscrevem no tempo, nos quais outras vozes, práticas e experimentações continuarão a iluminar esse pensamento em movimento.

É nesse horizonte que se coloca a questão do cânone, compreendido nesta tese não apenas como herança estética ou historiográfica, mas como dispositivo de poder que organiza exclusões, distribui legitimidades e sustenta hierarquias. Ao assumir um olhar oblíquo, o trabalho busca confrontar tais estruturas – não para simplesmente substituí-las, mas para produzir rachaduras e contranarrativas capazes de fazer emergir outras histórias possíveis. Assim, o gesto curatorial se afirma como prática insurgente diante do cânone, propondo não sua negação total, mas sua desestabilização contínua, abrindo espaço para presenças e gestos que, por muito tempo, permaneceram silenciados ou invisibilizados.

2

Curadoriaésimples – Curadoriaécomplexo

Quando cheguei lá eu não sabia o que era curadoria, o que era ser curadora, o que era isso. Ainda bem, porque se eu soubesse o que era, do ponto de vista do Juruá, dos não indígenas, eu reproduziria a mesma forma deles.

Sandra Benites

A reflexão de Sandra Benites sobre a curadoria, ao ser convidada para compor o núcleo curatorial de Dje Guata Porã (2017), é profunda e reveladora. Conduziu-me à lembrança da minha própria trajetória no Galpão Bela Maré¹, onde, pela primeira vez, experienciei a curadoria do Travessias 1, em 2011, como público, e depois, como educador, na edição de 2013 do Travessias 2. Naquela época, eu também não sabia o que era curadoria, e talvez ainda seja para mim um campo em descoberta, até hoje.

Assim como a cidade organiza-se de maneira simultaneamente simples e complexa na obra poética de Marcos Chaves, minha visão sobre curadoria também é formada por um entrelaçamento de simplicidade e complexidade. Isso reflete a maneira como percebo seus caminhos e os desafios inerentes. Em 2018, como Bacharel em Artes Visuais e caminhando para concluir a Licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), eu mal compreendia o que significava ser um artista, e a ideia de curadoria parecia-me ainda mais distanciada. Uma coisa, no entanto, posso afirmar: a educação – especificamente, a arte-educação – impulsionou-me para o mundo das artes e forneceu-me naquele instante as ferramentas para entender seus diversos aspectos e interconexões.

¹ O Galpão Bela Maré, inaugurado em 2011 e localizado em Nova Holanda, no Conjunto de Favelas da Maré, é uma iniciativa do Observatório de Favelas, em parceria com a produtora Automática. Somos um espaço cultural voltado à democratização e difusão das múltiplas expressões artísticas, especialmente das artes visuais. Por meio do Galpão Bela Maré, promovemos programações artístico-culturais e pedagógicas, contribuindo com a descentralização de equipamentos culturais e possibilidades de fruição, formação e produções artísticas. Há uma aposta política por propor, a partir desse território das artes, propor agendas de superação de desigualdades e de fortalecimento da democracia, construindo processos cada vez mais consistentes de, através das artes, reivindicar presenças de sujeitas e sujeitos, territórios e questões periféricas.



Figura 1 - Marcos Chaves. Amarésimples-Amarécomplexo, 2011

Fonte: <https://marcoschaves.net/2011/03/05/amaresimples-amarecomplexo>



Figura 2 - Marcos Chaves. Amarésimples-Amarécomplexo, 2011

Fonte: <https://marcoschaves.net/2011/03/05/amaresimples-amarecomplexo>

Convoco Marcos Chaves aqui para contextualizar minha chegada ao Galpão Bela Maré, um espaço crucial para a formação da minha consciência conceitual e narrativa. Foi nesse lugar que meu corpo e minha intelectualidade se expandiram, adquirindo repertório e conhecimento sobre as articulações artísticas de um tempo questionador e elástico. Aprendi que é fundamental acolher o território, as presenças e outras pertinências que um lugar como a Maré pode nos convidar a descobrir e, sobretudo, a aprender.

Essa experiência ensinou-me a importância de ouvir e respeitar os diversos contextos e narrativas que compõem um espaço. Compreender que curadoria não é apenas sobre organizar exposições, mas, também, sobre criar diálogos e conexões significativas que respeitem e enriqueçam as histórias, culturas e identidades.

Aprender sobre curadoria em uma favela no Rio de Janeiro, na condição também de ser originariamente “cria de favela”, especificamente desse lugar de que trato nesta escrita – ou seja, do Complexo da Maré ou Conjunto de Favelas da Maré –, proporcionou uma aproximação com as minhas subjetividades e, de modo inerente, com as características singulares desses espaços. Esse processo de aprendizado destacou a importância dos contextos culturais específicos que moldam a produção artística e as interações sociais nesses territórios. As favelas são espaços onde as expressões artísticas emergem de formas diversas, influenciadas por tradições locais e interações globais. Tudo isso envolve uma prática curatorial sensível e inclusiva, que respeita as histórias e os contextos específicos das favelas, promove a interseção entre arte e comunidade e contribui para a transformação social e política.

A prática curatorial nesses territórios exige sensibilidade para as narrativas, desafios e riquezas culturais intrínsecas a esses espaços. Isso implica ouvir as comunidades, compreender suas histórias e integrar suas perspectivas nas exposições e projetos artísticos, promovendo um diálogo entre a favela e o público mais amplo. A interseção entre arte e comunidade é crucial, pois as práticas artísticas nas favelas estão frequentemente ligadas a movimentos sociais e a esforços de resistência e afirmação identitária. A curadoria, por sua vez, observa e opera essas conexões, usando a arte para fortalecer as relações comunitárias e promover a transformação, comprometendo-se com a justiça e a inclusão social.

Esse aprendizado também leva a uma reflexão sobre o papel do curador e o impacto da prática curatorial, superando preconceitos e ampliando horizontes. O curador deve estar disposto a questionar suas premissas e a aprender continuamente com as características e fundamentos dos chãos em que pisa. Penso que a tecnologia curatorial que reflete seus territórios nos revelam essencialmente características estéticas e culturais desses espaços, e estabelecem contextos que envolvem reconhecimento e valorização dessas dinâmicas, na compreensão de uma produção artística intrínseca e enraizada nas vivências cotidianas e nas histórias coletivas de seus habitantes, de suas ecologias e conformações.

2.1.

Na Maré, um lugar possível

Em 2011, uma antiga fábrica deu vida, espaço e sentido ao Galpão Bela Maré, localizado às margens da Avenida Brasil, em Nova Holanda, uma das 16 favelas que compõem o Conjunto de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro. Esse centro cultural representa o investimento institucional do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, em parceria com a produtora Automática, na construção de um espaço alternativo e singular no cenário metropolitano das artes.

O Galpão Bela Maré reúne, em sua arquitetura, um pequeno acervo, um espaço de leitura – com uma extensa estante articulada que abriga centenas de livros sobre arte, história da arte e cultura geral –, salas de atividades educativas e um salão principal para exposições. Inaugurado com o objetivo de colaborar para a democratização e difusão de todos os tipos de expressões artísticas, o espaço desenvolve práticas e programações que contribuem para a construção de novos imaginários possíveis, descentralizando tanto os equipamentos culturais quanto as possibilidades de fruição estética na cidade.

Reconhecendo as individualidades dos territórios populares, o Galpão busca efetivar a construção cidadã e assegurar o usufruto pleno dos direitos desses territórios, afastando juízos de valores hegemônicos que estigmatizam, criminalizam e omitem essas realidades. O espaço transcende os sentidos triviais

da arte, expandindo práticas em torno do afeto e da acolhida, que são os vetores principais de seu trabalho. O objetivo é construir caminhos para que diversos repertórios estéticos e culturais – dentro e fora das favelas – possam se cruzar, contaminar e fortalecer mutuamente, projetando esses referenciais na cena da produção artística do País.

Até 2017, as grandes programações do Galpão giraram em torno das importantes edições da exposição *Travessias - Arte Contemporânea na Maré*. No total, as mostras reuniram mais de 50 artistas de todo o Brasil, colocando a Maré e seus habitantes no mapa das artes visuais brasileiras. Estabeleceram-se novas perspectivas espaciais da arte na cidade, criando fluxos contínuos de pessoas de todas as partes do Rio de Janeiro e além, rumo à Nova Holanda.

A partir de então, o Galpão passou a funcionar regularmente de terça a sábado, recebendo uma variedade de programações e mostras que dão continuidade aos processos de forma ininterrupta. O ano de 2017 marcou a trajetória do espaço, reforçando a urgência de afirmar a favela como um espaço possível para a arte, mobilizando encontros, protagonismos e dinâmicas pouco experienciados até então.

O trabalho desenvolvido no Galpão tornou-se cada vez mais consistente, promovendo modos de fazer, práticas curatoriais e elaborações experimentais lideradas por pessoas que refletem a diversidade e a composição dos territórios populares. Essa abordagem é vista como a grande chave para o desenvolvimento complementar e essencial ao trabalho que vem sendo construído até hoje.

Os processos curatoriais e de programação no Galpão Bela Maré continuam a desenvolver práticas descentralizadas e politicamente engajadas. Essas práticas convocam experiências cultivadas no Galpão e articulam movimentos de resiliência frente a um país cujas referências e narrativas emanam de uma cultura branca e europeia. As perspectivas, ideias e reações psicológicas que emergem desse inconsciente coletivo estão profundamente enraizadas em uma visão de mundo que privilegia o imaginário e as experiências históricas e culturais da Europa branca, marginalizando outras influências culturais e raciais.

Dessa forma, o Galpão Bela Maré impulsiona práticas curatoriais, educativas e experimentais que mobilizam distintas narrativas, mitologias individuais, percursos e repertórios para constituir uma totalidade. O trabalho não se limita ao mero vislumbre plástico, mas busca, também, uma universalidade das

possibilidades nas interlocuções com as expressões e linguagens, em paralelo aos diálogos institucionais com o território, as subjetividades e suas recepções.

A insistência é uma ferramenta crucial em metodologias que desafiam e contestam construções de possíveis “superioridades”. O principal desafio de estabelecer uma prática curatorial com uma perspectiva crítica vai além da simples seleção e exibição de obras: reside na compreensão de que toda escolha curatorial é, essencialmente, um ato político. Isso significa reconhecer que as narrativas promovidas, os artistas destacados e as formas de organização e apresentação das obras ao público têm o poder de influenciar e moldar discursos sociais, culturais e históricos. Em outras palavras, a curadoria é uma intervenção ativa que pode desafiar ou reforçar estruturas de poder, questionar normas estabelecidas e abrir espaço para vozes e histórias frequentemente silenciadas ou marginalizadas.

Com base nessas constatações, o Galpão continua a navegar por rotas e desvios de um trabalho essencialmente ancorado em escolhas que visam borrar as fronteiras que limitam as hibridações e invisibilizam sujeitos, suas subjetividades, questões, territórios periféricos e potências nos circuitos artísticos utópicos que ainda regem a contemporaneidade.

O Galpão Bela Maré busca entender a presença como um estabelecimento de políticas, para que, a partir desses indicadores, a instituição possa assumir sua responsabilidade na descentralização, mobilizando programações e interações amplas nas quais corpos urgentes, racializados, interditos e outros possam usufruir de um espaço artístico em sua plenitude, com todas as ferramentas que esse possa oferecer por meio de estratégias de suporte e visibilidade.

A criação e o estabelecimento da Escola Livre de Artes (ELÃ), em 2019, abriram um caminho precioso para o projeto do Galpão, conferindo-lhe a conquista e o sentido sempre desejados. Com a ELÃ, foi possível expandir os processos de educação e arte, oferecendo maior capilaridade ao trabalho da instituição. Desde sua criação, a escola formou dezenas de artistas oriundos de espaços periféricos e populares, solidificando o Bela Maré como um território de encontro, troca e proposição. A ELÃ tornou-se um centro de diálogos sobre amplas narrativas, diversidade de corpos, vivências e plasticidades, enriquecendo ainda mais a atuação do Galpão no campo artístico.

As experiências práticas, conceituais e experimentais desenvolvidas pelo Galpão Bela Maré evidenciam compreensões e leituras contundentes de processos curatoriais, educacionais, programações e outras ações. Esses campos estão conectados às questões decoloniais e dissidentes, multiplicadoras de protagonismos, que apontam para gestos de resiliência e criação intrinsecamente políticas.

Aproximações com poéticas que refletem os repertórios de artistas racializados, mulheres, pessoas trans, periféricas e outras dissidências promovem uma discussão profunda sobre os desafios enfrentados por essas populações. Além de identificar esses problemas, é crucial situá-los dentro de uma narrativa mais ampla, que considere os fatores históricos, sociais, econômicos e políticos que os originaram e perpetuam. Isso envolve uma análise de como desigualdades estruturais, discriminação sistêmica e exclusão social afetam a vida cotidiana dessas pessoas, ampliando as barreiras que elas enfrentam.

Além disso, é fundamental investigar os meios e as estratégias que essa população desenvolveu para superar esses obstáculos, o que, muitas vezes, envolve formas inovadoras de resistência, solidariedade comunitária e a criação de redes de apoio. Essas respostas não surgem apenas como reações às dificuldades, mas, também, como expressões de resiliência, criatividade e autossuficiência. Elas refletem a capacidade dessas pessoas de se reinventar, resistir e transformar sua realidade, mesmo diante de adversidades significativas.

Esse percurso, cuidadosamente aplainado ao longo de uma década e aprofundado nos últimos anos, também abrange a série de programações desenvolvidas pelo espaço durante a pandemia do covid-19, nos anos de 2020 e 2021. Assim, o Galpão Bela Maré promove a provocação de repensar papéis e agentes, o circuito e as projeções, acreditando nas possibilidades de estabelecer um campo artístico que se relacione com a cidade de maneira múltipla: mais negra e não branca, mais feminina e plural em corpos, linguagens e todas as aberturas que essas suscitam.

A centralidade do Galpão Bela Maré reside na elaboração de consciências coletivas por meio da arte, repensando, reimaginando e recriando espaços-tempo, subjetividades, conceitos e repertórios, destacando as pluralidades que identificam e compõem o território e suas dinâmicas.



Figura 3 - Mulambö, Gigante, 2019.

Fonte: Observatório de Favelas

2.2. **Misturas**

Foi entre encontros, conversas, idas e vindas pelos becos e vielas da Maré que nasceu a exposição *Misturas*. Curar, para mim, sempre foi um verbo que atravessa o corpo, a escuta e a vontade de fazer comum. Ao lado de Clarissa Diniz e de equipes, como as do Observatório de Favelas e Automática Produtora, e, também, de tantas mãos atentas e comprometidas, coconstruímos uma curadoria que não se pretendia totalizante, mas, antes, porosa: uma plataforma para que artistas, obras e públicos se encontrassem sem hierarquias impostas, em um território que pulsa vida, arte e insurgência.

A presença de Clarissa Diniz foi fundamental em todo o processo. Sua escuta atenta, sua experiência com práticas curatoriais colaborativas e sua disposição em cocriar com base na especificidade do território foram decisivas para que *Misturas* se realizasse como um espaço de diálogo real. Mais do que uma cocuradora, Clarissa foi parceira de travessia – alguém que comprehende a

curadoria como gesto político, comprometido com a escuta, a contradição e a invenção.



Figura 4 - Exposição *Misturas*, 2022.

Fonte: <https://observatoriodefavelas.org.br/arte-favela-e-resistencia/>

O Galpão Bela Maré, que celebrava seus dez anos de existência, não era apenas o espaço expositivo: era o próprio sujeito da mostra. Uma instituição que se faz corpo, vizinhança e abrigo de potências criativas, que desafia a lógica dos grandes centros de arte ao situar a favela como centralidade estética e epistêmica. *Misturas*, então, não era apenas título: era também método, ética e política. Misturar temporalidades, linguagens, suportes e trajetórias. Misturar memórias da diáspora, dos quilombos, da cidade partida.

Na seleção dos 19 artistas, buscamos tensionar categorias fixas, afirmando a potência do entremeio. Não era sobre artistas “da favela” ou “do asfalto”, mas, sim, sobre escutas possíveis, fricções fecundas, encontros improváveis. Entre os trabalhos, havia esculturas em barro e resina, fotografias documentais e oníricas, performances como a de Yhuri Cruz – que convocava a ancestralidade como presença viva – e instalações que reconfiguravam o espaço em gesto de partilha.

A exposição contou com artistas de trajetórias diversas, incluindo nomes que passaram pela Escola Livre de Artes (ELÃ) e pelo projeto Travessias – experiências formativas e curatoriais marcantes do Galpão Bela Maré, que ajudam a construir uma ecologia artística própria, enraizada no território e atenta às subjetividades que ali emergem. Em vez de tentar traduzir ou organizar essas vozes sob uma lógica homogênea, a curadoria optou por afirmar – como propõe Édouard Glissant (2005) – o direito à opacidade: o direito de não ser completamente decifrável, de não caber nas categorias estabelecidas pelas narrativas hegemônicas da arte.

Essa escolha não foi uma recusa da compreensão, mas, sim, uma aposta em outras formas de saber e sentir, uma abertura ao que escapa, ao que vibra fora do campo visível. *Misturas* assumiu, assim, a tarefa de criar um espaço onde a arte pudesse acontecer como mistério, desvio e resistência, sem a necessidade de justificativa ou tradução.

A curadoria partiu da escuta radical. Conversamos com os educadores do Galpão, com os jovens que frequentam as oficinas, com os artistas que haviam exposto ali nos últimos anos. A programação educativa foi pensada como parte estrutural da exposição, com ações em Libras, cineclube, visitas mediadas e um *tour* virtual que ampliou o acesso. Essa dimensão comunitária e multissensorial do fazer curatorial foi, para mim, a mais potente: curar como fabulação coletiva, como tecnologia de afeto e de partilha.

Com *Misturas*, aprendemos que a favela não é margem, é centro. Ou melhor: é uma margem que se move com força de centralidade, como escreve bell hooks (1992), ao tratar da “margem como lugar de radicalidade”. A exposição propôs deslocar o eixo dos olhares – não apenas expor obras produzidas na favela, mas, também, instaurar, ali, uma outra epistemologia da arte, capaz de desmontar as fronteiras entre o que se chama de “arte contemporânea”, “expressão popular”, “arte política” e “estética do cotidiano”.

Nesse sentido, *Misturas* foi também uma resposta à crítica feita por Françoise Vergès (2021) sobre a colonialidade persistente das instituições museológicas, mesmo aquelas que se pretendem progressistas. Ao propor uma curadoria situada, afetiva e envolvida com a complexidade do território da Maré, a exposição não buscou representar a favela – mas, sim, criar, desde ela, um

espaço outro de enunciação estética. Um museu temporário, em movimento, onde as obras, para além de serem vistas, são também ouvidas, tocadas, experienciadas.

Entretanto, foi mais do que isso. Curar essa exposição foi também, para mim, um caminho de reconhecimento e de enraizamento. A Maré não apenas me acolheu como curador – ela me constituiu como tal. Não foi só a arte que me ensinou a curar, mas, também, o território e tudo o que nele há: os silêncios e os barulhos, as contradições e os afetos, os encontros no improviso e as histórias contadas entre uma oficina e uma roda de conversa. A curadoria de *Misturas* foi o gesto pelo qual pude devolver – em forma de escuta, cuidado e articulação – aquilo que aprendi caminhando por esse chão.

Se essa exposição celebra o percurso do Galpão Bela Maré, também aponta para o porvir. Um porvir que se faz nas dobras da memória e da imaginação, onde a arte não é ornamento: ela é ferramenta de reexistência. Nesse processo, aprendi que curar é também ser curado: pelas trocas, pelas escutas, pela força de um território que insiste em dizer que a cidade começa aqui.



Figura 5 - Exposição Misturas, 2022.

Fonte: <https://www.grua.arq.br/projetos/expografia-bela-mare>

3

Pensamento e gesto a contrapelo

Eu não tento liberar esses documentos do contexto em que foram coletados, mas tento investigar a superfície dessas considerações para propósitos e considerar a forma de resistência assumida em um determinado contexto. Minha tentativa de ler a contrapelo é talvez melhor entendida como uma combinação de pilhagem e desfiguração.

Saidiya Hartman

A pesquisa abre-se ao pensamento curatorial no Brasil em suas complexidades e delicadezas, balbuciando uma discussão historiográfica da arte no País que permanece lacunar, assim como a sua própria construção histórica. As ausências e os vazios tornam-se, aqui, instrumentos de uma efetivação crítica, bibliográfica e epistemológica sobre a História da Arte brasileira, evidenciando as fragilidades do campo curatorial e as suas incidências ao longo do tempo.

Esse problema tem seu lastro nos acervos, nos programas museais e nas publicações – esferas que interferem diretamente nos estudos curatoriais e em seus agentes, pesquisadores e demais interessados em processos e intencionalidades curatoriais. Ainda assim, apesar das violências epistêmicas que marcam esse percurso, o campo curatorial no Brasil insiste em se reinventar, mesmo quando forçado a assumir como referência imediata o norte global.

As angústias caminham junto aos nossos processos de formação, que modulam historicamente as pesquisas e as tecnologias dos estudos curatoriais. E, entre essas conformações, é necessário questionar e entender o lugar da academia para a definição e um encaminhamento possível, uma vez que os debates contemporâneos apostam nas mais vastas perspectivas de pensar curadoria, seus sentidos e práticas.

Se em algum momento de nossa História o desafio consistia em compreender a curadoria como um campo possível, organizando agentes, ferramentas e procedimentos, hoje as discussões se ampliam, incorporando debates e repertórios que configuram a curadoria não apenas como profissão, mas também como gesto, poética e performance. Essas reflexões estão profundamente vinculadas a políticas de partilha e a processos formativos que reconhecem o caráter transdisciplinar, múltiplo e poroso do campo curatorial.

Da adversidade vivemos, diria Oiticica, e é portanto, através também de esforços coletivos e práticas inovadoras que o ensino, a formação e a prática curatorial podem ser constituídos. Essas práticas podem se configurar através de coletivos, como relatei, ou através de meios que não sejam apenas mostras em museus ou galerias (Scovino, 2018, p. 39).



Figura 6 - Gervane de Paula. Sem título, 2018.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/artistas/gervane-de-paula/>

O pensamento curatorial, hoje, precisa revisar as negociações históricas e, sobretudo, despir-se de suas violências, de modo que o presente seja a superfície de elaboração para a construção de futuros contundentes e fundamentados. Refletir gestos elásticos e amplos de prática e pesquisa, ao passo que assume as generosidades ao que se apresenta como discussão e suas insurgências.

É cada vez mais necessário que os conceitos e as matrizes do fazer curatorial desestabilizem os modelos ocidentais e possibilitem contornos além das epistemologias restritas à academia. Devem apontar, assim, para outras perspectivas genealógicas, no campo da arte e em metodologias, práticas e pensamentos que articulem outros traquejos, referências e temporalidades.

A perspectiva leva em consideração o ponto de vista e o lugar de fala de quem sofre as violências e a invisibilidade, na vida e nas relações de trabalho, do campo da arte, espaços onde se disputam narrativas visuais e construções de imagens que nos definem no mundo (Lima, 2018, p. 48).

É imprescindível reconhecer que o Brasil é um país constituído por experiências de diáspora, marcado por um rastro persistente de colonialidade, escravidão e segregação. Essa formação histórica não é homogênea, mas, sim, composta por múltiplas fractais – identitárias, culturais, territoriais –, que atravessam nossas heranças e ancestralidades de modo complexo e desigual. Nesse sentido, qualquer crítica à curadoria – e sua possível reformulação – precisa estar atenta às especificidades dessas camadas: às diferentes biografias e trajetórias de vida, às geopolíticas que moldam os acessos e as invisibilidades, às interseccionalidades de raça, gênero e classe, às dissidências que tensionam o corpo normativo e às outras centralidades que emergem fora dos eixos convencionais. Pensar curadoria no Brasil exige, portanto, enfrentar o legado histórico de exclusão e ativar dispositivos sensíveis e críticos que respondam às urgências do presente.

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. [...] Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (Martins, 2001, p. 84).

Não é à toa que caminhamos incansavelmente para a reversão desses paradigmas a partir das presenças e suas territorialidades em contexto, refletidas e negociadas em recusa à supremacia branca, classista, masculina, cisgênera e binária, que muito contribui para as ausências de novas configurações, leituras e composições nas artes visuais e na cultura brasileira.



Figura 7 - Rosana Paulino. *As riquezas desta terra*, 2017.

Fonte: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>

Sedimentar caminhos para uma curadoria não colonial significa compreender que a produção de conhecimento tem suas ligações com a estrutura de como a sociedade se estabelece e se forma, e, também, sobre como esses aspectos se perpetuam nos diversos territórios. Logo, as referências que evidenciam as heterogeneidades nos interessam para que também tenhamos a consolidação de outras perspectivas e implicações estéticas e políticas no circuito e no desenho da arte brasileira.

A curadoria precisa apostar nos movimentos, em novas construções de paisagens e suas alterações. Pensar o território em suas especificidades, como analisa Milton Santos: “Podem as formas, durante muito tempo, permanecer as mesmas, mas como a sociedade está sempre em movimento, a mesma paisagem, a mesma configuração territorial, nos oferecem, no transcurso histórico, espaços diferentes” (Santos, 2002, p. 51).

Portanto, é necessário fundamentar a curadoria como projeto de pesquisa e revisão historiográfica, que nos dê a possibilidade de compreensão ampla dessa linguagem, aberta aos diálogos e contatos com os quilombos, aldeias, zonas rurais e favelas, como territórios singulares, de infinitas descobertas e, sobretudo, das valiosas manifestações estéticas.

Terrenos esses que dão a ver a real produção das artes brasileiras, desveladas nos cotidianos das ruas, das feiras, dos quintais, nas performances e nas sonoridades dos terreiros, das igrejas e dos ritos dos povos originários, que contornam de sentidos as produções materiais e imateriais, que costuram no tempo práticas e visualidades insistentes.



Figura 8 - Frente 3 de Fevereiro, *Onde Estão os Negros?*, 2018, bandeira e documentação de intervenção na fachada do MASP, doação dos artistas.

Fonte: <https://acesse.one/ondeestaoosnegros3fevereiro>

A pergunta em ritornelo então, é:

Onde estão? Na historiografia da arte brasileira, onde estão? Que arte é essa hifenizada que parece à margem de um outro território. Ainda, se aquela arte é afro-brasileira, toda a outra seria o quê? Seria uma arte euro-brasileira? Na arte, nos espaços institucionais, nas curadorias, nas escritas da crítica e da história da arte: Onde Estão os Negros? (Simões, 2021, p. 265).

Pensar o Brasil como um território em contexto revela que, estamos partilhando de um território-nação, no qual 56,1% de sua população é negra². E qual é a relação histórica dessa maioria no campo da arte e da cultura? da curadoria? Interrogações e ponderações pertinentes, uma vez que reconhecemos as relações de poder inerentes a estes campos.

A produção cultural, artística e intelectual negra no Brasil é notória, apesar de nossos corpos estarem a carregar o fardo e as marcas do racismo estrutural e do epistemicídio. Assim, o lugar do negro na arte sempre esteve em cheque, questionado, preterido e, até mesmo, reduzido. Atravessado por violências sistêmicas, nossos caminhos precisam resistir às armadilhas, discursos fascistas, cooptação e fetiches escancaradamente disfarçados de promessas de visibilização, protagonismos e destaques.

Como reflete Marcelo Campos, em *O freio da Blazer*, “nossa tarefa é promover, no tempo, imagens e reflexões que a colonialidade tentou desfazer, nas quais o sonho e a realidade não sejam mais dicotomias” (2022, p. 328-329). Essa afirmação aponta para a urgência de desfazer fronteiras entre imaginar e realizar, entre memória e invenção. Sonhar, aqui, é um gesto político. É afirmar a presença de pessoas negras em todos os campos da criação – não como exceção, mas, sim, como prática cotidiana. Seguir em travessia não significa repetir caminhos, e sim reabrir possibilidades, convocando novas alianças e formas de fazer.

É nesse entrelugar que se projeta uma arte viva e situada, que não separa estética de posicionamento. Uma arte que insiste, mesmo sob pressão, em existir como fratura e reinício. Nesse gesto, o futuro deixa de ser promessa distante e se torna matéria em disputa – feito de corpos, vozes e imagens que, apesar do apagamento histórico, continuam a compor outras histórias e outros caminhos.

² Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

4

Contelações curatoriais 1 - Galeria 5 Bocas: a evidência do possível na arte

A escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.
Conceição Evaristo

A Galeria 5 Bocas não é promessa nem experimento. É prática. É perturbação. Localizada na Rua Taborari, na favela que lhe dá nome, em Brás de Pina, Zona Norte do Rio de Janeiro, a galeria criada por Weber é um gesto contínuo de invenção curatorial desde o território. Sua existência incomoda porque afirma: desloca os centros, desestabiliza as hierarquias, produz outros modos de presença. Não se trata de adaptar modelos existentes. Trata-se de formular outros – com outros tempos, materiais e compromissos. Sua construção e pensamento é como escrevivência: não suaviza, não adormece. Insiste, tensiona e faz ver.

A galeria surgiu em um antigo salão de barbearia e se fez casa, ateliê e espaço de exposição. Não se anuncia com imponência, mas com o necessário: paredes marcadas pelo tempo, chão varrido antes da mostra, obra pendurada com prego e portas abertas. O que estrutura o espaço é a relação. E curar, ali, é sustentar vínculos – com a favela, com os artistas, com o tempo do corpo e da rua.

Allan Weber é artista, morador e criador da Galeria 5 Bocas. Sua prática não se separa do chão que pisa, nem das ausências com as quais convive. A galeria nasce de um gesto que é, ao mesmo tempo, poético e estrutural: transformar o que resta em forma, o que sobra em linguagem, o que nunca foi visto em possibilidade. Sua obra se confunde com o espaço que constrói. Ele não administra uma galeria – sustenta um lugar desde dentro. A curadoria, para Weber, não é conceito importado: é ferramenta de insistência, de mobilização e de invenção no cotidiano.

Weber costuma afirmar: “a gente precisa se ver para acreditar que é possível.” E ali, na galeria, ver-se artista, curador, gestor, público ou vizinho é parte do método. É performar a crença. É encarnar a hipótese de um mundo em

que a arte não vem depois da vida, mas junto dela – suada, arranjada, possível. Como propõe Kilomba (2019), trata-se de romper o espelho colonial que sempre nos refletiu a partir da ausência, e inscrever novas imagens, novas palavras e novos lugares de fala. A Galeria 5 Bocas torna visível esse outro modo de existir: um em que ver-se é o primeiro gesto para criar o que ainda não foi autorizado.



Figura 9 - Exposição *A gente precisa se ver pra acreditar que é possível*, 2021.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/allan-weber/>



Figura 10 - Allan Weber, fundador da Galeria 5 bocas.

Foto: Mauro Pimentel/AFP

Outro pilar essencial da galeria são os artistas que nela expõem. São eles que, com sua força e trabalho, tensionam e redesenham o espaço. É nessa partilha – entre artista, curador, território e obra – que, então, o circuito desmancha-se, desloca-se e refaz-se. A Galeria 5 Bocas não é o “outro circuito”. Ela é uma quebra de circuito, ou melhor, um curto-circuito necessário no sistema das artes visuais no Brasil.

Uma dessas experiências foi a exposição *Tô de Pé*, do artista Malvo, realizada em 2023. A mostra partiu do gesto de permanecer, de afirmar imagem onde tudo tenta apagá-la. As esculturas e pinturas apresentadas ali não apenas ocuparam o espaço: elas deslocaram sentidos. E o fizeram em escuta e percepções do território, com os ruídos ao redor, com a presença viva da favela como crítica e abertura de códigos. Compartilhando com Weber a curadoria da mostra, o desafio não era organizar: era permitir que a exposição se implicasse no que já existe. Que a curadoria não nomeasse, mas, sim, estivesse atenta.

A Galeria 5 Bocas mantém sua autonomia, porém não de modo isolado. Recebeu contribuições pontuais e significativas de instituições como o Galpão Bela Maré e o Parque Lage, que, em diferentes momentos, somaram-se à

programação e ao fortalecimento da galeria. No entanto, essas colaborações nunca reconfiguraram sua lógica: serviram como ampliação da escuta sobre algo que já era – e segue sendo – potente por si só.



Figura 11 - Abertura da exposição *Tô de Pé*, 2013.

Fonte: <https://www.instagram.com/galeria5bocas/>

A Galeria 5 Bocas também se inscreve em um movimento que desloca as expectativas sobre o que pode ser um espaço de arte. Assim como o Pavilhão – projeto contínuo de Maxwell Alexandre, que teve uma de suas edições realizadas na Rocinha em 2023 – e o Festival de Arte de Imbariê (FAIM) – que atua desde a Baixada Fluminense como plataforma de criação e insurgência –, a galeria não reivindica lugar: ela afirma um centro. O Pavilhão tensiona os modelos de representação nacional e convoca a favela como potência diplomática; o FAIM inventa um tempo outro para as artes, em diálogo com o território; já a Galeria 5

Bocas, por sua vez, faz do dia a dia matéria expositiva, onde cada gesto curatorial é também gesto de continuidade. Essas experiências não ilustram o presente: compõem novas arquiteturas de existência no campo da arte contemporânea brasileira.



Figura 12 - Ação de Natal na Galeria 5 bocas, 2022.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/allan-weber/>

A Galeria 5 Bocas é mais do que um lugar onde a arte acontece: é onde a arte se repensa. É onde se experimenta, de fato, a chance de operar outros futuros – futuros que não se imaginam a partir do privilégio ou do distanciamento, mas, sim, do sonho, da urgência e da realidade. E se, de acordo com Conceição Evaristo, “a escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim para incomodá-los [...]” (2020, p. 23), a 5 Bocas encarna esse incômodo. Porque a casa-grande, aqui, são as instituições e suas operações: os circuitos que ainda decidem o que é arte e quem pode dizê-la; os editais que filtram; os acervos que silenciam; as políticas que performam inclusão sem ceder estrutura. A Galeria 5 Bocas não entra nesses moldes, ela os desmantha. Sua existência é ruído, é gesto, é linguagem desde a favela. É invenção coletiva de um futuro bonito e necessário para a arte contemporânea brasileira.

5

Poder contar histórias

*Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra³*

Esta escrita coloca-se atenta às novas perspectivas e cosmovisões sobre a cena da arte contemporânea no Brasil, especialmente no que concerne à produção de pensamento e sentido afro-diaspórico, as camadas de narrativas e plasticidades, que poderosamente nos apontam novos caminhos para uma elucidação urgente e incontestável daquilo que se põe em porões e sotterramentos históricos.

As locuções desejam insistir em refletir as presenças, os corpos-bússolas que nos ajudam no encontro das coisas que se apresentam para nós em minúcias quase pueris. Revirar e recalcar os arquivos, as imagens e suas alterações de significação no tempo, suas inscrições e desdobramentos em nossa construção presente de memória, bem como ressalta Walter Benjamin: “escovar a história a contrapelo” (1987, p. 225).

As palavras e suas envergaduras almejam sobrepor consciências vivas de revelar e desdobrar histórias que dizem respeito a uma coletividade tão ampla quanto o espaçamento de tempo que nos afastaram das verdades impregnadas nelas. Não é trivialmente que a artista Jota Mombaça nos lembra de que “Aqui, onde não somos a promessa, mas o milagre.” (2021, p.14) e, por isso, testemunhamos a fúria desse tempo, ao mesmo tempo que, por meio de diálogos e persistências, o enfrentamos.

O fato é que a civilização chamada “europeia”, a civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver os seus dois principais problemas que sua existência originou: o problema do proletariado e o problema colonial. Esta Europa, citada ante o tribunal da “razão” e ante o tribunal

³ G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (RJ) - Samba-Enredo 2019 - *Histórias Para Ninar Gente Grande*. Compositores: Danilo Firmino / Deivid Domênico / Luiz Carlos Máximo / Mamá / Manu da Cuíca / Márcio Bola / Ronie Oliveira / Tomaz Miranda. A epígrafe encontra contorno também na exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro*.

da “consciência”, não pode justificar-se; e se refugia cada vez mais em uma hipocrisia ainda mais odiosa, porque tem cada vez menos probabilidades de enganar. A Europa é indefensável (Césaire, 2020, p. 10).

Dessa tessitura excludente, derivam contradições que reverberam no presente, impondo fissuras aos modos de ver, narrar e reconhecer a produção estética de sujeitos historicamente marginalizados. Persistem lacunas estruturais nos arquivos e nas instituições, que insistem em não acolher as multiplicidades de linguagens, histórias e formas de vida. Assim, prolonga-se um imaginário hegemônico – rígido, colonizador, insuficiente –, incapaz de acolher as camadas profundas das nossas heranças, cosmologias e memórias compartilhadas.

Essas lacunas não dizem respeito apenas ao que falta, mas, também, ao que foi deliberadamente recusado: imagens interditadas, gestos desautorizados, presenças deslocadas de seus contextos originários ou silenciadas sob o verniz da neutralidade estética. A colonialidade do ver, como estrutura persistente, além de determinar o que pode ser exposto, também define quem detém o poder de nomear, organizar e legitimar. Nesse arranjo desigual, o campo da arte foi historicamente instrumentalizado para sustentar narrativas dominantes, promovendo um tipo de pedagogia do esquecimento, na qual tudo aquilo que não se ajusta à matriz ocidental é deslocado para os bastidores da História.

Interpelar esse sistema não é apenas revisitar o passado, mas, ainda, intervir no presente. É compreender que as imagens, assim como os discursos que as moldam, são campos de disputa e que sua reconfiguração implica abrir espaço para outros repertórios sensíveis. Trata-se de reconhecer que as artes oriundas das periferias, dos territórios racializados, das ancestralidades vivas, não são margens de um centro dado: ao contrário, são centro em si mesmas – portadoras de tempo, de método, de invenção e de mundo. Ao recusar a lógica da adição – aquela que apenas acrescenta corpos sem revisar estruturas –, propõe-se, aqui, a reordenação radical do olhar, uma reescrita simbólica que se faz por vozes plurais, por alianças insurgentes e por práticas curatoriais comprometidas com a transformação.

5.1.

Voz

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero re-contá-las. Quero falar sobre a máscara do silenciamento (Kilomba, 2017, p. 26).

Anastácia é o retrato do silenciamento colonial-histórico que nos atravessa há séculos. A imagem a seguir (Figura 13) interpela-nos pela ótica violenta que atribui a uma mulher negra escravizada, o uso autoritário da máscara de metal instalada entre a língua e a mandíbula e fixada por detrás da cabeça, de utilidade “justificada” na lógica de inibir pessoas negras escravizadas de comerem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações.

Contudo, compreendemos as outras camadas que derivam dessa política de dominação, entre elas a imposição de silenciamentos, a tortura, a opressão de uma raça e etnia sobre a outra e o desencadeamento de estruturas violentas. O gesto, a dimensão imagética e suas implicações são sintomas coloniais e suas diversas tentativas de emudecer, subtrair as vivências e as liberdades das pessoas negras.

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) brancos(as) querem – e precisam – controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente repreendido (Kilomba, 2017, p. 29).

A artista Musa Michelle Mattiuzzi, em sua performance *Merci Beaucoup, Blanco!*, apresenta-nos a elaboração de mais um vértice histórico que gravita em torno da violência escravagista e a discriminação racial ainda efusiva no Brasil. A artista ironiza o gesto, por meio do título euroreferenciado, e dos símbolos e elementos presentes em cena, a questionarem as leituras e atribuições que são destinadas às pessoas, especificamente mulheres racializadas, até os dias atuais, reafirmando consciências políticas para os debates de raça, gênero e classe, na contemporaneidade.

A poética preta feminista é um índice remissivo para aqueles que não fazem a torção de sua perspectiva. É necessário reposicionar-se na narrativa para criar um vértice e agir de modo espiralado. Esta é uma elaboração complexa política que se

sustenta na poética preta feminista, não é sobre a repetição. A repetição aqui é a violência dos fatos, ou melhor: uma imagem daquilo que não é revelado, a citação de fatos que persistem e perduram na contemporaneidade. Qual a imagem que persiste durante a história? (Ferreira da Silva, 2019, p. 21).



Figura 13 - Jacques Etienne Arago, *Castigo de Escravos*, 1839. Litografia aquarelada sobre papel.

Fonte: Coleção Museu Afro Brasil.

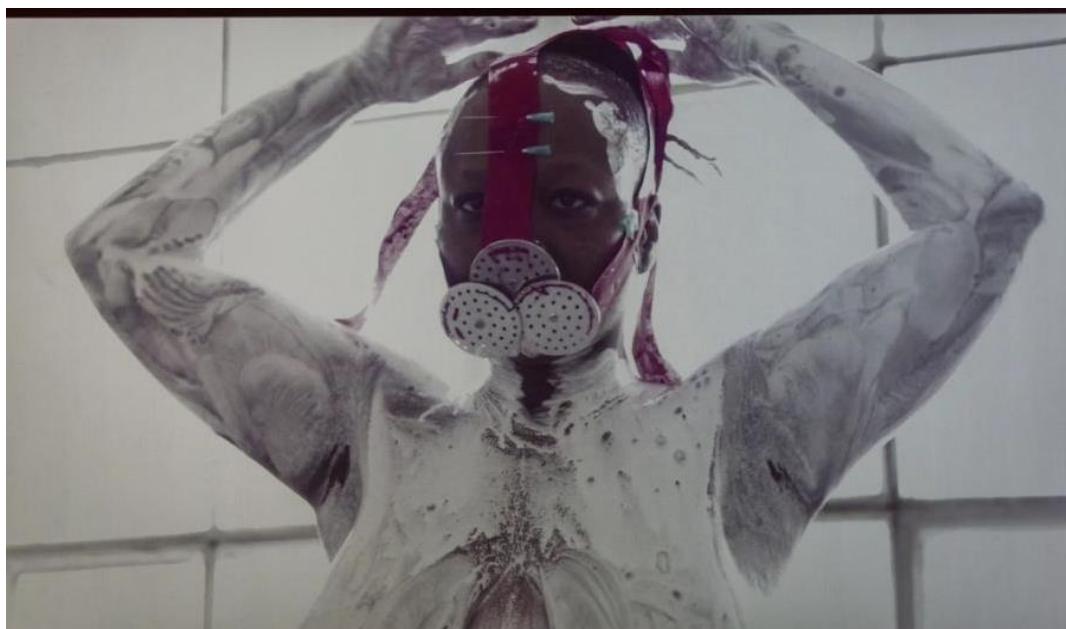


Figura 14 - *Merci Beaucoup, Blanco!*, da Musa Michelle Mattiuzzi.

Fonte: Acervo Histórico Vídeo Brasil

Mattiuzzi expõe também, por meio da performance, o interesse de branqueamento ainda difuso na sociedade brasileira. A artista apresenta-se com todo seu corpo tomado por tinta branca, desnuda, vestindo escarpins vermelhos e uma máscara, em alusão à da escravizada Anastácia que tapa a sua boca, símbolo de uma memória socialmente traumática. Musa reinventa e atualiza o sentido da máscara, construindo-a com ralos de pia, fixados em seu rosto com agulhas. No decorrer da performance, a artista propõe uma ideia de libertação da máscara, retirando as agulhas, momento em que o sangue escorre por todo seu corpo revestido de tinta branca.

Um campo de força pode ser uma cordilheira de fumaças ou um buraco escavado no barro, um arranjo de ervas especificamente posicionado em relação à nossa presença, uma emanação de força negra gerada em performance... (Ferreira da Silva, 2019, p. 15).

Se, por um lado, a nossa História – considerando a que nos chega – dissimula as coisas, por outro, Michelle Mattiuzzi escancara os desconfortos e delira o racial a partir de seus trabalhos-manifestos, em contraponto ao:

“quieto como é mantido”. Essa é uma expressão oriunda da diáspora africana, que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um

segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo (Kilomba, 2019, p. 35).

E ainda lembrar que Lélia Gonzalez dizia que era preciso assumir o risco de “falar com todas as implicações”.



Figura 15 - *Bastidores*, imagem transferida sobre tecido, 1997.

Fonte: Claudia Melo/Reprodução.

Rosana Paulino e a obra *Bastidores* inquietam-nos ainda mais. Série que conforma photocópias *xerox* de fotos de mulheres negras, extraídas de álbuns fotográficos de sua família, as quais a artista transfere para tecido; em sequência, realiza uma costura da boca, dos olhos, da testa e da garganta. Seleciono a imagem acima (Figura 15) na costura de um diálogo aproximado de nossa

implicação: a boca, a fala. A leitura de uma imagem contemporânea – que reúne uma mulher negra e uma boca costurada – rememora nossas violências históricas, e não nos deixa esquecer as histórias de pessoas negras e, sobretudo, das mulheres negras do Brasil. *Bastidores* revela algumas das metáforas a serem desveladas, e tem como tecido social o questionamento à condição das pessoas racializadas, até os dias atuais, que seguem vítimas das inúmeras bestialidades.

A luz negra como outra possibilidade de ler o mundo como conhecemos. A luz negra postulada na forma generativa, um conhecimento que demanda outras ferramentas para ser apreendido. A luminosidade da luz negra revela o que está oculto, transparente em conformidade com a norma. Trazer esse pensamento nos tempos de hoje é um exercício de experimentação sobre o fazer futuro e o mundo; uma experimentação implicada nos rastros para a ancestralidade. (Ferreira da Silva, 2019, p. 15).



Figura 16 - Yhuri Cruz. Monumento à voz de Anastácia, 2019.

Fonte: site do artista / reprodução.

Navegando em mares lúcidos e politicamente inventivos, Yhuri Cruz, artista e dramaturgo, presenteia-nos com a possibilidade de uma imagem de outra Anastácia, que reverte a lógica histórica daquela imagem apresentada, ao longo dos tempos, da mulher escravizada. O artista evidencia a mulher negra conhecida

por sua persistência, mas “refém de uma iconografia colonial”. A obra recupera sentidos e significados contundentes para aquele que se pretende conjurar dessa importante personagem de nossa História.

[...] são microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agraftamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo ocidente (Martins, 1997, p. 35).

Yhuri não só doa o direito à voz de Anastácia a partir da imagem, mas, também, registra-a como momento, sacralizando-a como alguém que opera no imaginário do presente, panfletando sua imagem junto a uma oração. É uma política da imagem tomando os espaços da arte, as ruas, as escolas, ou seja, a perpetuação de um imaginário humanizado e eloquente de um símbolo, de uma presença que diariamente nos permite refletir as lacunas que compõem nossas identidades.

Como percebe Fanon: “Falar é existir absolutamente para o outro” (2088, p. 33). Em consequência dessas palavras, o verbo elucida-nos e reafirma o sentido de voz das muitas Anastácias desse tempo, que reivindicam suas ancestralidades, memórias e as vastas “escrevivências”, como nomeia a escritora Conceição Evaristo. Encontro de existências e narrativas que projetam futuros possíveis diante da impossibilidade colonial. Benjamin lembra-nos que “a experiência que se transmite oralmente é a fonte da qual beberam todos os contadores de histórias” (1987, p. 198).

5.2. Bandeiras

[...] com os nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real (Martins, 1997, p. 23).

Se, por um lado, a historiografia da arte tardou em elencar e em se implicar de modo objetivo ao lidar com os sintomas políticos que estruturam nossas

construções históricas; por outro, o carnaval, por sua vez, já vinha nos convidando a reflexões muito contundentes e perspicazes, nos encantos visuais e, sobretudo, nas negociações estético-políticas entre as alegorias, ornamentos e os versos de seus sambas-enredos.

Com isso, espelho, aqui nesta costura, a obra *Bandeira brasileira* apresentada no enredo do carnaval de 2019 da escola de samba Mangueira, como um gesto de evocação e continuidade. Trata-se de uma composição que conjura a potência com que o artista Leandro Vieira, em sua atuação como carnavalesco, comprehende e conforma a presença dessa escola de samba como espaço pulsante de criação, memória e insurgência. Sua leitura da Mangueira não se limita ao espetáculo ou à alegoria: ela escancara a densidade crítica de uma tradição que, ao se movimentar na avenida, refaz o País por outras vias: visuais, sensoriais, políticas.

Ali, sob sua condução, o desfile (trans)forma-se em território pedagógico e poético, onde as cores, os corpos e os símbolos desfilam também como proposições de mundo. A *Bandeira brasileira*, nesse contexto, não apenas se ressignifica: ela recompõe-se a partir dos escombros da História oficial, tensionando os emblemas do Estado com rostos, nomes e narrativas, tantas vezes esquecidos ou apagados. O que se vê não é só imagem, é confronto e reescrita.



Figura 17 - Leandro Vieira, Bandeira brasileira, 2019.

Fonte: Riotur/Divulgação.

Vieira deixa-nos, assim, as evidências de um fazer que transborda os caminhos estéticos, afirmando uma arte que não se separa das lutas, nem da complexidade de nossas vivências. Uma arte que marcha, gira e ressoa – como a própria escola –, conduzindo visualidades que, além de encantarem, também deslocam e convocam. No compasso do samba, o Brasil é refeito com outras cores e alegorias.

Imaginar outros Brasis reais e possíveis é urgente. A delirante e gigante bandeira verde e rosa do desfile da Mangueira relê a bandeira nacional presentificando “índios, negros e pobres”, atualizando a possibilidade e os sentidos de ordem e progresso. Impressionantemente, inscreve e configura na Sapucaí um horizonte de como seguir, na balbucia das disputas de narrativas, protagonizando e dando firmeza para o que se projeta, de modo que não se coloque na lógica da efemeridade, mas, sim, contribua para uma elucidação política de nossas identidades, legados e matrizess.

Quebrar o vidro... Vasculhar os cacos... Encontrar os cacos que cortam... Escolher os galhos... Amarrar com barbante vermelho um caco num galho... Mostrar a faca... Cortar. Repetir o procedimento... 847. As ferramentas que esse processo produz são experimentos desenvolvidos a partir de uma torção da perspectiva... (Ferreira da Silva, 2019, p. 17).

Erguer bandeiras na contemporaneidade diz respeito a um gesto em perspectiva de revisão, ou, como nos diz Denise Ferreira da Silva, uma perspectiva torcida (2019). Recalque de um objeto-símbolo carregado de significado. No Brasil, podemos perceber artistas que transpõem suas intenções e desejos estéticos em diálogo com sentido de bandeira e seus múltiplos formatos de exibição.

Entre os trabalhos que tensionam a linguagem visual e os modos de ocupação simbólica no espaço da arte contemporânea, destaca-se a fotoperformance *Eu quero* (2021), de Maré de Matos. Na imagem, a artista aparece segurando uma bandeira com os dizeres “eu quero incendiar esta configuração de mundo”. O gesto performativo é direto: o corpo da artista coloca-se em confronto com o enquadramento da imagem e com as estruturas de representação que ela busca desestabilizar.



Figura 18 - Maré de Matos. *Eu quero*, 2021.

Fonte: <https://galerialume.com/artista/mare-de-matos/>

A obra não opera apenas pela inscrição verbal, mas, sobretudo, pela presença encarnada que aciona a bandeira como extensão crítica do corpo. Nesse sentido, trata-se de uma proposição que desloca a função simbólica do objeto – a bandeira – de representação nacional ou institucional para signo de ruptura. A frase, costurada à cena e ao corpo, afirma um desejo de transformação radical, não como abstração, mas, sim, como interpelação dirigida ao agora.

Ao lançar mão da fotoperformance como linguagem, Maré de Matos aciona um dispositivo em que a imagem não ilustra: ela enuncia. A bandeira, nesse contexto, é menos um suporte e mais um vetor discursivo – projeta uma recusa e um repositionamento simultâneos. A obra inscreve, portanto, uma crítica à configuração vigente de mundo, evidenciando os limites das estruturas hegemônicas e o papel do corpo racializado na contestação desses limites.

Eu quero não oferece consolo nem síntese: instaura um campo de tensão. Entre corpo, palavra e imagem, constrói-se uma potência política para além das representações conciliatórias, exigindo-se abertura ao conflito, à insubmissão e à reinvenção.

Estas páginas, contudo, não contém promessas e garantias quanto ao que vem, pois o conjunto destes textos não é uma cartografia de outros mundos possíveis, mas uma decomposição do mundo-como-conhecemos a partir da força do que lhe cerca. São facas para cortar as articulações de aço da Racionalidade Moderna, raios para atordoar a Consciência Autodeterminada do Sujeito, ventos para desviar a

flecha do Tempo, explosivos para implodir os edifícios do Realismo Científico e sussurros para desorientar as leituras rumo ao limite do que conhecemos e, daí, ao domínio imprevisível daquilo que simultaneamente já está e está porvir (Ferreira da Silva, 2019, p. 19).

Operando por e através de múltiplas linguagens as demarcações de nossos territórios, que também correspondem às nossas vidas, nossas histórias, é que essa escrita acredita na possibilidade de instaurar aberturas para conversas mais generosas sobre a historiografia da arte brasileira, bem como em seu possível “desembranquecimento”. Assim, busca-se uma perspectiva na qual possamos contar, narrar e fabular sobre nós a partir das construções que nos constituem, e nas quais nossas presenças existem e dão horizonte às práticas e pesquisas, aos imaginários e a todo tipo de desdobramento que não inviabilize, não soterre e não fragilize os esforços de recriar arquétipos concretos da nossa memória, da cultura visual, da arte e de suas contribuições nos mais profícuos e porosos campos de irradiação do presente. Trata-se de um horizonte que se projeta no reconhecimento e na vivência de nossos sintomas, diferenças e partilhas.

Desejamos que a História, um dia, possa realmente contar as nossas histórias – não em fragmentos esparsos ou entrelinhas esquecidas, mas, sim, com inteireza, sem apagamentos ou traumas como filtro. Que ela possa, de forma contundente, reconhecer e protagonizar todas as personagens dessa grande cena viva: aquelas que carregam nos corpos e nas palavras as marcas das lutas, das elucubrações e das epistemologias forjadas em nossos territórios e em suas diásporas.

Entre as camadas de disputa, realidade e ficção, seguimos produzindo constatações – as quais, ao invés de encerrarem sentidos, destinam-se a abri-los ao que ainda pulsa. Que nossas vozes permaneçam destampadas, sem mediações que as silenciem, ecoando como tambor que convoca, como fala que fere e afaga.

E que nossas bandeiras – estéticas e políticas – continuem a tremular como reflexo de nossas andanças, insurgências e conquistas, nesse tempo espiralar que não separa origem de destino, mas, sim, costura o agora em comunhão com nossas ancestralidades e posteridades. Porque o mundo, afinal, gira. E nessa grande gira, movemos-nos – antes para afirmar “estamos aqui”, do que para entreter. E seguimos.



Figura 19 - Matheus Ribs, *Refundar o país, demarcar territórios*, 2020.

Fonte: Instagram do artista (@o.ribs)

A obra *Atravecar Escurecer* (2022), de Guilhermina Augusti, emerge na interseção entre linguagem e insurgência. Criada inicialmente no contexto da pintura, durante a formação da artista na primeira turma da ELÃ, no Galpão Bela Maré, em 2019, a obra desdobrou-se em novas camadas ao ser transformada em bandeira e hasteada no mastro do Museu de Arte do Rio (MAR). Esse deslocamento de suporte e escala não é apenas formal: é político. Trata-se de transpor a poética travesti do ateliê-mostra para o espaço público e institucional, afirmando a presença de um corpo que, historicamente, foi forçado à margem.

O verbo inventado – “atravecar”, que me parece a fusão de “atravessar” com “travesti” – inaugura uma gramática própria, uma linguagem que escapa à normatividade e que afirma: travestilidade é movimento, é fratura, é invenção. Como nos lembra Mombaça: “a travestilidade é, antes de tudo, uma fratura na ordem do mundo” (2021, p. 32). Augusti fratura essa ordem com imagem, corpo e palavra. Ao lado de “escurecer” – verbo que evoca a presença negra e dissidente que a branquitude quis apagar (Mbembe, 2018) –, “atravecar” constrói uma proposição estética e política que transforma a bandeira em dispositivo de convocação.

Esse gesto, ao ser alçado ao mastro do MAR, adquire força institucional e simbólica. Segundo o curador Marcelo Campos:

[...] as bandeiras do Museu são bandeiras de posicionamento em relação às questões sociais. Já tivemos uma artista negra, Sônia Gomes; um artista indígena, Xadalú; e agora teremos uma artista trans, Guilhermina Augusti, que coloca duas palavras que são dois questionamentos e ao mesmo tempo urgências sociais, que nos colocam a responsabilidade de ter mais artistas trans representadas nas coleções do museu e nas exposições [...] e também na presença dessas pessoas no próprio museu (Campos, 2022).



Figura 20 - Guilhermina Augusti. *Atravecar Escurecer*, 2022.

Fonte:https://www.pipaprize.com/guilhermina-augusti/guilhermina-augusti-atravecar-escurecer-bandeira-2022-guilhermina-augusti_easy-resize-com/

A bandeira – tradicionalmente, símbolo de autoridade e soberania – é, aqui, convertida em superfície de denúncia e invenção. Ela não representa um Estado, mas, antes, convoca um país por vir. Guilhermina Augusti, para além de reivindicar presença, inscreve, também, uma outra lógica de existência no tecido simbólico da nação. E, nesse movimento, conecta-se ao pensamento de Jota Mombaça, que escreve: “Porque se o mundo, que é meu trauma, não para nunca de fazer seu trabalho, então ser maior que o mundo é meu contratrabalho” (2017, p. 23). O gesto de Augusti é precisamente esse contratrabalho: uma insurgência poética contra os mecanismos do trauma social, racial e institucional. Não como povo, mas, sim, como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. A obra é, portanto, insistência visual e epistêmica, expressão de um corpo que já não pede passagem: esse corpo cria seu próprio verbo para atravessar. Frente a esse gesto, o que cabe a nós, curadores, museus e instituições de arte?

Fica o chamado inadiável à responsabilidade. Obras como *Atravecar Escurecer* são mais do que apenas marcos simbólicos da arte contemporânea: elas são denúncias e diagnósticos do que ainda precisa ser transformado. Não basta

expor corpos dissidentes: é necessário que as estruturas deixem de operar segundo lógicas brancas, cisgêneras, heteronormativas e elitistas. É preciso repensar profundamente os modos de seleção, mediação, cuidado e escuta (Giunta, 2021).

Apresenta-se, então, o desafio de desnaturalizar a neutralidade institucional, reconhecendo que toda escolha é política – e que toda omissão também. Há a urgência de instaurar protocolos éticos que sejam inclusivos, bem como reparadores, comprometidos com a permanência, o cuidado e a redistribuição real de recursos, espaços e narrativas.

E, por fim, fica o aprendizado: “atravécar” e “escurecer” são verbos que não pertencem apenas à artista, mas que, também, nos convocam a nos movermos, a inventarmos, junto com artistas como Guilhermina Augusti, outros modos de fazer arte, de contar história e de existir no mundo.

7

Ventar o tempo

Ver o que todo mundo viu e pensar o que ninguém pensou.

Albert Szent-Györgyi

Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro *salto* consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente.

Frantz Fanon

Esta escrita deseja construir um pensamento em diálogo com a produção artística afro-brasileira, ampliando as percepções e sentidos em contextos implicados, contornando a força dos encontros das presenças, poéticas e teorias. Refletir as lógicas de inserção, circularidade, institucionalização, curadoria e seus espelhamentos.

Nessa perspectiva, a trajetória de Abdias Nascimento muito nos conta, por entre suas profundas camadas e implicações na historiografia das artes e também na evidência de nos situar diante de uma produção racializada, e que, aqui na escrita, endossa a reflexão para um pensamento amplo e elástico para as questões curatoriais contemporâneas, outras compreensões do campo artístico e suas muitas linguagens, que nos servem como pistas para as estratégias e práticas em devir.

Abdias entra nessa ginga principalmente por sua plasticidade política, estética e a relevância de sua produção artística, contornada pelos diálogos com uma tradição da abstração geométrica, que, em sua poética, espelha as representações de símbolos da afro-religiosidade. O artista condensa e estende leituras visuais da cultura afro-brasileira irradiada nas representações, nas iconografias, nos símbolos e nas cores relacionadas aos orixás.

Com uma alargada e influente produção e repertório de colaborações à população negra, seu nome e sua reflexão aparecem ainda de modo tímido nos desdobramentos, nas costuras, nas referências no campo artístico-cultural e suas linguagens, nas instituições e nos programas brasileiros. E, por isso, evidenciar esse legado, latente, é base e horizonte para as várias questões estéticas, contextos e políticas da população negra e racializada no Brasil.



Figura 21 - Abdias Nascimento. *Okê Oxóssi*, 1970.

Fonte: <https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/oke-oxossi>

As frentes de atuação de Abdias foram várias. E isso se deu, principalmente, por uma formação singular, as importantes passagens pelos movimentos sociais e pelo seu desenvolvimento e articulações plurais. Sua trajetória destacou-se, em primeiro lugar, em seu berço familiar que lhe garantiu uma autoestima e o preparou para o enfrentamento das agruras de uma sociedade racista sem baixar a cabeça, ao mesmo tempo em que lhe deu suporte para protagonizar, à sua maneira, de modo destemido, o projeto transnacional da negritude.

O nosso projeto de nação está presente em nossas instituições negras, está presente, por exemplo, em uma umbanda que recebe de braços abertos católicos, espíritas, budistas etc. O nosso projeto é efetivamente de democracia, de sociedade justa, com todos os segmentos que a acompanham e igualitária com relação a todos os segmentos (Gonzalez, 2020, p. 234).

A pintura *Okê Oxóssi* (1970), de Abdias Nascimento, possibilita-nos reimaginar a bandeira nacional e seus aspectos, quando nos oferece uma visualidade outra para sua leitura e interpretação: Abdias verticaliza, redistribui os símbolos; inclui o arco e flecha e substitui a frase “ordem e progresso” por “*okê okê okê oke*”, símbolo e saudação ao orixá Oxóssi, uma divindade das religiões africanas, que representa o conhecimento e as florestas. Abdias revela-nos outra perspectiva de símbolo e de construção para a ideia de nação, moldada pela diáspora e por nossas heranças ancestrais.

Com a ancestralidade em perspectiva, é importante se ater ao convite do Museu de Arte do Rio à artista Rosana Paulino para hastear a bandeira no ano de 2023, no contexto da exposição *Um defeito de cor*. Lugar “nobre” a ser ocupado por uma artista negra, que também já sedimentara possibilidades outras de protagonismos e presenças negras no espaço através de sua exposição individual *Rosana Paulino: a costura da memória* na instituição, em 2019, e por sua atual influência na produção afro-brasileira.

Na bandeira, a artista inspirou-se em “Pretuguês”, termo formulado e partilhado pela filósofa Lélia Gonzalez. A obra foi criada especialmente para o MAR, e Rosana traz como imagem, uma mulher negra cuspindo folhas de espadas de Iansã, desdobrando reflexões sobre feminismo, lugar de fala da mulher negra e racismo religioso. Nas cores, a artista evidencia as referências aos seus orixás de cabeça – o azul de Ogum e o vermelho de Iansã –, o que denota a

camada ancestral afro-brasileira, como a própria artista afirma em entrevista para a revista *Dasartes*:

A ideia da bandeira é de trazer elementos inerentes à cultura negra e, assim, discutir questões relativas ao racismo como o uso – e demonização, por algumas pessoas – dos elementos de poder ligados à cultura negra, como é o caso das plantas de Axé, representadas pela Espada de Iansã, Orixá feminino de grande força e presença na cultura afro-brasileira. Ao trazer a frase de uma intelectual mulher, levantamos também a questão da presença e força feminina negra no país nesse momento. Não seremos mais caladas. As palavras são a nossa força, daí o modo como aparece simbolicamente como “arma”, como espada e lâmina no formato da planta ritual que é a espada de Iansã (Paulino, 2022).



Figura 22 - Rosana Paulino. *Pretuguês*, 2023.

Fonte:<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/bandeira-de-rosana-paulino-para-o-mar-coloca-mulher-negra-no-topo/>

Erguer no topo, no alto, a palavra “Pretuguês” é afirmar o quanto de África carrega a língua portuguesa brasileira. Historicamente, a resistência das pessoas negras escravizadas deu-se na luta, fugindo e organizando-se, entre outras estratégias e formas. Mas também resistiram através da fala. Rosana, ao se colocar diante do tempo, enfrenta ainda suas violências, e, por meio da obra,

também responde à neurose cultural⁴ de uma historiografia da arte branca e ocidental, que factualmente soterra nossas línguas, heranças e simbologias.

São muitas as maneiras e as formas de morte. Portanto, gostaria de ressaltar os aterramentos das presenças, das epistemologias, das poéticas, das literaturas, sobretudo em contextos das diásporas, dos povos originários e quilombolas – que dão novas percepções e envergaduras à luta brasileira através de uma condução inquieta do pensamento e da plasticidade, e nos provocam:

Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro. Esta se apresenta como a tarefa da atual geração afro-brasileira: edificar a ciência histórico-humanista do quilombismo (Nascimento, 2009, p. 204-205).

Convicto da herança dos quilombos, de nossos ancestrais africanos e africanas, é necessário recuperar a memória de Palmares no sentido quilombista – de ser e estar juntos na construção de fortalezas e inteligências –, modo desenvolvido pela comunidade negra de reaver seu passado africano e afro-brasileiro. Escrever e revisar nossa História. É como nos (re)organizamos e resistimos no mundo, pensar o tempo em cronologias outras, narrando e performando nossas existências e seus mistérios.

Como nos lembra, Nego Bispo dos Santos:

Fogo!... Queimaram Palmares,
Nasceu Canudos.

Fogo!... Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.

Fogo!... Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.

Fogo!... Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nasceram tantas outras comunidades que os vão cansar se
continuarem queimando.
Porque mesmo que queimam a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesmo que queiem os símbolos,
Não queimarão os significados.

⁴ O racismo se constitui-se como a “sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira” (González, 1984, p. 244).

Mesmo queimando o nosso povo
Não queimarão a ancestralidade (2015, p. 45).

As insistentes palavras de Nego Bispo, que nos mobilizam e perturbam, revelam-se como profecias, que nos revestem e edificam diante das fissuras e apagamentos do tempo. Ler o autor é abrir crateras na construção epistêmica ocidental. Revira nossos *oris*⁵ e, sobretudo, direciona-nos pelas lutas, na elaboração de novos sentidos de justiça e resistência diante dos lastros coloniais que estruturam e permeiam nossos saqueados imaginários.

Historicamente, a cultura nacional foi forjada por uma elite intelectual branca, o que nos move a questionar a narrativa hegemônica, a contrapelo, apoiando-nos em assuntos que nos situe para as fissuras da violência colonial, e nos conduza a refletir na antropofagia, metáfora implicada aos traços da formação da identidade brasileira, no sentido de devorar nossa própria história, esmiuçá-la, escavar até extrair as heranças essenciais que nos constitui.



Figura 23 - Jaime Lauriano. *terra brasiliis: invasão, etnocídio e apropriação cultural*, 2015.

Fonte: <http://pt.jaimelauriano.com/terra-brasiliis-1>

⁵ Palavra da língua iorubá que significa, literalmente, “cabeça”, referindo-se a uma intuição espiritual e destino.

Jaime Lauriano, na obra *terra brasiliis: invasão, etnocídio e apropriação cultural*, propõe uma alternativa à narrativa vigente, caracterizada pelas fábulas como a democracia racial. O artista, em contraponto à ideia do descobrimento, ressalta, no título, a expressão “invasão”, o que nos posiciona de modo contundente na leitura do trabalho, o qual reflete as questões histórico-identitárias brasileiras – uma cronologia que antecede à colonização e reverbera até o presente.

Nas materialidades, a matriz africana é apresentada, narrativa e visualmente, com a utilização da pemba branca – material como o giz, utilizado em rituais de umbanda –, enquanto a exploração de povos indígenas revela como a etnia sempre conformou as relações hierárquicas, de subalternidade, violentas relações de poder entre instituições e sujeitos no Brasil.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sínica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva, destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (Martins, 2003, p. 70).

Rosana Paulino tem como poética desestabilizar – por meio de suas imagens – estruturas preestabelecidas, e nos convidar pelas inquietações visuais para os debates. Paulino reivindica o direito de pensar a racialidade, o grupo social, as reconfigurações óticas que se dão às visualidades, o tempo, o espaço e a estrutura temporal nas quais situam e contextualizam suas composições estéticas. No caso da obra *A geometria à brasileira*, a artista ironicamente implica-se a questionar o abstracionismo geométrico brasileiro, colocando-o em diálogo com presenças retalhadas dessa construção. Rosana revela-nos o quanto a História da Arte brasileira não olhou para os contextos sociais, para a memória. Discussões que ganharam envergaduras nos últimos anos.



Figura 24 - Rosana Paulino. *A geometria à brasileira: vermelho n. 3, 2022.*

Foto: Bruno Leão.

[...] o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (Martins, 1997, p. 79).

O trabalho – bem como as costuras aqui em escrita – coloca-se a evidenciar as importâncias que se apresentam a nós na construção de um pensamento sobre arte, arte afro-brasileira, diáspora, raça, gênero, classe e outros marcadores, que, hoje, denotam as dissidências orientadoras e formam essa tal “geometria” extremamente lacunar e vazia de Brasil e suas incorporações.

À vista disso, ventar o tempo deixa de ser metáfora para se tornar prática poética e política. Em 2025, Bruno Lyfe apresenta na Anita Schwartz Galeria de Arte, no Rio de Janeiro, a exposição *Ventar o tempo*, composta por doze pinturas inéditas que tensionam o pacto colonial inscrito nas imagens. Não se trata de voltar ao passado, mas, sim, de fazer do tempo um campo de disputa. O gesto pictórico, em Lyfe, é sopro e ferida: levanta poeiras, revira escombros, assinala presenças silenciadas, encarna aquilo que a História tentou soterrar.



Figura 25 - Bruno Lyfe. *Cavalgar contra a história para não sumir com ela*, 2025.

Fonte: <https://www.anitaschwartz.com.br/exposicoes/ventar-o-tempo/>

Em *Cavalgar contra a história para não sumir com ela*, o artista apresenta a figura de um menino negro montado a cavalo – gesto que reverbera e desestabiliza os monumentos equestres coloniais que ocupam o Centro da cidade do Rio de Janeiro. A pintura opera por deslocamento simbólico: quem cavalga agora é aquele que foi relegado ao chão, à margem, ao não ser. A criança não ocupa o trono do poder, mas, sim, inventa outra soberania, uma que se faz a partir da torção da memória e da recusa do apagamento. É uma imagem que desafia o tempo histórico e reinscreve o corpo negro como força contínua, capaz de cavar brechas no presente.

Já na obra *Em silêncio sentindo o que não foi dito*, Lyfe ativa outra camada de escuta: o que a pintura guarda não é só forma, é fantasma, é aquilo que se acumulou no não dito das gerações. A obra tensiona o silêncio como herança, e também como potência. Não o silêncio da submissão, mas, sim, aquele que guarda, decanta e resiste. A tela é feita de matéria sensível – e nela vibram, como murmúrios persistentes, as palavras interditadas pelas violências coloniais.



Figura 26 - Bruno Lyfe. *Em silêncio sentindo o que não foi dito*, 2025.

Fonte: <https://www.anitaschwartz.com.br/exposicoes/ventar-o-tempo/>

Ventar o tempo, nesse contexto, é uma proposta narrativa do artista – mas também um modo de existir no mundo. Um modo de desordenar os arquivos da história e de reinscrever, com a densidade da carne e da memória, as vidas que insistem. As pinturas de Bruno Lyfe não oferecem consolo, mas abertura:

desestabilizam a linearidade do tempo, rasuram o presente, sacodem os vestígios do passado para fazer emergir uma imagem por vir. Ao encarar essas obras, reconhecemos que o que está em jogo não é apenas o direito à lembrança, mas à invenção contínua de outras formas de vida – aquelas que, contra tudo, seguem circunscrevendo e alimentando todas as outras.

Diante disso, o que se reafirma é a urgência de práticas curatoriais que não apenas desafiem os regimes hegemônicos de visibilidade, mas que se comprometam com outras temporalidades – aquelas que não cabem na cronologia linear do progresso, mas que brotam do chão pisado, da terra onde se enterram e desenterram histórias. Temporalidades que se insinuam nas brechas do silêncio, na persistência da oralidade, nas marcas inscritas em corpos e territórios que a história oficial tentou calar, subalternizar, apagar.

Essas práticas não operam apenas por adição de vozes ao arquivo, mas por sua perturbação radical. Não se trata de incluir o que foi excluído, mas de reconfigurar as formas de escuta, de presença e de pertencimento. Entre imagens, palavras e vivências, seguimos compondo nossas rotas: insurgentes, fabulatórias, comunitárias – tecidas em resistência e também em reinvenção. Pois cada gesto curatorial é, também, um gesto de tempo: que escolhe o que lembrar, como lembrar, e com quem lembrar.

Se há ainda muito a dizer, que seja com o tempo a nosso favor – ventado, rasurado, reimaginado. Tempo que não se mede em relógio, mas em reverberação. Tempo que não se organiza por datas, mas por afetos. Tempo que pulsa entre ruínas e futuros, como a imagem de um menino a cavalo que não cavalga para o passado, mas o atravessa. Com olhos postos no que ainda podemos vir a ser.

Constelações curatorias 3 - Imagens em Suspensão: Poética Visual e Política do Corpo Negro na Obra de Antonio Obá

Há imagens que não se atravessam iletas. As pinturas de Antonio Obá colocam-nos diante de zonas de fricção e emergência. Não apenas pela sofisticação formal – que pulsa –, mas, também, por tudo aquilo que se insinua para além da superfície: uma política do corpo, da memória e da imagem. Não são apenas crianças, piscinas e sombras. São presenças inteiras, carregadas de história, insurgência e fabulação. Obá pinta como quem comprehende o corpo negro enquanto arquivo, território e cosmologia.

Em um cenário em que a História da Arte global ainda reproduz centralidades eurocentradas – sejam elas formais, simbólicas ou curatoriais –, a obra de Obá desloca os eixos e nos convoca a imaginar a infância negra não como ausência ou exceção, mas, sim, como centro organizador de mundo. Um centro que sabe boiar. Que se lança ao mergulho. Que caminha sobre águas carregadas de passado.

Em *Wade in the Water (after Adriana Varejão)*, de 2019 (Figura 27), Antonio Obá estabelece um diálogo crítico com a obra da artista brasileira Adriana Varejão, conhecida por abordar temas como a violência colonial e a mestiçagem na História do Brasil. Obá apropria-se do título da canção espiritual afro-americana *Wade in the Water*, que orientava escravizados em fuga, e o associa à estética de Varejão, criando uma intertextualidade que tensiona as narrativas históricas. A pintura apresenta uma criança negra em meio à água, evocando tanto a travessia atlântica quanto a possibilidade de redenção e liberdade. Ao incorporar elementos da religiosidade afro-brasileira e referências à obra de Varejão, Obá reconfigura o espaço aquático como um território de resistência e ancestralidade, desafiando as representações hegemônicas do corpo negro na arte brasileira.



Figura 27 - Antonio Obá. *Wade in the water (after Adriana Varejão)*, 2019.

Fonte: https://artebrasileiros.com.br/arte/capa/uma-conversa-com-antonio-oba/?utm_source=chatgpt.com

Já em *Wade in the Water II*, de 2020 (Figura 28), Obá retoma a mesma referência espiritual, agora colocando em cena um corpo negro masculino caminhando com firmeza sobre a água. O gesto desafia a gravidade e reencena o milagre bíblico por outra ótica: não como dom divino, mas, sim, como afirmação radical da existência negra. A água, mais uma vez, não é obstáculo. É chão, é passagem. O corpo, que antes foi marcado pela travessia forçada, agora caminha com autonomia, suspendendo-se no tempo e na paisagem.

Esse deslocamento simbólico intensifica-se em *Banhistas nº 3 – Espreita*, de 2020 (Figura 29), na qual corpos negros nadam sob a vigilância de um homem fardado. A arquitetura do fundo, o retrato oficial, as cordas delimitando o espaço: tudo sinaliza poder e controle. E, mesmo assim, os corpos permanecem. Nadam.

Atravessam. Resistir também é isso: fazer da permanência um gesto político. A presença do crocodilo – animal que carrega consigo significados ligados à ancestralidade, astúcia e travessia – inscreve a imagem em outro tempo. Um tempo não linear, em que o perigo e a sabedoria caminham juntos.

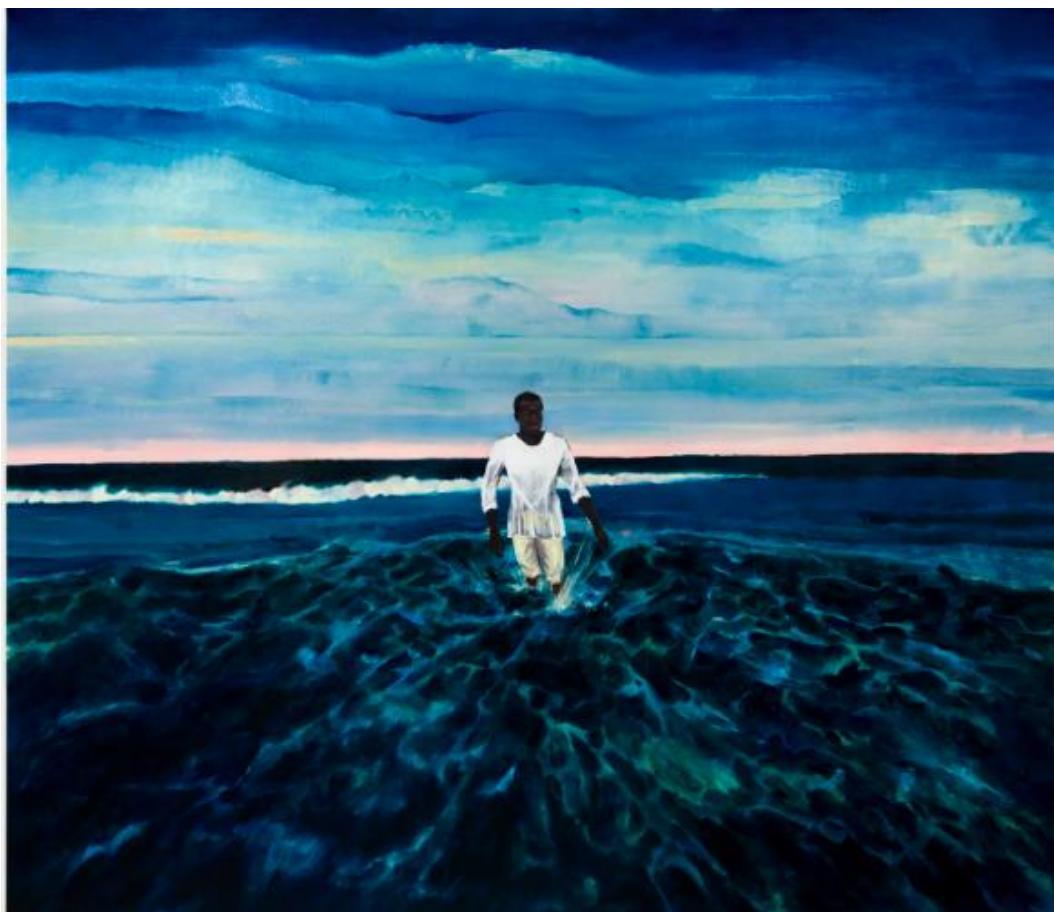


Figura 28 - Antonio Obá. *Wade in the water II*, 2020.

Fonte:<https://mendeswooddm.com/artists/19-antonio-oba/works/35884-antonio-oba-wade-in-the-water-ii-2020/>

Em *Fata Morgana nº 1*, de 2022 (Figura 30), um menino mergulha nu. Sua sombra densa, projetada no fundo da piscina, carrega um outro peso. É a memória que se projeta com ele. O salto, embora lúdico, carrega a densidade de um corpo que sabe que nunca é só corpo: é signo, é história, é sobrevivência. Como escreve Saidiya Hartman (2008), as marcas da escravidão não desaparecem: elas transmutam-se. E é nesse campo de transmutação que Obá opera. Seu pincel não reproduz o real: ele o reencanta.

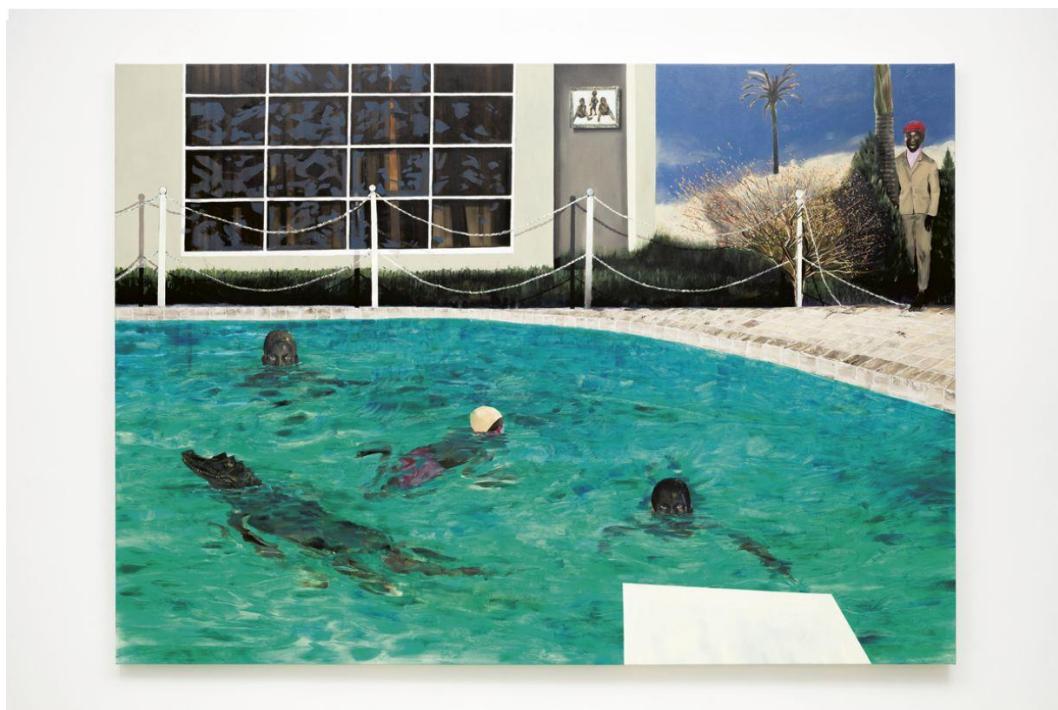


Figura 29 - Antonio Obá. *Banhistas nº 3 – Espreita* [Bathers no. 3 – Peeking], 2020.

Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/works/37168-antonio-oba-banhistas-n-3-espreita-bathers-no.-3-2020/>

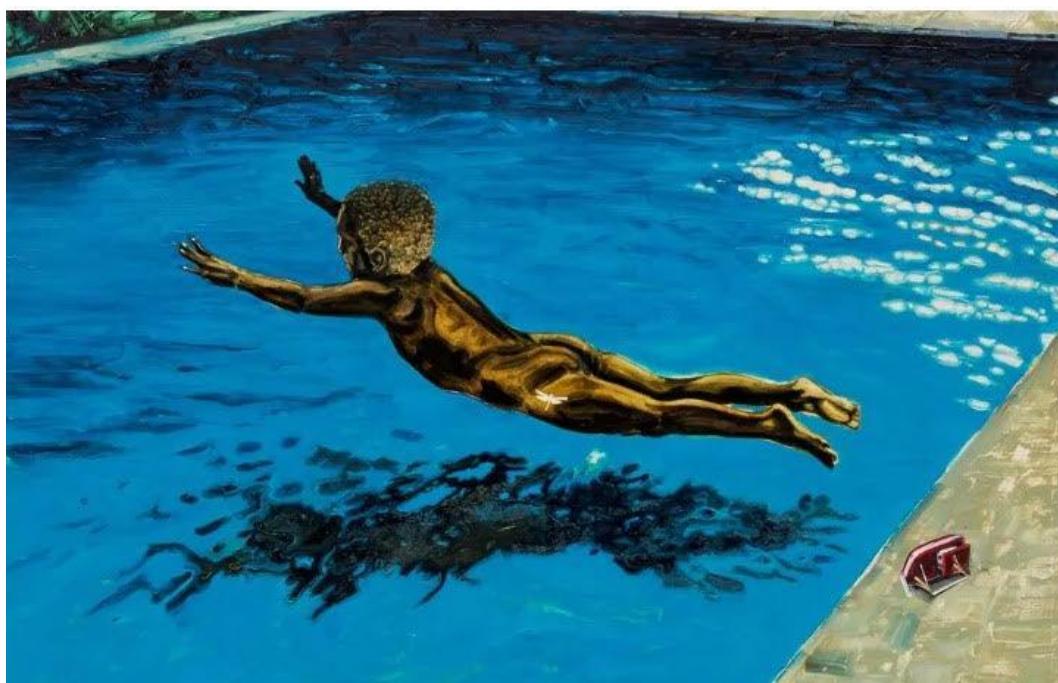


Figura 30 - Antonio Obá. *Fata Morgana nº 1*, 2022.

Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/works/45939-antonio-oba-fata-morgana-n-1-2022/>

Essas quatro obras – quais sejam: *Wade in the Water (after Adriana Varejão)*; *Wade in the Water II*; *Banhistas nº 3 – Espreita*; e *Fata Morgana nº 1* – compõem um núcleo em que a água, a piscina e o corpo negro em suspensão tornam-se eixos poéticos e políticos de uma reflexão mais ampla sobre memória, pertencimento e reexistência. São imagens que acionam a travessia como figura histórica e simbólica, e deslocam o olhar do espectador para aquilo que permanece submerso, mas resistindo a desaparecer.

Essas obras não se inscrevem apenas na arte brasileira. Elas dialogam com uma história transatlântica da imagem, com práticas e poéticas de artistas como Kerry James Marshall, Lynette Yiadom-Boakye, Otobong Nkanga. Obá alinha-se a essa linhagem que não busca inclusão nos moldes do sistema, mas, sim, almeja a construção de outros léxicos. Sua pintura é uma forma de reescrita, que se dá pela cor, pela textura e pela inversão da normatividade.

O que há em comum nessas imagens é a presença radical do corpo negro: em suspensão, em deslocamento, em plenitude. Presença que, como propõe Denise Ferreira da Silva (2009), rompe a linearidade do tempo colonial e instaura um outro modo de estar no mundo. Obá pinta esse tempo outro. Um tempo em que a infância negra não é exceção, ela é potência. Um tempo em que o corpo negro não afunda. Paire, flutua, dança e deságua o que se entendia por “ausência” ou “rasura” em linguagem.

9

Nós podemos nadar

Nadar, aqui, é também uma metáfora do gesto na curadoria. Esse ato simboliza o contorno às fabulações críticas de Paulo Nazareth. A curadoria e a produção artística podem ser vistas como facilitadoras e caminhos para a sedimentação de uma nova paisagem social e afetiva no Brasil, onde pessoas negras, indígenas e outras minorias marginalizadas podem encontrar dignidade, trabalho, descanso e felicidade. Esse processo é gradual e incansável, impulsionado por movimentos sociais que lutam por reconhecimento e direitos, e visa transformar a realidade de exclusão histórica. É importante lembrar que: “Está sempre em referência a um modo de existir como condição do mundo, e não como a condição de estar no mundo, desse modo produzindo aquilo que é ao mesmo tempo uma façanha, uma ação, um fardo e um artefato” (Silva, 2019, p. 1).

O Brasil possui um histórico de desigualdade racial resultante de séculos de escravidão e políticas sociais excludentes. Após a abolição da escravidão, negros e indígenas continuaram a enfrentar discriminação e violência sistemática (Nascimento, 1989). Diversos movimentos sociais, como o movimento negro, indígena e LGBTQIAPN+, são, hoje, fundamentais para promover políticas públicas inclusivas e conscientizar a sociedade sobre a importância da diversidade (Lima & Silva, 2021).

Essa nova cena não se limita à inclusão econômica, mas, também, abrange a criação de espaços onde essas comunidades possam expressar suas identidades e construir relações baseadas no respeito e na igualdade. A busca por felicidade é um direito que deve ser acessível a todos (Mbembe, 2017). A busca pela beleza, seja na arte, na cultura ou nas relações pessoais, é vista como uma forma de resistência contra narrativas opressoras que desumanizam corpos negros e indígenas. Criar beleza em condições adversas é afirmar a própria existência e resistir à desumanização (hooks, 1992).



Figura 31 - Paulo Nazareth. *Untitled*, from *Cadernos de África* series, 2014.

Fonte: <https://artequeacontece.com.br/o-que-vemos-quando-ouvimos-negros-na-piscina/>

Exposições e processos artísticos têm representado a construção gradual de uma nova paisagem, oferecendo “faíscas de beleza”⁶ e sinais concretos de transformação. Essas manifestações celebram identidades historicamente silenciadas e atuam como catalisadoras de mudança social. A criação de outros panoramas sociais e afetivos no Brasil é uma urgência compartilhada, que exige esforços coletivos para que todas as pessoas possam viver e criar em contextos marcados por respeito, equidade e possibilidades reais de felicidade. A beleza que emerge dessas lutas não é mero adorno: é expressão de resistência, força mobilizadora que impulsiona novos paradigmas e reinventa caminhos, na arte e na vida.

Beleza essa que pode ser uma “beleza terrível”, conceito elaborado por Saydia Hartman, em seu livro *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route* (2007), e que destaca a complexa intersecção entre a violência da escravização e a resiliência das comunidades afrodescendentes. Hartman explora

⁶ Termo utilizado no texto de apresentação da Pinacoteca do Ceará. *Negros na Piscina*. Disponível em: <https://pinacotecadoceara.org.br/exposicoes/negros-na-piscina/>. Acesso em: 28 maio 2024.

as profundezas da experiência negra na diáspora atlântica, reconhecendo não apenas a brutalidade histórica, mas, também, a beleza encontrada na resistência e na sobrevivência.

Nesse contexto, a expressão representa a capacidade de os descendentes dos escravizados encontrarem significado e dignidade mesmo em meio à opressão. Ao destacar essa dualidade, Hartman desafia as narrativas históricas convencionais, oferecendo uma perspectiva mais holística e humanizada sobre a História da escravização e suas consequências duradouras.



Figura 32 - Paulo Nazareth. *Nós podemos nadar*, 2023.

Fonte: Diane Lima (Org). *Negros na piscina*. São Paulo: Fósforo Editora, 2024.

Nove anos depois, por meio de uma abordagem multidisciplinar, que combina elementos de fotografia, performance e intervenção urbana, Nazareth propõe uma reflexão sobre as narrativas de resistência e renovação presentes na imagem e em sua relação com seu tempo. Sua obra não apenas celebra a resiliência do povo negro, mas, também, desafia as estruturas de poder e exclusão que permeiam a sociedade contemporânea.

A obra *Nós podemos nadar* compõe a série *Cadernos de África*, que são endereçamentos às múltiplas camadas de significado e experiência encontradas em África. Eles representam uma tentativa de desvendar e compreender as realidades variadas e muitas vezes complexas do continente, enquanto também questionam as narrativas tradicionais sobre África, suas diásporas e relações com o mundo.

Essa série de cadernos não se restringe apenas a uma única abordagem ou perspectiva, buscando especular a diversidade e a riqueza das experiências africanas e afrodescendentes. Ao documentar suas viagens e interações, o artista convida o espectador a refletir sobre questões de identidade, pertencimento e poder, enquanto também celebra a resiliência e a criatividade das comunidades africanas.

Por outra margem, a obra de Maxwell Alexandre, caracterizada pela descoloração global e a presença das piscinas, oferece uma reflexão profunda sobre identidade, pertencimento e poder nas comunidades afro-brasileiras contemporâneas. Utilizando esses elementos distintivos, ele desafia as normas estéticas tradicionais e convida o espectador a repensar percepções arraigadas sobre a experiência negra no Brasil.

A descoloração global na obra de Alexandre quebra padrões de representação estética, sugerindo uma nova perspectiva sobre a identidade afro-brasileira. As piscinas, além de evocar lazer, também podem simbolizar disparidades socioeconômicas e desigualdades de acesso a privilégios e espaços sociais.

Dentro do cenário das artes visuais contemporâneas, a obra de Maxwell Alexandre destaca-se por criar diálogos instigantes sobre questões sociais urgentes no Brasil. Sua abordagem inovadora e sua capacidade de mesclar elementos estéticos com narrativas profundas fazem com que suas obras sejam tanto visualmente impactantes quanto intelectualmente estimulantes. Ao celebrar a resiliência e criatividade das comunidades negras e periferizadas, o artista também desafia o *status quo* e oferece uma visão provocativa do Brasil contemporâneo.

A representação de negros na piscina pode, de fato, transcender o simples ato de nadar e se tornar uma afirmação poderosa de autodeterminação, liberdade e inclusão na cena artística. Quando artistas negros escolhem retratar essa cena em

suas obras, estão não apenas celebrando a capacidade de nadar e desfrutar do lazer, mas, também, desafiando estereótipos e narrativas limitantes sobre a presença negra em espaços de arte e cultura.



Figura 33 - Maxwell Alexandre. *Descoloração Global* no Museu de Arte do Rio, 2019.

Fonte: AFP/Divulgação.

Essas representações contribuem para a ampliação da diversidade e da representatividade nas artes visuais, mostrando que pessoas negras têm o direito, não só de participar, mas também de liderar e influenciar a curadoria e a produção artística. Ao se verem refletidos nas obras de arte, indivíduos negros podem encontrar inspiração e empoderamento, fortalecendo sua identidade e autoestima.

Além disso, a inclusão de narrativas negras na cena artística revira a hegemonia cultural e promove uma maior pluralidade de vozes e perspectivas. Isso é fundamental para a criação de um espaço mais poroso e representativo, onde diferentes experiências e histórias são valorizadas e celebradas. Portanto, a representação de negros na piscina não só é uma cena de arte em si: é também um lembrete do poder transformador das expressões artísticas e da importância da diversidade e da inclusão na arte contemporânea.

Em contexto mais amplo, e pela fotografia documental, o programa *Imagens do Povo*⁷ destaca a importância de uma abordagem ética e participativa na representação das comunidades marginalizadas, oferecendo um contraponto à narrativa dominante e contribuindo para uma compreensão mais profunda e empática das realidades urbanas e sociais do Rio de Janeiro.

Ao abordar as questões estéticas e políticas relacionadas à presença de pessoas negras e pobres em piscinas, a arte assume um papel central na produção de sentidos que ultrapassam a mera representação. Esses corpos, historicamente excluídos de espaços de lazer e prazer, como as piscinas públicas, carregam consigo memórias de segregação, exclusão e luta por pertencimento. Por meio de obras que tensionam essas temáticas, artistas contemporâneos mobilizam visualidades que revelam as camadas simbólicas e estruturais da desigualdade racial e social no Brasil.

A arte, nesse sentido, opera como um dispositivo crítico e sensível, capaz de ativar o olhar e provocar deslocamentos de percepção. Conforme argumenta Jacques Rancière: “denomino partilha do sensível o sistema de evidência sensível que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009, p. 15). Ao desafiar normas estabelecidas e expor as estruturas de privilégio que moldam o acesso a espaços públicos, a arte contemporânea posiciona-se como uma linguagem contrahegemônica, propondo fabulações que desestabilizam o olhar colonizado.

A representação de corpos negros em contextos aquáticos, por exemplo, reverte os códigos históricos de exclusão, resgatando a potência desses sujeitos como protagonistas de suas narrativas. Artistas como Daniel Lima, Aline Motta e Érica Ferrari têm utilizado a imagem da água como metáfora de memória, deslocamento e travessia, articulando o elemento aquático às experiências da diáspora africana, da travessia atlântica e da violência estrutural que ainda persiste. Tais imagens, além de documentarem uma realidade, também reimaginam futuros possíveis. Como propõe Saidiya Hartman:

⁷ O *Imagens do Povo* (IP) é um programa de documentação e pesquisa fotográfica do cotidiano das periferias, de formação e inserção de fotógrafas(os) populares no mercado de trabalho. Fundado em 2004 pelo Observatório de Favelas, em parceria com o fotógrafo documentarista João Roberto Ripper, o IP alia técnica fotográfica à promoção de direitos e à democratização da comunicação.

Se a escravidão persiste como uma questão na vida política da América negra, não é por uma obsessão antiquária com dias passados ou pelo fardo de uma memória demasiado longa, mas porque vidas negras ainda estão em perigo e desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética política que foram entrincheirados séculos atrás (Hartman, 2008, p. 6).

A curadoria, nesse contexto, atua como um campo de mediação e insurgência. Ao inserir essas representações no espaço expositivo, ela contribui para uma reconfiguração dos discursos hegemônicos e para a afirmação de narrativas contracoloniais. Como destaca Maria Inez Turazzi: “a fotografia, ao ser incorporada em exposições, pode funcionar como um instrumento de ressignificação do passado, permitindo novas leituras e interpretações sobre a história e a cultura” (1995, p. 19). Assim, a piscina, enquanto espaço simbólico, torna-se um campo de disputa, onde são encenadas questões de acesso, pertencimento, prazer e resistência.

A presença de corpos negros em piscinas – seja literal, performática ou simbólica – adquire, portanto, um caráter político e poético. Tal como observa bell hooks: “À medida que pensamos e escrevemos sobre arte visual, à medida que criamos espaços para o diálogo através de fronteiras, engajamo-nos em um processo de transformação cultural que, em última instância, criará uma revolução na visão” (hooks, 1995, p. XVII). Nesse sentido, as práticas artísticas que abordam a água, o corpo e o espaço urbano como dispositivos de reflexão crítica sobre a exclusão racial operam como formas de “pensamento visual” (Mirzoeff, 2015), capazes de desestabilizar imaginários coloniais e fomentar diálogos interculturais.

Essa reflexão encontra respaldo em episódios históricos globais que escancaram a dimensão estrutural do racismo em torno do acesso a espaços de lazer e à água como bem comum. Um dos casos mais emblemáticos ocorreu nos Estados Unidos, durante o processo de segregação racial institucionalizada nas décadas de 1940 a 1960, quando piscinas públicas eram legalmente proibidas para pessoas negras em várias cidades. A resistência a essa exclusão produziu episódios violentos, como o de 1964, no Monson Motor Lodge, na Flórida, onde o gerente do hotel despejou ácido clorídrico na piscina para expulsar ativistas negros e brancos que protestavam pela dessegregação.



Figura 34 - Motor Lodge em St. Augustine, Flórida, 1964.

Fonte: <https://www.npr.org/2014/06/13/321380585/remembering-a-civil-rights-swim-in-it-was-a-milestone>

No Brasil, embora não tenha havido legislação formal de segregação como nos Estados Unidos, o racismo estrutural impôs – e ainda impõe – barreiras simbólicas e materiais ao acesso de pessoas negras e periféricas a clubes, praias e piscinas. As chamadas “práticas higienistas” das primeiras décadas do século XX, sobretudo durante o período do Estado Novo, reforçaram uma urbanização que marginalizava os corpos racializados e pobres dos espaços considerados nobres ou civilizados. A presença negra em clubes aquáticos ou balneários sempre foi vigiada, restringida ou marcada por constrangimentos, muitas vezes disfarçados sob o pretexto de normas de conduta ou regras de vestimenta.

Esses contextos históricos revelam que a presença de corpos negros em piscinas não é apenas uma questão estética ou de lazer, mas, sim, um gesto profundamente político. Como lembra o historiador norte-americano Jeff Wiltse (2007), as piscinas públicas foram dos últimos espaços urbanos a serem dessegregados, porque implicavam, além do contato visual, a convivência íntima, corporal – uma ameaça direta ao imaginário racializado de pureza e hierarquia social.

Assim, ao reinscrever os corpos negros em contextos aquáticos – seja pela fotografia, pela performance ou pela instalação –, a arte reconfigura territórios simbólicos historicamente interditados. A piscina, nesse caso, deixa de ser apenas um espaço de lazer para se tornar um lugar de disputa, afirmação e reimaginação. O simples gesto de nadar, mergulhar ou permanecer à beira d’água passa a ser compreendido como um direito político e poético à cidade, à dignidade e à existência plena.

Essas imagens não falam apenas do passado, mas, também, projetam futuros. Elas tensionam o presente, convocando o público a rever as estruturas que sustentam a exclusão racial e social em suas múltiplas camadas – da arquitetura dos espaços urbanos às narrativas visuais dominantes. Ao incorporar essas representações em processos curatoriais comprometidos com a justiça social, torna-se possível não apenas refletir sobre a violência da ausência, mas, ainda, operar fabulações visuais que reparem simbolicamente os apagamentos e proponham novas formas de convivência e visibilidade.



Figura 35 - Exposição *Negros na Piscina*, 2022.

Fonte: <https://negre.com.br/exposicao-negros-na-piscina-fica-em-cartaz-na-pinacoteca-do-ceara-ate-14-de-maio/>

A arte, nesse contexto, emerge como um campo de enfrentamento e cuidado, que não apenas denuncia as estruturas de poder, mas, também, cria espaços de partilha sensível, onde outras formas de vida e de estar no mundo possam ser experimentadas, sustentadas e afirmadas. A exposição *Negros na Piscina* (2022), realizada na Pinacoteca do Ceará, sob curadoria de Fabiana de Moraes e Moacir dos Anjos, oferece uma contribuição potente a esse processo ao reunir imagens que desestabilizam a visualidade dominante, historicamente construída pela exclusão. Seu conjunto curatorial convoca outras narrativas: apresenta corpos negros, indígenas, travestis e dissidentes em situações que escapam do enquadramento da dor ou da excepcionalidade, e os inscreve no cotidiano – na pausa, no gesto íntimo, no cuidado de si, no respiro. A piscina – enquanto metáfora e, ao mesmo tempo, cenário – torna-se campo de disputa simbólica: não mais lugar de interdição, mas, sim, de reexistência plena e desejo de felicidade compartilhada.

Essas imagens não oferecem respostas prontas; elas insinuam possibilidades. Fazem ver um país ainda por vir, uma paisagem que se constrói na contramão do apagamento e da violência, e também da espetacularização da resistência. Nesse sentido, uma fotografia que sintetiza a proposta da mostra é a de um grupo de jovens negros à beira de uma piscina comunitária, rindo, conversando, corpos molhados e despreocupados, ocupando o espaço com naturalidade. Essa cena, tão corriqueira quanto rara no imaginário social brasileiro, desafia a lógica da exclusão e afirma a beleza como forma de existência. Como nos lembra bell hooks (1995), ao refletirmos e narrarmos sobre as artes visuais, envolvemo-nos em um movimento de reinvenção cultural que desafia limites estabelecidos e abre passagens para outras formas de ver e sentir. Nesse gesto, curar e olhar tornam-se práticas insurgentes, capazes de deslocar e reorientar os sentidos do mundo.

Em *Negros na Piscina*, olhar é também um gesto de restituição: ver aquilo que a História tentou soterrar, mas sem reproduzir a lógica do trauma como único destino. A curadoria recusa a estetização da dor e apostar na força de imagens que deslocam o corpo negro da condição de ausência para a centralidade do sensível. Não se trata de representar o sofrimento: o que se busca é afirmar a vida. Uma vida que ri, descansa, inventa. Ao compor uma paisagem onde o prazer, o afeto e o descanso são plenamente reivindicados, a exposição reorienta as gramáticas do

visível e nos interpela: quem tem direito à felicidade? Quem pode flutuar sem ser interrompido?

Nesse contexto, a arte não é um espelho da realidade, mas, sim, uma tecnologia de invenção política. Ela desorganiza os consensos, convoca deslocamentos, torna insuportável o que antes era aceito com indiferença. *Negros na Piscina*, além de revelar, ainda o olhar colonial, e, ao mesmo tempo, oferece cura. Suas imagens funcionam como armas e abrigo: desestabilizam os regimes de exclusão e, concomitantemente, criam zonas de respiração, onde imaginar é também uma forma de insurgência. A arte, aqui, desperta o sensível como campo de luta: não decorativa, mas, sim, mobilizadora; não conciliadora, mas, sim, comprometida com o desmonte das estruturas que sustentam a desigualdade. E por isso, mais do que uma exposição, *Negros na Piscina* é um gesto afirmativo de mundo, uma convocação ética e estética à transformação.

Encerrar esta parte da pesquisa com a imagem de Veri-vg (Figura 36), realizada no Piscinão de Ramos, em 2011, e integrante do acervo Imagens do Povo, é reconhecer na superfície daquela água um espelho de longa profundidade histórica. A fotografia registra corpos negros em estado de presença plena, entregues ao banho e à convivência, afirmando o direito ao espaço e ao tempo compartilhado. Trata-se de uma inscrição visual que devolve à cidade o direito à leveza, à convivência e ao usufruto coletivo dos espaços.

Diante da memória de episódios como o ocorrido em 1964, no Monson Motor Lodge, nos Estados Unidos – em que manifestantes negros foram atacados com ácido ao reivindicarem o direito de acesso a uma piscina –, a imagem de Veri-vg afirma outra narrativa: aquela em que o corpo negro não apenas resiste, mas, também, habita, desfruta e dá sentido ao espaço. Essa imagem adquire espessura histórica ao atualizar, com precisão sensível, a luta por dignidade nos territórios populares. Sua relevância, além de estar na cena que apresenta, reside também na forma como essa cena é construída: por meio da luz, do enquadramento, da escolha do instante. É uma “imagem que pensa”. Que afirma, com sofisticação e contundência, a centralidade dos corpos negros na construção de outras possibilidades de mundo.

Ao incorporá-la ao corpo desta pesquisa, reconhece-se também a curadoria como campo expandido de escuta, de gesto e de partilha. A imagem de Veri-vg retorna à arte como proposição: compor uma curadoria sensível ao cotidiano,

atenta à poética dos encontros, comprometida com o que pulsa nos interstícios da vida urbana.



Figura 36 - Veri-vg. *Piscinão de Ramos*, 2011.

Fonte: Acervo Imagens do Povo.

Nesse gesto do olhar – captado com rigor, dignidade e beleza – está inscrito um horizonte. Uma política da imagem. Um modo de narrar o presente e de fabular o futuro. Uma declaração irrefutável: nós podemos nadar.

Constelações curatoriais 4 - Augusto Leal: Sinalizações proféticas e a Estética da Desobediência em Dos Brasis

A série *Sinalização Profética* (2023), de Augusto Leal, apresentada na exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro*, mobiliza uma gramática visual que funde estética urbana e crítica institucional. Utilizando placas de sinalização de trânsito instaladas em espaços expositivos, Leal recodifica os códigos da circulação e inscreve neles um léxico de denúncia, ironia e reivindicação. O que se vê não são apenas frases: são interdições poéticas que desestabilizam a suposta neutralidade dos espaços da arte.

Diferente das sinalizações normativas que orientam comportamentos, as placas de Leal interrompem a circulação simbólica. Não indicam caminhos, mas, sim, provocam desorientações: “Curador simpático”, “Diretoria negra”, “Artista recebendo cachê”, “Produção cultural sensível” e, como desdobramento necessário, “Diretoria indígena”. Cada uma dessas inscrições atua como um dispositivo de deslocamento epistêmico, dando visibilidade ao que permanece estruturalmente silenciado.

A inscrição “Curador simpático” ironiza o pacto entre cordialidade e manutenção do poder, questionando a figura do curador que acolhe a diferença sem redistribuir estrutura. A crítica não é à pessoa, mas, antes, à superficialidade de uma inclusão que não altera a lógica institucional. Já “Diretoria negra” ultrapassa a denúncia da ausência: projeta um horizonte possível de poder real, deslocando a presença negra do campo da representação para o campo da decisão. Em seguida, “Diretoria indígena” amplia o escopo dessa crítica, propondo formas de gestão baseadas em outras cosmologias, outros tempos e escutas – uma diretoria que carrega a floresta, a oralidade e a terra como princípios curoriais e políticos.



Figura 37 - Augusto Leal. *Sinalização Profética*, 2023.

Fonte: <https://centrocultural.sp.gov.br/ocupacao-ccsf/>

Ao inscrever “Artista recebendo cachê” como profecia, Leal evidencia o que deveria ser norma, mas que ainda se apresenta como exceção: a remuneração justa pelo trabalho artístico, especialmente de artistas racializados. Essa afirmação, longe de ser banal, fere o pacto da precarização como regra institucionalizada. No mesmo gesto, “Faxineira curadora” subverte hierarquias do

saber e da autoria, reconhecendo na trabalhadora da limpeza um saber invisibilizado e, ao mesmo tempo, essencial à manutenção dos espaços culturais.



Figura 38 - Augusto Leal. Sinalização Profética, 2023.

Fonte:<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/exhibition-corrects-black-gap-in-brazilian-art-history/>

A série compõe, assim, uma estética do atrito. Leal não propõe sínteses: ele busca fraturas. As placas travam a leitura, interrompem a fluidez, geram ruído. E é no ruído que sua crítica se afirma. O profeta, aqui, não é quem antecipa o porvir, mas, sim, quem nomeia o que não se quer ouvir no presente.

Ao instalar suas placas dentro das instituições, Augusto Leal não almeja diálogo confortável: ele atravessa estruturas. Seu gesto afirma que não há neutralidade na museologia, que cada parede branca carrega um projeto político. Nesse sentido, sua obra não apenas interroga as formas de visibilidade e representação, mas, também, propõe um campo de insurgência estética, convocando a arte, a curadoria e as instituições culturais a repensarem seus fundamentos: quem fala, quem decide, quem lucra – e quem é constantemente traduzido, mediado ou omitido.



Figura 39 - Augusto Leal. *Sinalização Profética*, 2024.

Fonte: <https://centrocultural.sp.gov.br/ocupacao-ccsf/>



Figura 40 - Augusto Leal. *Sinalização Profética*, 2024.

Fonte: <https://centrocultural.sp.gov.br/ocupacao-ccsf/>

Dos Brasis não apenas apresenta a obra: sustenta sua potência crítica. E *Sinalização Profética*, além de propor visibilizar sujeitos, também tensiona as formas de visibilidade, autoria e estrutura institucional. É nesse atrito que reside sua força.

Nesse contexto, a obra de Augusto Leal representa uma inflexão incontornável na História da Arte brasileira contemporânea. Ao inscrever sua crítica diretamente sobre os códigos e protocolos das instituições culturais, o artista não apenas tensiona os mecanismos hegemônicos de legitimação artística, mas, também, inaugura um vocabulário visual que se coaduna com os debates contemporâneos sobre redistribuição de poder, justiça racial e reconfiguração epistêmica. Suas placas operam como denúncia e, ainda, funcionam como dispositivos semióticos que desestabilizam pactos institucionais consolidados e introduzem um léxico insurgente voltado à reinvenção dos modos de decidir, representar e organizar o comum.

Expressões como “Diretoria negra”, “Diretoria indígena” e “Artista recebendo cachê” instauram uma escrita institucional contracolonial, que recusa a lógica da inclusão superficial e propõe deslocamentos concretos nas estruturas de autoridade e pertencimento. Trata-se de uma obra que interpela os campos da arte, da curadoria e da gestão cultural a partir de matrizes não hegemônicas: coletivas, ancestrais e periféricas.

Essa gramática do atrito desnaturaliza a neutralidade institucional e articula-se com práticas de curadoria comunitária, com os saberes situados das epistemologias do Sul e com a imaginação de institucionalidades comprometidas com justiça histórica e pluralidade política. *Sinalização Profética* não se limita à crítica simbólica: para além disso, ela atua como ferramenta pedagógica e ensaio especulativo sobre outras formas de presença e decisão no espaço cultural. Ao coadunar arte, pedagogia e proposição política, Leal convoca uma curadoria que se entende não apenas como mediação de conteúdos, mas, também, como campo de reestruturação institucional e escuta radical.

Sua obra questiona quem é exposto e, ainda, propõe que se examine quem decide, quem conduz e quem lucra. Não apenas visibiliza, mas, também, desestabiliza. E, nesse gesto, oferece fundamentos para um pensamento curatorial que resiste, fabula e institui: um pensamento que reivindica o direito de ocupar o centro como horizonte ético e projeto coletivo.

Essas elaborações não apenas ressoam com os debates mais urgentes do campo curatorial, como também constituem construções fundamentais para o pensamento e para os contornos da escrita desta Tese, que se propõe a investigar práticas curatoriais contra-hegemônicas ancoradas em saberes dissidentes, experiências periféricas e formas radicais de organização política e estética, comprometidas com a desmontagem das hierarquias que sustentam as institucionalidades coloniais da arte.

Não é uma onda, é um oceano inteiro
Igor Simões

A construção de narrativas visuais e curoriais no Brasil contemporâneo tem sido atravessada por processos de ressignificação da memória e da identidade, tensionando estruturas historicamente excludentes e eurocentradas. A crítica à colonialidade, como apontam Walter Mignolo (2003) e Aníbal Quijano (2005), tem impulsionado iniciativas curoriais que reivindicam novos espaços e discursos, desafiando o cânone da arte hegemônica. Nesse contexto, as reflexões e o mapeamento curatorial de Luciara Ribeiro, a plataforma digital Projeto Afro e os novos gestos curoriais no Brasil convergem na formulação de metodologias que buscam descentralizar e ampliar as narrativas artísticas, propondo abordagens mais inclusivas e desafiando as estruturas tradicionais de representação no campo da arte.

O mapeamento curatorial realizado por Ribeiro foi um dos primeiros movimentos sistemáticos a evidenciar a permanência de estruturas excludentes no sistema das artes visuais, problematizando a invisibilização da produção artística negra e indígena em acervos institucionais. Seu trabalho não apenas escancara a desigualdade estrutural no campo da arte, mas, também, propõe metodologias que ressignificam os acervos e questionam o papel dos agentes institucionais na manutenção de uma História da Arte excludente.

Como observa Quijano, a ideia de raça foi utilizada como uma forma de legitimar as relações de dominação impostas pela conquista, estabelecendo identidades sociais hierarquizadas que associavam determinados grupos a papéis sociais específicos. Segundo o autor, “raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (2005, p. 117). Nesse sentido, a exclusão de determinadas produções artísticas nos acervos institucionais reflete essa estrutura de poder que define quais expressões culturais são legitimadas e quais são silenciadas. Isso reforça a necessidade de práticas

curatoriais que não apenas incluem artistas historicamente marginalizados, mas que também repensem as próprias estruturas de validação, circulação e recepção de suas obras, desafiando os mecanismos que perpetuam a colonialidade no campo das artes visuais.

Em paralelo, o Projeto Afro, organizado por Deri Andrade, surge como uma ferramenta de registro e valorização da produção afro-brasileira, operando como um banco de dados e plataforma que amplia a autonomia dos artistas e os arquivamentos que se distanciam dos modelos tradicionais de musealização, frequentemente baseados na fixidez e na centralidade institucional. Como argumenta Rolnik (2018), a memória é um campo de disputa política e subjetiva, sendo mobilizada tanto para consolidar hegemonias quanto para insurgir contra elas. Essa perspectiva ressoa diretamente com as práticas do Projeto, que desafiam a colonialidade do saber ao construir um espaço autônomo de visibilidade e valorização da arte negra no Brasil.

A ressonância dessas iniciativas com outras práticas curatoriais evidencia um deslocamento das narrativas hegemônicas, que historicamente privilegiaram produções brancas e eurocentradas. Essa articulação com a memória insurgente questiona não apenas os mecanismos de arquivamento e validação da arte, mas, também, os modos de circulação e fruição dessas produções.



Figura 41 - Projeto Afro - *Encruzilhadas da Arte Afro Brasileira em Salvador*, 2025.

Fonte: <https://select.art.br/encruzilhadas-da-arte-afro-brasileira-em-salvador/>

Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (1995), problematiza a relação entre poder, memória e institucionalização dos registros históricos. A noção de arquivo como um espaço de disputa encontra ressonância na curadoria contemporânea. A entrevista concedida por Igor Simões à revista *Select* (2023), mais recentemente, traz uma abordagem crítica sobre a representação da negritude no circuito artístico nacional, sublinhando a necessidade de deslocamento do olhar para os múltiplos “Brasis” e suas expressões estéticas. Simões destaca como a arte afro-brasileira, historicamente marginalizada, ainda enfrenta obstáculos estruturais dentro de museus, galerias e instituições culturais.

A identidade negra, longe de ser fixa ou essencializada, constitui-se como um processo dinâmico e político, atravessado por disputas narrativas no campo cultural. As identidades não são predeterminadas, mas, sim, construídas ao longo da história e da cultura, em meio a diásporas, deslocamentos e reinterpretações, tornando-se centrais na luta por representação (Hall, 2006).

No contexto das artes visuais e da curadoria, essas exclusões manifestam-se na ausência de determinadas produções nos acervos e na sub-representação de artistas negros e indígenas nos circuitos institucionais. A exclusão sistemática de certos corpos no espaço público reflete a forma como o espaço da visibilidade também é um espaço de controle, no qual alguns corpos são autorizados a circular livremente, enquanto outros são marginalizados. Essa dinâmica influencia diretamente a forma como a produção artística de grupos racializados é recebida e legitimada. É importante lembrar que, na nossa sociedade: “As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado” (Ribeiro, 2017, p. 64).

Ao se conectar com essas questões, percebe-se que as disputas curatoriais e arquivísticas não se restringem à representatividade, mas, também, envolvem a estruturação de novas epistemologias e modos de narrar a História da Arte. Esse movimento exige estratégias que, além de incluírem artistas historicamente marginalizados, ainda reconfigurem os modos de arquivamento e mediação cultural, desafiando hierarquias e ampliando os sentidos de pertencimento no campo artístico.

Ao expandir essa discussão para um panorama global, é possível traçar paralelos com iniciativas curatoriais contemporâneas que buscam reverter

dinâmicas de apagamento histórico. O movimento decolonial em museus europeus, que inclui a restituição de bens culturais saqueados de territórios colonizados, reflete um esforço similar ao de iniciativas brasileiras na contestação das estruturas hegemônicas. Projetos curoriais como *Savvy Contemporary*, na Alemanha, e *Decolonize This Place*, em Nova York, evidenciam como a curadoria pode se tornar uma plataforma de ação política e social. Na África do Sul, a iniciativa do Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz MOCAA) busca redefinir a forma como as narrativas artísticas africanas são apresentadas, ampliando o repertório de discursos curoriais anticoloniais.



Figura 42 - Fachada de Savvy Contemporary, na Alemanha, com instalação de Bili Bidjocka.

Fonte: <https://www.e-flux.com/directory/166089/savvy-contemporary/>

Outros gestos curoriais pelo mundo fortalecem essa rede de resistência epistemológica, ampliando as possibilidades de narrar a História da Arte a partir de perspectivas descentralizadas. No Senegal, a Bienal de Dakar consolidou-se como um dos espaços fundamentais para a projeção da arte africana no cenário global, valorizando a produção do continente e, ainda, questionando os circuitos tradicionais de legitimação artística. Em Cuba, a Bienal de Havana desafia as

noções convencionais de arte ao incorporar expressões de países historicamente marginalizados, tensionando os limites entre centro e periferia no sistema da arte.



Figura 43 - Bandeira *Decolonize this place*, em protesto de ativistas no American Museum of Natural History, em Nova Iorque, 2016.

Fonte: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/causes-and-effects-decolonize-this-place-at-artists-space-59897/>



Figura 44 - Abertura da Bienal de Dakar, no Senegal, 1996.

Fonte: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/dakar-and-havana/>



Figura 45 - Bienal de Havana, em Cuba, 2019.

Fonte: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/bienal-de-la-habana/>

No Brasil, o programa Histórias Afro-Atlânticas, realizado pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e pelo Instituto Tomie Ohtake, representou um esforço significativo na construção de um panorama da produção afro-diaspórica, promovendo um olhar mais amplo sobre a presença negra na História da Arte. No entanto, essa iniciativa também revelou as tensões e fragilidades de proposições institucionais que buscam abordar questões decoloniais dentro de espaços historicamente marcados por lógicas eurocêntricas. A recepção crítica ao projeto destacou os desafios de conciliar uma abordagem curatorial sensível e comprometida com a autonomia dos agentes envolvidos, ao mesmo tempo em que se reconhece o peso das estruturas institucionais que enquadram tais iniciativas.

Dessa forma, embora esses eventos representem avanços na ampliação das narrativas artísticas e na visibilidade de produções antes marginalizadas, eles também expõem as disputas inerentes a qualquer tentativa de reconfiguração do campo curatorial. A criação de espaços de resistência no circuito global da arte exige um equilíbrio entre reconhecimento institucional e autonomia crítica, considerando as contradições que emergem nesse processo.

MINISTÉRIO DA CULTURA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA,
VIVO, ITAÚ, SESI E [AND] TERRA FOUNDATION APRESENTAM [PRESENT]

HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS [AFRO-ATLANTIC HISTORIES]

de 29.6.2018 à 21.10.2018



MASP

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
AV PAULISTA, 1578
01310-200 SÃO PAULO-BRASIL
WWW.MASP.ORG.BR

MASP.MUSEU
 MASP.MUSEU
 @MASP_OFICIAL

Figura 46 - Convite da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, realizado pelo MASP e pelo Instituto Tomie Ohtake, 2018.

Fonte: <https://flaviocerqueira.com/historias-afrro-atlanticas/>

Assim, ao articular essas perspectivas, evidencia-se um movimento curatorial que deve ultrapassar a mera inclusão de artistas historicamente marginalizados no circuito artístico, exigindo-se uma revisão crítica das estruturas institucionais que sustentam a exclusão. O que se impõe não é apenas um ajuste pontual na visibilidade, mas, também, uma transformação radical na forma de narrar, arquivar e legitimar a arte no Brasil e no mundo. Essa reconfiguração passa pela formulação de metodologias críticas que desafiem os paradigmas hegemônicos, deslocando o centro gravitacional das decisões curatoriais e reposicionando os acervos, as exposições e as políticas de memória como espaços de insurgência e reivindicação histórica.

A curadoria é, fundamentalmente, um dispositivo de mediação. Porém, essa mediação não é neutra nem linear. Pelo contrário, é um processo dinâmico, atento às camadas do tempo e às múltiplas realidades que coexistem em um mesmo espaço. Se as narrativas artísticas e museológicas foram historicamente marcadas por exclusões, é necessário tensionar não apenas o que se exibe, mas, também, como se exibe, considerando que cada gesto curatorial se insere em diferentes contextos políticos, sociais e culturais. A mediação, portanto, precisa ser compreendida como um ato consciente, o qual, além de conectar públicos e obras, ainda se engajaativamente na reconfiguração das formas de exibição, circulação e preservação da arte.

Isso posto, cabe dizer que assumiremos o gesto curatorial não pelo fascínio da experiência anestésica do espetáculo, mas enquanto forma de pensar a articulação entre arte, exposição e produção de conhecimento que tem, no dispositivo da montagem, sua razão de ser (Osório, 2019, p. 32).

Nesse sentido, a curadoria não pode ser pensada como um campo fixo ou definitivo, mas, sim, como uma prática em constante negociação com as demandas de seu tempo. Atentar-se aos contextos implica reconhecer que as metodologias e estratégias curatoriais não são universais: pelo contrário, precisam ser flexíveis e situadas, respeitando os modos de produção de conhecimento e os regimes de memória de cada território. Assim, a curadoria apresenta-se não apenas como um espaço de mediação, mas, também, como um agente de transformação que opera na construção de uma História da Arte mais plural,

descentralizada e socialmente engajada, sem perder de vista as especificidades de cada realidade.

11.1. ***Dos Brasis***

A exposição *Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro*, realizada entre 2023 e 2024, marcou um ponto de inflexão na cena artística brasileira, propondo uma revisão crítica das narrativas hegemônicas da arte e reafirmando a centralidade do pensamento negro nesse campo. Mais do que um mapeamento de expressões visuais, tratou-se de um manifesto curatorial que desafiou os paradigmas estabelecidos e reivindicou a presença histórica e contemporânea da produção afrodescendente no Brasil.

Com curadoria de Igor Simões, Marcelo Campos e Lorraine Mendes, a exposição *Dos Brasis* reuniu centenas de artistas oriundos de distintos territórios e temporalidades, compondo um mosaico vibrante e polifônico. Suas múltiplas linguagens – da pintura à escultura, da fotografia à videoinstalação –, além de coexistirem, também se entrecruzaram em fricção constante, desestabilizando narrativas cristalizadas e provocando deslocamentos no campo da arte contemporânea brasileira. Mais do que expor obras, a mostra reverberou vozes historicamente silenciadas, redesenhando os contornos da presença negra na arte e tensionando os limites que, por tanto tempo, foram impostos à sua visibilidade e legitimidade.

Em um país atravessado pelo racismo estrutural e pela negligência institucional em relação às produções negras, *Dos Brasis* reafirmou a urgência de descolonizar os espaços artísticos e de reconhecer essas expressões como constitutivas da identidade cultural brasileira. Nesse sentido, a mostra dialoga poeticamente com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, ao evocar a ideia de uma criação desatrelada de “reminiscências livrescas” e de uma “ontologia” herdada – uma arte que se quer autônoma, insurgente e enraizada nos saberes e vivências locais. Assim como o manifesto propõe uma poética livre das amarras eurocêntricas, a curadoria de *Dos Brasis* reivindica a centralidade de epistemologias afro-brasileiras, deslocando os regimes de enunciação e

reconfigurando os modos de produção, mediação e fruição da arte no Brasil. Em vez de simplesmente conceder um lugar de fala, a exposição afirma essas vozes como produtoras de conhecimento e como agentes críticos na construção de outras histórias da arte, desafiando as assimetrias históricas de poder que estruturam o circuito institucional.



Figura 47 - Exposição *Dos Brasis*, Sesc Quitandinha, 2024.

Fonte: <https://www.estudiosaua.com/>

A curadoria destacou-se não apenas por agregar artistas negros, mas, principalmente, por fabricar um campo de força, um espaço de insurgência onde memórias ancestrais, resistências cotidianas e experimentações estéticas confluem. Nesse contexto, cada obra funcionou como um ato político, cada cor carregou uma história, cada gesto reivindicou um tempo e um espaço anteriormente negados. A insurgência visual proposta nos remete à reflexão de Frantz Fanon sobre os efeitos da colonização na formação da identidade negra. Nesse sentido, Kabengele Munanga (2022) destaca que a construção da identidade negra no Brasil é marcada por um processo de apagamento e diluição, muitas vezes disfarçado pelo discurso da mestiçagem, que camufla as desigualdades raciais estruturais. As obras expostas rompem com essa narrativa, oferecendo novas interpretações e questionando a marginalização histórica dessas produções nos principais espaços artísticos do País.



Figura 48 - *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

Fonte: <https://www.revistazunai.org/post/manifesto-pau-brasil-por-oswald-de-andrade>

Além de evidenciar a potência da arte afro-brasileira no contexto nacional, *Dos Brasis* também operou em escala global, ao reposicionar essa produção em um circuito internacional que – por décadas – a marginalizou. A crescente presença de artistas negros brasileiros em coleções e instituições estrangeiras reflete não apenas um movimento de visibilidade tardia, mas, sobretudo, uma disputa ativa por reconhecimento e agência em um sistema historicamente excludente. Longe de representar uma simples assimilação, essa inserção ocorre em meio a fricções que desafiam as lógicas consagradas do mercado da arte. Muitas dessas produções escapam às categorias estabilizadas pelas instituições hegemônicas: ao contrário, elas desestabilizam narrativas dominantes, afirmam estéticas enraizadas em experiências afro-diaspóricas e propõem outros modos de existência, criação e circulação. Nesse sentido, a arte afro-brasileira não deve ser

reduzida a objeto de fetichização ou análise distanciada, mas, sim, reconhecida como um centro pulsante de elaboração conceitual, ética e política, capaz de tensionar os parâmetros da arte contemporânea e reconfigurar suas fronteiras de valor e legitimidade.

Esse movimento dialoga com um contexto mais amplo de reparação histórica, no qual países africanos e suas diásporas reivindicam a devolução de bens culturais saqueados, e também a legitimação de suas produções dentro de perspectivas não eurocêntricas. Iniciativas como *Dos Brasis* tensionam essas continuidades históricas e estimulam debates urgentes sobre memória, pertencimento e reparação.

A relevância da exposição *Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro* transcende seu período expositivo inicial, reverberando como um marco na reconfiguração do campo artístico brasileiro. Realizada originalmente no Sesc Belenzinho, em São Paulo, entre agosto de 2023 e março de 2024, a mostra reuniu cerca de 240 artistas negros de diferentes regiões do País, apresentando mais de 380 obras produzidas entre o final do século XVIII e a contemporaneidade. Devido ao sucesso de público – com mais de 120 mil visitantes –, a exposição teve seu período estendido e, posteriormente, iniciou uma itinerância nacional, passando pelo Sesc Quitandinha, no Rio de Janeiro, onde também quebrou recordes de visitação. Está prevista para circular por outras unidades do Sesc em todo o Brasil, ao longo dos próximos anos, ampliando seu alcance e inserindo novas camadas de leitura territorial.

A expografia – isto é, a organização espacial da mostra – buscou privilegiar uma fluidez que rompia com compartimentações tradicionais optando por uma contaminação visual e conceitual entre os sete eixos curatoriais — *Romper, Branco Tema, Negro Vida, Amefricanas, Organização Já, Legítima Defesa e Baobá*. Esses núcleos não apenas evocavam a produção artística, mas, também, propunham reflexões críticas a partir de pensadores e pensadoras negras fundamentais, como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Luiz Gama e Guerreiro Ramos, ativando suas vozes como chaves conceituais para se pensar a arte e o pensamento negro no Brasil.

A recepção crítica da exposição também foi marcada por vozes negras que analisaram suas implicações políticas e estéticas. Embora ainda sejam limitados os registros publicados sobre a mostra, essa lacuna evidencia não uma ausência de

pensamento crítico: ela expõe a insuficiência de meios de legitimação e circulação dessas análises. Como argumenta Felipe Machado na *Revista Z Cultural*, a curadoria de *Dos Brasis* opera como crítica, na medida em que explicita relações de poder e saber historicamente naturalizadas no campo da arte, ao mesmo tempo em que convoca o público a repensar os modos de produção, legitimação e circulação da arte negra no Brasil. Essa constatação revela um descompasso entre a densidade das proposições curatoriais e artísticas negras e o espaço que a crítica institucional tem oferecido para suas elaborações. Nesse contexto, a circulação e o impacto de exposições como *Dos Brasis* reafirmam a urgência de estruturar campos críticos que estejam à altura de suas propostas estéticas, políticas e históricas.

Nesse sentido, a exposição inscreve-se em um legado curatorial que se projeta para além do Brasil, alinhando-se a movimentos internacionais de revisão crítica das instituições de arte e de afirmação das epistemologias negras como centrais no pensamento contemporâneo. Assim como projetos conduzidos por curadores como Okwui Enwezor, Thelma Golden ou Koyo Kouoh reformularam o modo como o mundo olha para a produção artística africana e diaspórica, *Dos Brasis* instaura um marco na curadoria brasileira ao posicionar a arte afrodescendente como eixo estruturante – não apenas de uma estética, mas, também, de uma política cultural que desafia os cânones e reconfigura o presente.



Figura 49 - Abertura da exposição *Dos Brasis*, no Sesc Quitandinha, 2024.

Fonte: <https://soupetropolis.com/2024/05/06/com-mais-de-380-obra-de-artistas-negros-exposicao-dos-brasis-esta-em-exibicao-no-sesc-quitandinha/>

Memória e Pertencimento: Práticas de Curadoria Comunitária no Acervo da Laje e no Museu da Maré

A curadoria comunitária, ao se tornar um campo de práticas em expansão, tem se revelado como uma resposta urgente e eficaz às lacunas das narrativas históricas dominantes, frequentemente apagadas ou distorcidas. Nos territórios periféricos, onde a memória das comunidades é muitas vezes negligenciada ou marginalizada, essa abordagem surge como uma ferramenta vital para a preservação de histórias que, de outra forma, poderiam ser esquecidas. O Acervo da Laje e o Museu da Maré representam exemplos emblemáticos no Brasil, ambos trabalhando no sentido de reconfigurar o papel das instituições culturais. Esses espaços não se limitam a serem locais de preservação: eles são, de fato, motores de resistência e visibilidade, amplificando as vozes daqueles que historicamente foram silenciados.

A proposta desses acervos vai além de conservar objetos ou registros: busca-se, principalmente, ressaltar as experiências e as vozes das comunidades periféricas. Ao integrar os moradores locais no processo de curadoria, esses espaços criam um ambiente em que a memória se torna um ato de autoria compartilhada, o que reforça a ideia de que o patrimônio não é algo fixo ou unidimensional, mas, sim, algo vivo, em constante reinterpretação. O desafio para essas instituições é o de romper com as estruturas hierárquicas tradicionais de museus e arquivos, em que os curadores e os especialistas determinam o que é valioso ou digno de ser preservado, e permitir que as próprias comunidades sejam as narradoras de sua história, com a liberdade de questionar e reimaginar o passado.

Essa mudança de paradigma também está alinhada com as perspectivas decoloniais, que criticam a imposição de um único ponto de vista sobre as narrativas históricas e culturais, especialmente aquelas oriundas de contextos colonizados. A curadoria comunitária propõe uma forma de descolonizar os espaços culturais, ao devolver à comunidade o poder de narrar suas próprias histórias e definir o que constitui seu patrimônio. Isso não se limita apenas a uma

revisão de narrativas passadas, mas, também, inclui a criação de novos sentidos e perspectivas para o futuro. Ao fazer isso, a curadoria comunitária contribui para um processo mais amplo de justiça social e reparação histórica, no qual as comunidades podem reivindicar o direito de dominar suas próprias narrativas, de maneira autêntica e significativa.

Globalmente, há diversos exemplos de iniciativas semelhantes que seguem essas lógicas participativas e decoloniais. Projetos em várias partes do mundo têm mostrado como a curadoria comunitária pode ser um instrumento poderoso de transformação social e cultural. Esses espaços tornam-se, assim, não apenas museus ou centros de acervos, mas, também, campos de luta, onde a memória coletiva é cultivada como uma forma de resistência, resiliência e afirmação identitária. Ao adotar práticas de curadoria que envolvem a participação ativa das comunidades, esses projetos demonstram que o patrimônio é, antes de tudo, um processo dinâmico e coletivo, em constante negociação entre o passado, o presente e o futuro.

12.1.

Acervo da Laje

O Acervo da Laje, ao surgir no contexto da cidade de Salvador, insere-se em um movimento mais amplo de valorização e preservação das culturas periféricas, com especial ênfase nas comunidades negras. Localizado em um dos bairros periféricos, seu papel vai além da simples preservação de artefatos: ele configura-se como um ponto de resistência ativa contra os processos de apagamento e subalternização das histórias e das práticas culturais afro-brasileiras. A seleção e curadoria do acervo envolvem diretamente os moradores locais, criando um ambiente de participação e autoria coletiva. Dessa forma, o acervo vai além de ser um simples repositório de objetos: ele afirma-se como uma manifestação dinâmica da memória e da luta social, refletindo a realidade vivida por aqueles historicamente invisibilizados.

Ao reunir documentos, fotografias, obras de arte e objetos do cotidiano, o Acervo da Laje constrói um panorama multifacetado da vida nas periferias de

Salvador. Esses itens não são meramente colecionados e armazenados; passam por um processo de ressignificação que os transforma em testemunhos vivos das trajetórias de resistência e afirmação das comunidades negras. Cada peça carrega consigo uma narrativa de superação, reafirmando que a cultura afro-brasileira não pertence apenas ao passado, mas, sim, reinventa-se no presente e se manifesta nas dinâmicas sociais contemporâneas.



Figura 50 - Acervo da Laje – Casa 01, 2023.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/acervo-da-laje/>

Em diálogo com outras iniciativas de valorização da história afro-brasileira e africana – como o Museu Afro Brasil, em São Paulo –, o Acervo da Laje diferencia-se por sua abordagem profundamente enraizada no contexto local e comunitário. Enquanto o Museu Afro Brasil adota uma perspectiva nacional para destacar a contribuição dos afrodescendentes na formação do País, o Acervo da

Laje cumpre esse papel de maneira mais específica, refletindo as vivências e expressões culturais de Salvador, um dos maiores polos da diáspora africana nas Américas. Assim, o Acervo da Laje não apenas se conecta ao Museu Afro Brasil, mas, também, oferece uma perspectiva singular ao privilegiar o protagonismo direto das comunidades em sua própria construção histórica.

No cenário internacional, o Museum of African American History and Culture, nos Estados Unidos, segue uma linha semelhante, ao colocar a experiência negra no centro da narrativa, utilizando objetos, documentos e relatos orais para garantir que essa história seja contada pelos próprios sujeitos que a viveram. Esse modelo de curadoria participativa tem provocado transformações profundas na forma como os museus operam, consolidando-se como uma estratégia de empoderamento e resistência. O Acervo da Laje incorpora essa abordagem, adaptando-a ao contexto brasileiro e, mais especificamente, ao universo da Bahia e das periferias de Salvador.

Ao adotar a curadoria participativa, o Acervo da Laje consolida-se como um espaço de resistência que não apenas preserva a memória histórica, mas, também, reinterpreta-a, permitindo que as próprias comunidades reconstruam suas narrativas. Esse espaço configura-se como um ponto de encontro entre arte, memória e política, tornando-se um bastião da resistência cultural, onde a identidade negra e periférica afirma-se e, mais do que isso, é também celebrada em toda a sua complexidade e diversidade. Desafiando os modelos tradicionais de curadoria, a Laje transforma o conceito de museu em um território vivo de ação e reinvenção, garantindo que histórias e vozes historicamente silenciadas sejam ouvidas e valorizadas.

12.2.

Museu da Maré

O Museu da Maré, concebido e construído pelos próprios moradores do Complexo da Maré, representa um exemplo contundente de como os espaços de memória podem ser ressignificados, quando comunidades historicamente marginalizadas assumem o protagonismo de suas próprias narrativas. Diferente

dos museus tradicionais, que frequentemente interpretam as culturas populares de fora para dentro, o Museu da Maré surge da necessidade de preservar e transmitir sua história de maneira autêntica e direta. Sua coleção – composta por objetos do cotidiano, fotografias e relatos orais – resgata uma memória coletiva viva, evidenciando as trajetórias de resistência dos moradores, muitas vezes reduzidas a estereótipos de violência e exclusão.



Figura 51 - Museu da Maré.

Fonte: <https://mareonline.com.br/museu-da-mare-completa-17-anos-de-memoria-cultura-e-arte-favelada/>

Essa abordagem curatorial, ancorada na participação da comunidade, desafia a noção convencional de preservação da memória. Em vez de tratar o passado como algo estático, restrito a arquivos e exposições, o Museu da Maré inscreve-o no presente, como um processo em constante construção. Aqui, a

memória não é apenas um registro de fatos, mas, também, um instrumento de reafirmação identitária e resistência cultural, moldado pelas experiências cotidianas da população local. Esse dinamismo transforma o museu em um espaço onde a História se mantém viva, sendo reinterpretada a partir da perspectiva dos próprios sujeitos que a vivenciaram.

A estrutura narrativa do Museu da Maré baseia-se nos “12 Tempos”, organização que reflete diferentes dimensões da vida na favela, como o “Tempo da Casa”, “Tempo do Trabalho” e “Tempo da Fé”, conforme sistematizado por Vieira, Silva e De Oliveira (2020). Essa divisão evidencia que a memória não é um elemento fixo, mas, sim, um processo contínuo de ressignificação, que dialoga diretamente com o presente da comunidade. Assim, a curadoria do Museu da Maré alinha-se a uma perspectiva decolonial, questionando narrativas hegemônicas que frequentemente retratam as favelas sob a ótica da marginalização, sem reconhecer sua riqueza cultural e a resiliência de seus habitantes. Mais do que apenas refutar essas representações estigmatizadas, o museu constrói ativamente uma visão mais complexa e genuína da Maré, evidenciando suas múltiplas camadas de experiência, identidade e cultura. Esse processo de reconstrução narrativa, além de ser um exercício de memória, é também uma ação política que reivindica o direito das comunidades de contar sua própria História, livres dos enquadramentos reducionistas impostos pelas narrativas oficiais.

Outras iniciativas no Brasil compartilham desse compromisso com a preservação da memória a partir do olhar das próprias comunidades. O Museu das Remoções, também no Rio de Janeiro, por exemplo, denuncia os impactos das remoções forçadas em nome da “revitalização urbana”, oferecendo um espaço de reflexão sobre as injustiças cometidas e as formas de resistência que emergem em resposta. Essas instituições não apenas resgatam o passado, mas, também, influenciam a maneira como o presente e o futuro são pensados, promovendo novas formas de pertencimento e mobilização social.



Figura 52 - *Doce infância* – Escultura em homenagem ao Parquinho feita por Marcos Oliveira e Ana Angélica.

Fonte: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>

No cenário nacional, o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), localizado no sítio arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos, na Gamboa, na cidade do Rio de Janeiro, apresenta uma experiência de curadoria comunitária e memória que dialoga profundamente com os princípios do Museu da Maré. Fundado em 2005, o IPN foi criado a partir da descoberta de ossadas de africanos escravizados enterrados à flor da terra, configurando um arquivo decolonial vivo que articula arqueologia pública, história oral, autobiografia e educação antirracista.

Ao contrário de uma expografia institucional neutra, o IPN estabelece uma curadoria territorial e sensível ao lugar. Sua arquitetura – um prédio que preserva o subsolo arqueológico – mantém visível o solo portador da História, estimulando uma experiência imersiva em que o visitante convive com a memória da escravidão em contato direto com o território. O chão do museu é parte do acervo, e a presença das ossadas transforma o espaço expositivo em campo de escuta ativa e presença memorial.

Assim como acontece no Museu da Maré, a curadoria, no IPN, é construída coletivamente. O instituto desenvolve um Circuito de Herança Africana, oficinas, cursos e intervenções públicas, envolvendo moradores, historiadores, educadores e artistas negros em processos participativos. Essa curadoria, feita de forma

colaborativa, empodera os sujeitos da memória – descendentes de africanos escravizados –, conferindo-lhes autorização para narrar e definir critérios de preservação, visibilidade e educação pública.

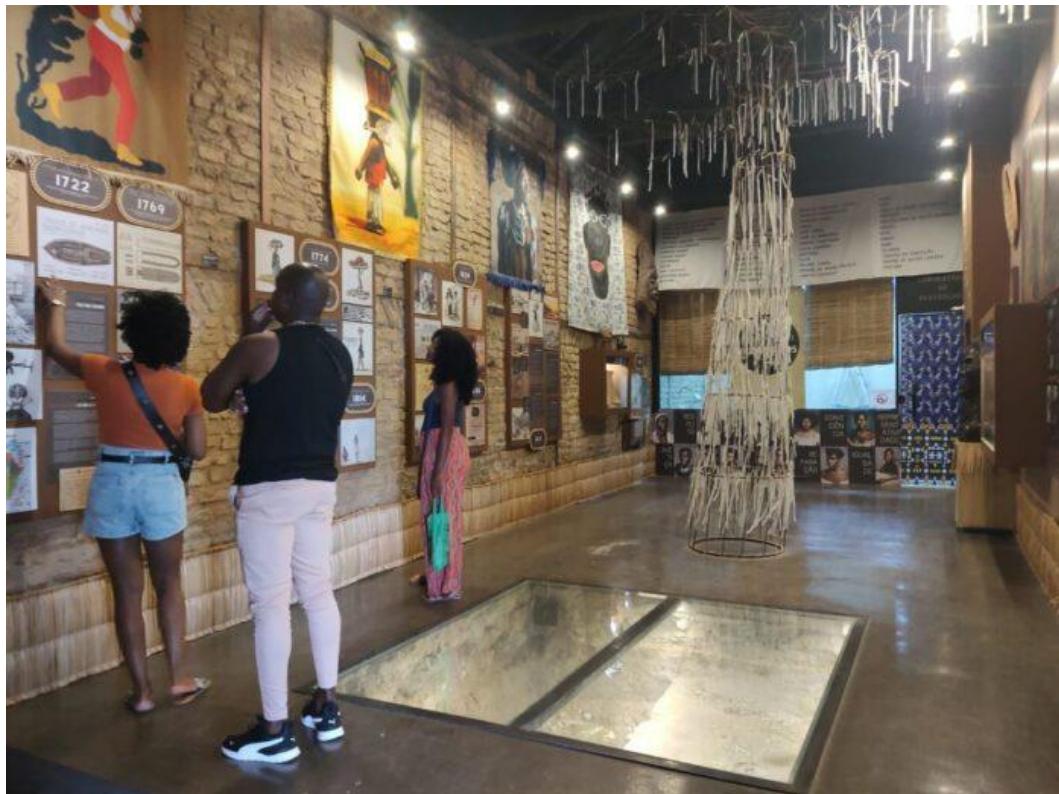


Figura 53 - Instituto Pretos Novos.

Fonte: <https://www.anf.org.br/pequena-africa-passou-de-regiao-de-conflitos-para-area-de-relevancia-historica-no-rj/>

Embora ambos os espaços – Maré e IPN – partilhem do mesmo compromisso político – o de dar voz a sujeitos históricos silenciados e fortalecer processos de reparação –, o IPN reforça o vínculo entre arqueologia e curadoria comunitária, mantendo a materialidade do solo como testemunho central. Já o Museu da Maré, por sua vez, estrutura sua curadoria em torno de narrativas temáticas intimamente ligadas ao cotidiano comunitário. Juntos, ilustram como a curadoria decolonial brasileira pode atuar em campos diversos: do cemitério à favela, da arqueologia ao ativismo cultural.

Mais do que um espaço de preservação da memória, o Museu da Maré consolida-se como um território de resistência e fortalecimento identitário. Nele, passado, presente e futuro entrelaçam-se, gerando um fluxo contínuo de reconstrução e ressignificação. Ao permitir que os moradores da Maré sejam os

autores e narradores de suas próprias histórias, o museu não apenas reafirma a importância da participação ativa na construção da memória, mas, também, posiciona-se como um bastião contra os processos históricos de silenciamento e marginalização.

12.3.

A Curadoria Comunitária como Ato de Resistência Epistêmica

A curadoria comunitária – como demonstram os exemplos do Acervo da Laje e do Museu da Maré – insere-se em um movimento global de ressignificação da História, no qual as narrativas locais são legitimadas como formas essenciais de conhecimento, memória e resistência. Ao conferir protagonismo às comunidades na construção e preservação de suas próprias trajetórias, esses espaços de memória subvertem a lógica tradicional da curadoria, frequentemente pautada por perspectivas externas e distanciadas das realidades que buscam representar. Trata-se de uma prática que ultrapassa a simples salvaguarda de objetos ou documentos, configurando-se como um gesto político de resistência cultural, centrado na experiência vivida por populações historicamente marginalizadas.

Como observa Aníbal Quijano (2005), a colonialidade do poder articula a exploração econômica com a dominação cultural, produzindo uma hierarquia global de saberes que inferioriza os conhecimentos oriundos de fora do eixo eurocentrado. Nesse contexto, a curadoria comunitária busca romper com essa lógica ao reconhecer saberes historicamente subalternizados como legítimos e fundamentais.

Distanciando-se de abordagens elitistas e eurocêntricas, essa prática confronta visões que relegam as expressões culturais das periferias a exotismos ou subalternidades. Em contraposição, reconhece essas práticas, histórias e saberes como epistemologias válidas, frequentemente silenciadas pela historiografia oficial. Nesse sentido, Bhabha (1994) afirma que as culturas marginalizadas produzem significados no “entre-lugar” da enunciação, onde a identidade não é fixa, mas, sim, negociada em constante tensão com a dominação.

A importância dessas iniciativas transcende fronteiras nacionais, refletindo um movimento global de valorização das narrativas locais como estratégias de justiça social e preservação de identidades. O Museu Nacional da Costa do Marfim, por exemplo, promove uma reinterpretação da História Africana sob uma ótica autônoma e descolonizada. Ao fazê-lo, não apenas conserva a memória do continente, mas, também, afirma sua identidade. Como lembra Walter Mignolo: “descolonizar o conhecimento é desobedecer à lógica epistêmica eurocentrada e abrir espaço para outras formas de narrar o mundo” (2018, p. 76).

Na mesma direção, o Museu de Arte Africana de Nova York transcende o registro histórico e promove diálogos entre arte, cultura e questões sociais contemporâneas. Ao destacar os desafios enfrentados pelas diásporas africanas e afrodescendentes, o museu atua na desconstrução de narrativas homogêneas e coloniais. Conforme argumenta Arnold-de Simine (2013), os museus contemporâneos – sobretudo os voltados a “passados difíceis” – tendem a funcionar como ambientes de empatia política, onde narrativas traumáticas podem ser performadas e ressignificadas pelo público.

No contexto latino-americano, o Museo Casa de la Memoria, na Colômbia, exemplifica uma vertente da curadoria comunitária voltada à memória das vítimas da violência. Mais do que um espaço de registro, o museu atua como dispositivo de reparação simbólica. Como pontua Djamila Ribeiro: “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de existir, [de ter reconhecida a própria humanidade]” (2017, p. 76). Nessa perspectiva, o reconhecimento do lugar de fala assegura que as experiências individuais e coletivas não sejam apagadas por discursos universalizantes, conferindo legitimidade epistêmica às vozes historicamente silenciadas.

Esses exemplos – do Brasil à Costa do Marfim, dos Estados Unidos à Colômbia – reforçam a urgência da ampliação da curadoria comunitária como prática de transformação cultural e justiça histórica. Mais do que conservar objetos ou documentos, esses espaços preservam vozes, memórias e saberes que emergem das margens. Ao fazê-lo, não apenas confrontam as narrativas hegemônicas, como também instauram novas formas de valorização das culturas periféricas.

A curadoria comunitária configura-se como uma ferramenta potente de afirmação identitária, resistência simbólica e projeção de futuros mais justos e

plurais. Paulo Freire afirma que: “ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” (1987, p. 29). Transposta para o campo museológico, essa pedagogia do diálogo e da escuta transforma o museu em um espaço de coautoria e ação coletiva, no qual os sujeitos tornam-se protagonistas de sua própria memória e emancipação.

A curadoria comunitária, como praticada pelo Acervo da Laje e pelo Museu da Maré, desempenha um papel central na preservação das memórias periféricas. Essas iniciativas vão além da simples salvaguarda de artefatos e documentos, atuando como espaços de construção identitária e resistência, nos quais as próprias comunidades têm a oportunidade de definir e projetar suas narrativas. Ao adotar uma abordagem participativa e decolonial, esses projetos contestam as narrativas hegemônicas, que historicamente marginalizaram suas vivências, promovendo uma reinterpretação crítica e ativa do passado. Nessa perspectiva, a curadoria comunitária afirma-se como instrumento de ação política, capaz de transformar a memória em meio de afirmação cultural e identitária.

Conectadas a iniciativas semelhantes ao redor do mundo, essas experiências evidenciam a relevância de uma museologia comprometida com as realidades das populações envolvidas. O movimento global em torno da curadoria comunitária reforça a busca por equidade social, ao reconhecer culturas marginalizadas como fundamentais para a compreensão das dinâmicas históricas e sociais. Projetos como o Acervo da Laje e o Museu da Maré demonstram, assim, como a curadoria pode atuar como ferramenta de transformação social, garantindo às comunidades autonomia na preservação e difusão de suas próprias memórias (Gonçalves, 2007).

Atualmente, a curadoria comunitária insere-se em um debate mais amplo sobre as novas relações entre museus, públicos e práticas culturais. O campo curatorial tem se reconfigurado, buscando formas de engajamento mais inclusivas, colaborativas e horizontais, em oposição aos modelos tradicionais centrados na hierarquia e no controle institucional (Simon, 2010). O conceito emergente de curadoria participativa reforça essa transformação ao permitir que o público deixe de ser mero espectador e se torne coautor da experiência museológica. Nessa lógica, a curadoria deixa de se restringir à preservação e passa a se configurar como campo de ação coletiva, no qual as comunidades

assumem protagonismo na construção e no compartilhamento do patrimônio (Freire, 1987).

Esse processo encontra ressonância nas práticas de curadoria decolonial, que rejeitam narrativas eurocêntricas e promovem representações mais plurais, autênticas e situadas das culturas historicamente marginalizadas (Quijano, 2005). Nessa abordagem, o papel da curadoria não é apenas o de conservar, mas, também, o de criar espaços de resistência e escuta, onde histórias silenciadas ou distorcidas podem finalmente encontrar voz. O patrimônio cultural, por sua vez, deixa de ser concebido como conceito estático, e passa a ser entendido como processo contínuo, alimentado pelas experiências, relações e saberes das comunidades (Santos, 2023).

A expografia, nesses contextos, precisa ser compreendida em termos ampliados. No Museu da Maré, a disposição dos “12 tempos” oferece uma estrutura narrativa imersiva que tensiona a linearidade cronológica da História oficial, permitindo múltiplas leituras e encontros com a memória coletiva. Cada “tempo” – como o Tempo da Casa, o Tempo da Fé e o Tempo da Infância – não apenas organiza o acervo, mas, também, materializa dimensões da vida na favela, ativando um modo de escuta e reconhecimento que escapa à lógica expositiva tradicional. Nesse sentido, a expografia no Museu da Maré assume um papel pedagógico e político, encenando uma outra temporalidade – circular, afetiva, comunitária –, em contraposição à cronologia racional e eurocêntrica da museologia hegemônica (Vieira; Silva; Oliveira, 2020).

Já no caso do Acervo da Laje, o termo “expografia” perde força como categoria analítica tradicional. Não se trata de uma montagem expositiva formal, mas, sim, de uma curadoria ampliada, territorial e relacional, que organiza o espaço com base em vínculos afetivos e políticos entre objetos, pessoas, memórias e práticas. O acervo está inserido em uma casa no subúrbio de Salvador, e é justamente essa domesticidade que tensiona o modelo museológico institucionalizado. O espaço da casa não abriga o acervo: ele é o próprio acervo – lugar de encontros, de partilhas, de narrativas entrelaçadas por laços de vizinhança, ancestralidade, militância e arte.

Essa lógica aproxima-se do que Françoise Vergès (2024) define como “um programa de desordem absoluta”, em que descolonizar o museu exige desestabilizar as formas de classificação, os critérios de valor e os modos

convencionais de visibilidade. No Acervo da Laje, os objetos não são organizados por tipologias rígidas ou periodizações históricas, mas, sim, pela convivência com os corpos e pelas narrativas que circulam entre eles. É uma curadoria que não opera pela distância estética, mas, sim, pela aproximação sensível e pela fabulação coletiva, onde a escuta horizontal e a presença partilhada estruturam a experiência museológica.

Ao desafiar a institucionalização da cultura, essas abordagens colocam em xeque a desconexão existente entre muitas instituições e as realidades sociais dos territórios que dizem representar. A curadoria comunitária, ao se consolidar como prática transformadora, redefine o papel dos museus, convertendo-os em espaços dinâmicos de aprendizado, troca e participação, e não em meros locais de contemplação passiva. Trata-se de um movimento que, além de desconstruir concepções tradicionais, também fortalece o museu como agente de justiça social e equidade (Guattari, 1990).

Portanto, a curadoria comunitária transcende a preservação patrimonial, constituindo-se como instrumento de mudança social e de reconfiguração das relações entre memória, território e identidade. Ao colocar as comunidades no centro da construção da memória coletiva, ela garante-lhes um espaço legítimo para expressar suas vozes, histórias e saberes. Ao desafiar narrativas dominantes, essa prática desempenha papel crucial na descolonização dos espaços culturais, possibilitando novas formas de compreensão, valorização e expressão do patrimônio, no qual a memória é ativa, dinâmica e compartilhada (Fanon, 1961; Bhabha, 1994).

13

Constelações curatoriais 5 - Mônica Ventura: Arquiteturas Ancestrais e o reencantamento das materialidades

As instalações de Mônica Ventura não buscam se impor no espaço: elas insinuam-se, instauram-se, expandem-se em silêncio. Sua prática não parte da lógica da ocupação, mas, sim, da escuta. Em vez de dominar o lugar, ela curva-se a ele, dialoga com suas memórias, ativa suas camadas invisíveis. O que emerge dessas obras é uma outra arquitetura: uma arquitetura da escuta, da vibração e do encantamento. Uma arquitetura ancestral que escapa às gramáticas hegemônicas da forma e se inscreve como gesto sensível de reexistência.

Nos trabalhos *A Noite Suspensa ou o Que Posso Aprender com o Silêncio* (Instituto Inhotim, 2023) e *Daqui um Lugar* (Pinacoteca de São Paulo, 2025), Ventura convoca um regime de forma que não se organiza a partir da geometria ou da técnica ocidental, mas, sim, do gesto, da energia, do atravessamento entre matéria e espírito. São obras que atravessam a terra e o ar, o visível e o vibracional, o solo ferido e o céu suspenso – desafiando as fronteiras entre escultura, instalação e ritual. Como propõe Martins (2021), trata-se de uma estética do tempo espiralar, em que o passado não é algo encerrado: ele apresenta-se como uma presença ativa, que retorna em camadas e rastros.

Ao trabalhar com materiais como terra, palha, cabaça, cobre e água, Ventura opera o que podemos nomear como “reencantamento das materialidades”. Em suas mãos, o barro não é apenas matéria bruta: é memória comprimida, corpo ancestral, território que insiste. A cabaça não é ornamento, mas, sim, ventre, receptáculo de silêncio, tempo e escuta. O cobre conduz energia. A água espelha outros mundos. A materialidade, aqui, não é suporte da forma: ela é linguagem. Ela sente, vibra, convoca.

De acordo com Ailton Krenak:

[...] fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p. 16).

Ventura parece responder a esse distanciamento com uma prática que reconecta gesto, corpo e matéria como partes de um mesmo organismo vivo. Sua arte não representa a Terra: ela a escuta.

O que Ventura propõe não é ilustrar o sagrado, mas, sim, ativá-lo. Suas obras constroem campos de força que se alimentam de cosmologias afro-atlânticas, ameríndias e asiáticas, sem domesticá-las sob uma ótica de fetichização estética. Trata-se de um gesto de fabulação radical, como aquele que Hartman (2023) reivindica: a criação de mundos possíveis diante da violência histórica e dos silenciamentos estruturais. As obras de Ventura afirmam-se como presenças – invocam o que foi silenciado, convocam saberes outros e organizam o tempo em vibrações e retornos, em espirais vivas de resistência.

Mais do que dispositivos expositivos, suas instalações funcionam como zonas de transição. Elas desafiam a linguagem do museu enquanto estrutura disciplinar, propondo outra cartografia sensível: mais porosa, mais atenta, mais comprometida com as potências do invisível. Como observa Glissant (2005), o direito à opacidade é também o direito a existir fora das molduras coloniais da transparência. Ventura não traduz os saberes ancestrais: ela os ativa em sua densidade, preservando-lhes o mistério.

O reencantamento das materialidades que Ventura opera é, portanto, um gesto profundamente político. Em um mundo marcado pelo esgotamento dos vínculos, pela extração contínua e pela fragmentação dos sentidos, sua obra propõe uma contracoreografia: feita de cuidado, de silêncio e de reativação. Como sugere Mbembe (2018), a sobrevivência negra no mundo moderno dá-se, muitas vezes, por meio da “arte da presença subterrânea”: uma forma de estar que se reinventa nas margens do visível. Ventura não o monumentaliza: ela densifica. Em vez de ocupar, ela deixa-se habitar.

Suas obras não apenas devolvem à matéria uma dimensão simbólica e espiritual: elas transformam a própria ideia de matéria em território insurgente. Ventura, assim, não apenas intervém na arte: ela propõe um outro modo de existir no mundo, onde escutar é construir e onde o invisível também tem forma.

13.1.

Terra como corpo e invocação.

Em *A Noite Suspensa ou o Que Posso Aprender com o Silêncio* (2023), Ventura concebe uma instalação de grande escala em palha, barro e pigmento sobre a terra de Brumadinho – solo atravessado por um dos crimes socioambientais mais violentos da História recente do Brasil. Ao transpor esse território ferido para o centro expositivo do Instituto Inhotim, a artista não apenas desloca a matéria: Ventura reinscreve-a, fazendo da terra um corpo que fala. Esse gesto, ao mesmo tempo discreto e profundamente insurgente, subverte a lógica extrativista que historicamente silenciou esse chão. A terra não é base: é sujeito. Sua presença, ali, é política.



Figura 54 - Mônica Ventura no Instituto Inhotim.

Fonte: https://dasartes.com.br/agenda/_trashed-5/

A instalação, de forma assentada, recusa a verticalidade e a espetacularização. Sua arquitetura orgânica convoca a memória de entidades – como os *zangbetos* do Golfo do Benim, guardiões noturnos, feitos de palha, em movimento giratório; e os *praiás* do povo Pankararu – e as casas-ventres de barro dos Kassena, em Burkina Faso. Não se trata de referência literal, mas, sim, de uma sintonia simbólica e espiritual. Ventura ativa o que Édouard Glissant (2005)

chamou de “imaginação da relação”: um modo de fazer que aproxima mundos sem fundi-los, mantendo a singularidade de cada vibração cultural.



Figura 55 - *A noite suspensa ou que posso aprender com o silêncio*, 2023.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/monica-ventura/>

Ali, o chão espessa-se. Em vez de servir como base neutra, torna-se um organismo vivo, um campo de força. A instalação ancora-se no território sem domesticá-lo. A firmeza, nesse caso, não é rigidez, mas, sim, gesto de assentamento. Um chamado à escuta do tempo profundo. Como propõe Leda Maria Martins (2021), esse gesto convoca um tempo espiral, em que o passado não é algo que ficou para trás: é uma presença que gira, retorna, adensa-se e orienta. A obra não se fecha em significados: ela pulsa.

Não se trata de contemplar, mas, sim, de estar com. A instalação exige outra postura do corpo: a percepção não é apenas visual: é também tátil, vibracional, silenciosa. Em sua órbita, o tempo desacelera, os sentidos reorientam-se, o silêncio torna-se linguagem. O gesto de Ventura não é ilustrar o sagrado, mas, sim, abrir espaço para que ele se manifeste. O que ali se instala não é apenas uma forma: é uma atmosfera. Um convite à escuta do que foi velado e, no entanto, ainda vive sob nossos pés.

13.2. Céu como campo de escuta e suspensão

Em *Daqui um Lugar* (2025), Ventura transforma o Octógono da Pinacoteca de São Paulo em um campo sensível de suspensão e vibração. A instalação é composta por mais de duzentas cabaças penduradas por fibras de juta, interligadas por fios de cobre, acima de um espelho d'água que reflete o conjunto em silêncio. Esse céu invertido não busca elevar: ele sustenta. A artista desprograma a lógica vertical do espaço e ativa uma outra geografia: ali, onde o alto e o baixo comunicam-se, o visível e o invisível revezam-se.



Figura 56 - *Daqui um Lugar*, 2025.
Foto: Divulgação/Pinacoteca de São Paulo.

Cada cabaça, flutuando sobre o vazio, atua como receptáculo de silêncio, presença e tempo. São corpos suspensos que não esperam ser vistos, mas, sim, percebidos. O cobre – ancestral condutor de energia – conecta os elementos como nervura invisível, enquanto a água espelha o gesto como oráculo. A instalação configura um circuito espiritual, onde céu e chão não são opostos: eles complementam-se, são partes de uma mesma continuidade. Como um organismo

em suspensão, a obra transforma o espaço museológico em uma constelação vibratória.



Figura 57 - *Daqui um Lugar*, 2025.

Foto: Divulgação/Pinacoteca de São Paulo.

Não há ascensão simbólica, nem fuga do mundo: há uma arquitetura ética da sustentação. Ventura não tensiona o espaço para o monumentalizar: ela desacelera-o. A suspensão que propõe se dá por meio de escuta, ao invés de distanciamento. Ela reorganiza o museu não como vitrine, mas, sim, como território ritual, onde o tempo espraia-se e a percepção alarga-se. O visitante, ao adentrar essa atmosfera, é convocado a estar com a matéria, o ritmo e aquilo que escapa à nomeação.

As arquiteturas que Ventura constrói são formas de convocação. Elas não representam o sagrado: elas o chamam. Como escreve Hartman (2023), a fabulação radical é um modo de inventar liberdade nas bordas da História. Ventura opera essa fabulação não com palavras, mas, sim, com forma, silêncio e matéria viva. Suas obras não argumentam: elas vibram. Elas não explicam: elas instauram.

Ao inserir saberes silenciados no corpo do museu – sem domesticá-los, sem estetizá-los –, Ventura propõe uma descolonização do sensível. As cabaças não

são ornamento, mas, sim, ventre; o cobre não é detalhe, é fluxo; a água não ilustra, ela reverbera. A artista reorganiza os elementos do mundo como quem traça um caminho de retorno, onde arte e espiritualidade não se separam.

Aqui, ancestralidade não é registro de origem: é pulso contínuo, presença ativa, tempo que gira. *Daqui um Lugar* não responde: pergunta com o corpo. Entre o que se anora e o que se eleva, Ventura oferece uma arquitetura de cuidado, silêncio e energia. Uma arquitetura onde o espírito e a matéria reconhecem-se, e onde estar é, antes de tudo, escutar.

Estrangeiros por Toda Parte: A Diáspora como Crítica Política e a Urgência de uma Curadoria Contundente

A 60ª Bienal Internacional de Arte de Veneza, intitulada *Stranieri Ovunque* (2024), com curadoria de Adriano Pedrosa, trouxe à tona uma reflexão crucial sobre as questões de mobilidade, deslocamento e pertencimento. A curadoria procurou questionar as fronteiras físicas e simbólicas, além de destacar a centralidade da experiência diaspórica no cenário global. Contudo, a proposta curatorial também se deparou com as limitações de uma abordagem que, embora provocadora, não conseguiu ultrapassar completamente as lógicas hegemônicas de exclusão e representatividade. Nesse contexto, o conceito de diáspora, que aparece como um fio condutor na Bienal, surge como uma ferramenta de reflexão crítica sobre o que significa ser estrangeiro no mundo contemporâneo e como a arte pode atuar nesse debate.

A escolha do tema “Stranieri Ovunque” para a 60ª Bienal de Veneza – que pode ser traduzido como “Estrangeiros em Todo Lugar” –, carrega uma ambivalência inerente. Embora busque denunciar as condições de deslocamento forçado e marginalização de populações diaspóricas, há o risco de que uma abordagem generalista possa diluir as especificidades históricas dessas experiências. Como lembra o curador Adriano Pedrosa, a expressão Stranieri Ovunque ressoa em múltiplos níveis: onde quer que estejamos, sempre encontraremos estrangeiros, pois “eles/nós estamos em toda parte”; e, em um plano mais íntimo, estamos sempre, de alguma forma, como estrangeiros, já que “no fundo, somos sempre um estrangeiro” (Pedrosa, 2024).

Essa perspectiva ressalta a universalidade da condição de estrangeiro, e também pode levar a uma homogeneização que não contempla as nuances das diversas diásporas, sejam elas africanas, indígenas, asiáticas ou latino-americanas. Como argumenta Stuart Hall (1990), as identidades diaspóricas são formadas por processos contínuos de negociação, permeados por histórias de violência colonial, resistência e reinvenção cultural. Portanto, é crucial que abordagens curatoriais

reconheçam e enfatizem essas particularidades, evitando a criação de uma narrativa única que possa obscurecer as diversas trajetórias e experiências das comunidades diáspóricas.



Figura 58 - Pavilhão Central da 60º Bienal de Veneza, com intervenção artística do coletivo indígena Mahku.

Fonte: <https://casacor.abril.com.br/pt-BR/noticias/arte/tudo-sobre-bienal-de-venezia-2024>

Além disso, a Bienal de Veneza, enquanto instituição inserida no circuito global da arte, carrega consigo as contradições de um evento que, ao mesmo tempo em que busca dar visibilidade a vozes periféricas, opera dentro das estruturas do mercado e da diplomacia cultural. A curadoria de *Stranieri Ovunque* insere-se nessa tensão, trazendo artistas historicamente marginalizados, mas ainda dentro de um modelo de visibilidade condicionado por dinâmicas eurocêntricas. A questão que se coloca, portanto, é se a Bienal consegue de fato subverter essas lógicas ou se apenas reitera um sistema que continua a definir quem pode falar e em quais termos.

Em uma época de crescente xenofobia e nacionalismo, a arte pode se tornar um campo de resistência ativa, capaz de reconfigurar as narrativas sobre pertencimento e identidade. Como afirma Achille Mbembe (2017), as fronteiras

contemporâneas não são apenas barreiras físicas, mas, também, dispositivos de controle que regulam o acesso a direitos e à própria humanidade. Nesse sentido, a curadoria da Bienal poderia ter aprofundado a crítica à noção de estrangeiridade como um constructo político, evidenciando como a condição de “estrangeiro” não é universal, mas, sim, historicamente determinada por processos de racialização, colonialismo e desigualdade econômica.

A crítica que se faz à *Stranieri Ovunque*, então, não é apenas uma análise da construção da bienal em si, mas, ainda, uma provocação sobre como a curadoria contemporânea pode ser mais incisiva e reflexiva nas questões políticas e sociais que permeiam a experiência da diáspora. Para que a arte seja, de fato, um espaço de contestação e transformação, é necessário ir além da mera representação da diferença e criar condições para uma redistribuição real do poder dentro dos circuitos artísticos globais. Isso exige uma curadoria que não apenas exponha artistas marginalizados, mas, também, que repense estruturalmente as instituições, os critérios de legitimação e as formas de circulação da arte contemporânea.

14.1. A Diáspora como Prática Subversiva

De fora, como alguém que observa a Bienal sem ter estado em Veneza, a leitura da diáspora proposta pela curadoria parece revelar camadas complexas de deslocamento e pertencimento. Mais do que uma consequência do exílio ou da migração, a diáspora pode ser compreendida como um campo ativo de ruptura epistemológica, desestabilizando regimes de poder, identidade e resistência. A evocação da figura dos “estrangeiros” na curadoria de Pedrosa evidencia as assimetrias que moldam o pertencimento e as formas de alienação historicamente impostas às populações exiladas. No entanto, visto à distância, o discurso curatorial poderia ter avançado para além da exposição dessas desigualdades, aprofundando a diáspora como um espaço insurgente de reinvenção dos imaginários hegemônicos. Em vez de centralizar a vulnerabilidade, poderia ter enfatizado a potência transformadora dos sujeitos diaspóricos, cujas experiências não apenas desafiam, mas, ainda, reconfiguram as narrativas globais.

Como propõe Édouard Glissant (1990), a diáspora não deve ser compreendida apenas como narrativa de desterro e perda, mas, também, como um campo fértil de multiplicidade, invenção e relação. Ao privilegiar leituras que acentuam unicamente a precariedade ou a exclusão, a curadoria pode, inadvertidamente, reforçar uma lógica de exotização e vitimização, obscurecendo as infraestruturas culturais, políticas e afetivas que emergem das experiências diaspóricas. Glissant entende a diáspora como um espaço de elaboração de novas cosmologias, uma cartografia em constante deslocamento, que desafia os discursos fixos sobre identidade, origem e nação.

A arte, sob essa perspectiva, transcende o papel de representação e assume uma função propositiva, constituindo-se como léxico expandido de resistência, negociação e fabulação. A experiência diaspórica, portanto, não se limita a uma resposta ao deslocamento, atuando como motor de criação de novos modos de existência, circulação e enunciação. Para que a curadoria de fato problematize a estrangeiridade como condição política, é fundamental que vá além da denúncia das exclusões estruturais e reconheça a potência inventiva das diásporas – compreendendo nelas não apenas corpos marginalizados, mas, também, sujeitos de epistemologias insurgentes e de mundos possíveis.

14.2.

A Crítica Política: Fronteiras, Exclusões e a Transgressão das Normas Culturais

A elaboração narrativa da exposição *Stranieri Ovunque*, ao tratar da diáspora e do exílio, levanta questões cruciais sobre as fronteiras, não apenas as geográficas, mas, também, as culturais, raciais e sociais. Contudo, falta à curadoria uma abordagem mais incisiva sobre as dinâmicas de poder que sustentam os regimes de exclusão. Ainda que a exposição questione a condição do estrangeiro, ela poderia ter tensionado mais profundamente os mecanismos históricos e institucionais que produzem a estrangeirização como instrumento de dominação simbólica e material.

Achille Mbembe (2003), em *Crítica da Razão Negra*, afirma que a diáspora está intimamente ligada à negação do direito de estar no mundo. Para ele, o

deslocamento forçado, além de ser uma experiência de sofrimento individual ou coletivo, é também uma violência fundadora que se reinscreve continuamente a cada movimento migratório: “A negação do direito de estar no mundo é uma violência histórica que ressurge em cada movimento de migração” (Mbembe, 2003, p. 45). Tal leitura amplia o entendimento da estrangeiridade não como condição pontual, mas, sim, como um dispositivo histórico que organiza a produção de alteridades subordinadas.

Nesse sentido, a curadoria da Bienal poderia ter aprofundado a crítica ao colonialismo e ao racismo estrutural que persistem no circuito artístico global, questionando de forma mais direta as narrativas eurocentradas que legitimam e categorizam as expressões artísticas diáspóricas. Atravessar fronteiras, portanto, não é apenas um gesto geográfico, mas, também, um ato político que desafia os regimes normativos da arte e da cultura. Ao invés de tratar a migração como fenômeno contemporâneo isolado, a curadoria poderia ter evidenciado as continuidades históricas que tornam o deslocamento uma experiência de violência reiterada e, ao mesmo tempo, de resistência radical.

Além disso, a diáspora não é apenas um efeito da exclusão: ela consiste em um campo ativo de criação de novos modos de existência e expressão estética. Como afirma Fred Moten (2018), a diáspora deve ser vista como uma “ecologia radical de invenção”, na qual sujeitos historicamente despossuídos reconstruem suas formas de pertencimento e expressão. Nesse contexto, a curadoria poderia ter enfatizado não só os traumas do deslocamento, mas, também, as envergaduras culturais e políticas geradas a partir dele. A arte diáspórica supera o simples reflexo das experiências de exílio, constituindo-se em uma estratégia de reapropriação e reinvenção do espaço, do tempo e das identidades.

A Bienal, como uma das principais plataformas de arte contemporânea, logra o potencial de representar a experiência da diáspora e, ainda, de desafiar as próprias condições de visibilidade e reconhecimento dos artistas diáspóricos no circuito internacional. Se a intenção era provocar um debate sobre estrangeiridade e pertencimento, a curadoria poderia ter assumido um posicionamento mais combativo, questionando as estruturas institucionais da Bienal e do sistema da arte como um todo. Afinal, como aponta Stuart Hall (1990), as representações culturais são sempre campos de disputa, e a arte que aborda a diáspora precisa ser

mais do que uma exposição de deslocamentos; deve ser uma ferramenta para desestabilizar hierarquias e propor novas epistemologias de mundo.

14.3.

Diáspora e Estrangeiridade: Entre Deslocamento e (Re)Existência

Ao invés de um foco quase exclusivo na representação do sofrimento e da marginalização, a curadoria da 60^a *Exposição Internacional de Arte de Veneza, Stranieri Ovunque*, poderia ter enfatizado a diáspora como um espaço de (re)existência, um território dinâmico de resistência, de reconfiguração identitária e de criação de novas formas culturais. A diáspora não é apenas uma condição de exílio e alienação, mas, também, um espaço de invenção, no qual sujeitos historicamente deslocados reivindicam sua presença no mundo e expandem suas possibilidades de pertencimento.

A obra de artistas como John Akomfrah – que apresentou instalações cinematográficas complexas sobre deslocamento e memória – ou de Firelei Báez – cujas pinturas reinventam mitologias diaspóricas – ilustram o potencial da arte em desafiar narrativas simplistas de perda e ausência. No entanto, muitas das abordagens curatoriais ainda recaem sobre a ótica do testemunho e da denúncia, sem explorar plenamente as potências políticas e estéticas das diásporas. Como aponta Stuart Hall: “A identidade cultural não é uma essência fixa, mas uma posição de sujeito. Está sempre em processo de transformação, nunca é um reflexo imutável do passado.” (Hall, 1990, p. 225). Reitero que a curadoria poderia, portanto, ter ampliado a noção de diáspora não apenas como um fenômeno de deslocamento, mas, ainda, como um processo contínuo de criação, que tensiona e reconfigura as fronteiras fixas das identidades nacionais e culturais.

Exemplos dentro da própria Bienal evidenciam essa ambiguidade curatorial. Embora a presença de artistas do Sul global tenha sido ampliada, a forma como suas obras foram contextualizadas nem sempre permitiu que suas práticas emergissem como agentes de transformação. O Pavilhão Brasileiro, por exemplo, com a obra de Glicéria Tupinambá, ao trazer elementos da tradição e da luta indígena no Brasil, abriu um espaço potente de insurgência simbólica. No entanto,

seu enquadramento dentro da Bienal ainda ocorre sob a lógica da excepcionalidade, ao invés de um reconhecimento estrutural da centralidade das vozes diáspóricas e indígenas na arte contemporânea.

A diáspora não é apenas uma resposta ao deslocamento, mas, também, uma força ativa na produção de novos paradigmas estéticos e políticos. De acordo com Édouard Glissant, a diáspora, além de ser uma ferida colonial, é também um “ganho”, que “faz a riqueza da relação entre os mundos” (1990, p. 18). Essa relação, no entanto, não pode ser reduzida a uma mera celebração da diversidade, devendo ser compreendida como uma força que desestabiliza as hegemonias e propõe novas formas de circulação do saber e da cultura.

A abordagem adotada pela Bienal poderia ter se expandido para além da denúncia da exclusão, explorando a diáspora como um espaço dinâmico de trocas, onde culturas, tempos e territórios se entrelaçam de forma ativa. A arte diáspórica não se limita a relatar deslocamentos: ela transforma o trânsito em uma plataforma de afirmação, criação e reinvenção de identidades. Se a curadoria propôs refletir sobre os “estrangeiros por toda parte”, teria sido fundamental não apenas reconhecer sua condição de alteridade, mas, também, destacar sua posição central na formulação dos imaginários contemporâneos. A diáspora não ocupa um lugar periférico: ela constitui a própria substância da experiência global, definindo e remodelando os contornos do presente.

14.4. Urgência e Contundência na Curadoria Contemporânea

Stranieri Ovunque revelou a necessidade de uma curadoria mais urgente e contundente no cenário contemporâneo. O título e a escolha do tema da diáspora sinalizam uma tentativa de tratar questões globais prementes, como migração, xenofobia e a crise dos refugiados. No entanto, a curadoria ainda se apresenta de forma comedida, sem assumir a radicalidade que o momento exige.

Em um contexto mundial no qual o deslocamento forçado de populações se tornou uma questão central, a Bienal poderia ter sido mais incisiva ao articular as dinâmicas de poder que perpetuam essas crises. Exposições como *Soul of a*

Nation: Art in the Age of Black Power (Tate Modern, 2017) demonstram como a arte pode ser mobilizada como um ato político, ao apresentar uma narrativa contundente sobre resistência e autodeterminação. No Brasil, a exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros* (IMS, 2021) foi um gesto curatorial que reposicionou uma escritora periférica e negra no centro do debate sobre desigualdade e exclusão, evidenciando a potência da arte na construção de novas epistemologias.

A arte, para além de uma simples função de representação do mundo, consiste em uma ferramenta de ação política, em sua dimensão crítica e transformadora. Ela tem o poder de questionar as estruturas de dominação que sustentam a exclusão, o medo do outro e a negação da diversidade. Quando se fala de diáspora, a arte deve ser capaz de criar uma narrativa que resista à simplificação das experiências de migração, revelando a complexidade das identidades diáspóricas e suas múltiplas formas de resistência. No entanto, em muitas instâncias, as exposições ainda se limitam a uma abordagem descritiva, sem propor um engajamento mais profundo com as causas estruturais das desigualdades e violências que atravessam as populações deslocadas.



Figura 59 - Cartaz da exposição *Soul of a Nation*, com arte de Barkley L. Hendricks.

Fonte: <https://thelosangeleno.com/tag/art-in-the-age-of-black-power>



Figura 60 - *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros*

Fonte: <https://www.sescsp.org.br/editorial/carolinas-marias-mahins-marielles-males-exposicao-narra-o-brasil-de-carolina-maria-de-jesus/>

Como aponta Homi K. Bhabha (1994), as representações culturais de deslocamento e identidade não devem ser tratadas como imagens estáticas ou passivas, mas, sim, como espaços dinâmicos de negociação e resistência. O deslocamento, longe de ser apenas uma condição de perda, é um campo de criação e reconfiguração cultural. A Bienal de Berlim, em 2022, sob curadoria de Kader Attia, forneceu um exemplo poderoso desse tipo de abordagem, ao expor as feridas coloniais ainda abertas, enfatizando a restituição como um gesto político e simbólico que desafia o domínio das instituições eurocêntricas. O Pavilhão de Gana na 58^a Bienal de Veneza, em 2019, com curadoria de Nana Oforiatta Ayim, também conseguiu mobilizar a diáspora como um espaço de convergência e invenção, ao invés de simplesmente enfatizar a ausência e o deslocamento.

A curadoria de *Stranieri Ovunque*, ao enfatizar os aspectos da migração, poderia ter intensificado esse caráter insurgente da arte, promovendo um maior enfrentamento das narrativas dominantes que ainda segregam e marginalizam os corpos e as histórias daqueles que vivem à margem. O gesto de Maria Magdalena Campos-Pons na 13^a Bienal de Havana, em 2019, ao criar um espaço comunitário de performance e celebração das tradições diáspóricas afro-caribenhais, exemplifica como a arte pode ir além da denúncia e atuar diretamente na criação de novas formas de sociabilidade e pertencimento.



Figura 61 - Pintura de Lynette Yiadom, no Pavilhão de Gana na 58^a Bienal de Veneza, 2019.

Fonte: <https://artequeacontece.com.br/os-5-melhores-pavilhoes-nacionais-na-bienal-de-venezia/>

A arte contemporânea tem a responsabilidade de fazer mais do que apenas refletir as questões sociais; ela deve ser capaz de provocar ação. Como sugere Paulo Freire (2005), a arte e a educação têm o poder de transformar a realidade, de criar espaços para a conscientização crítica e a mobilização social. Nesse sentido, a curadoria contemporânea precisa apropriar-se desse potencial transformador, utilizando a arte não apenas como um reflexo do mundo, mas, também, como um espaço de resistência e reinvenção. A urgência desse momento, marcada pela crise global das migrações e pelos processos de xenofobia, exige que a curadoria assuma uma postura mais política, comprometida com a transformação das relações sociais e culturais que sustentam as injustiças e desigualdades no mundo contemporâneo.

A crítica à edição *Stranieri Ovunque* não busca desqualificar sua tentativa de engajamento com questões globais, mas, sim, instigar a curadoria a assumir uma postura mais incisiva e verdadeiramente transformadora. É inegável que a proposta curatorial – ao tematizar a condição dos estrangeiros e deslocados – responde a demandas urgentes do tempo presente. No entanto, ao operar majoritariamente pela lógica da representação, ela corre o risco de reiterar uma

estrutura que assimila a diferença sem, de fato, reorganizar seus fundamentos simbólicos e institucionais.

Ainda que não tenha estado presencialmente na Bienal de Veneza, assim como em outros eventos aqui mencionados, acompanho atentamente suas reverberações e inscrições no tempo, especialmente no que diz respeito aos gestos curatoriais e suas repercussões nos debates contemporâneos sobre visibilidade, pertencimento e transformação institucional. Nesse sentido, a observação crítica coloca-se não como julgamento externo, mas, sim, como partilha de um campo em disputa, onde a curadoria supera mero dispositivo expositivo, consistindo em linguagem política, forma de escuta e campo de ação.

Exposições como *Theaster Gates: Black Chapel* (Serpentine Gallery, 2022) demonstram que é possível articular um espaço curatorial que vá além da denúncia pontual ou do gesto representativo. Em *Black Chapel*, a arquitetura converte-se em corpo e memória, e a curadoria torna-se meio de ativação simbólica e comunitária. Gates, além de simplesmente apresentar uma obra, também propõe um ambiente onde som, espiritualidade e presença negra se entrelaçam como formas de conhecimento. Ali, o gesto curatorial não reflete uma crise, mas, sim, ocupa-a e transforma-a – encarnando a curadoria como proposição ativa e processual.

O campo da arte e da curadoria não pode se limitar a refletir o mundo tal como ele se apresenta. Diante das urgências do presente, é necessário afirmar a curadoria como prática de ruptura – uma ação que não apenas ocupa espaços, mas os desloca, redesenha seus contornos e tensiona suas próprias bases.

Nesse horizonte, tensionar a Bienal de Veneza não significa apenas marcar presença em uma das maiores vitrines do sistema da arte global. Significa assumir o tensionamento como gesto de desorganizar as lógicas de legitimação, abalar hierarquias e introduzir presenças que escapam aos moldes institucionais tradicionais. É comprometer-se com a reconfiguração do chão sobre o qual a Bienal se ergue e com a instabilidade do céu que ela projeta – suas promessas de universalidade, neutralidade e consagração.

Porque o que muitas vezes se observa nesses grandes eventos não é transformação, mas, sim, acomodação. A diferença, quando incorporada, é cuidadosamente moldada para não afetar os alicerces institucionais. Artistas racializados, dissidentes e periféricos são incluídos sob o risco de serem

absorvidos por um sistema que celebra a diversidade sem desafiar suas hierarquias. A Bienal tolera o ruído, desde que ele não altere a melodia do concerto.

Em contraste, a exposição *Baile Funk: un cri de liberté* (2025), apresentada na Maison Folie Wazemmes, em Lille, na França, propõe uma inflexão relevante nos modos de escuta e recepção da cultura popular periférica em contextos institucionais internacionais. Idealizada pela equipe curatorial do Museu de Arte do Rio (MAR), junto aos curadores convidados, Taísa Machado e Dom Filó, a mostra inscreve o *funk* carioca como uma linguagem de invenção coletiva, profundamente enraizada na urbanidade, nas redes afetivas e nos enfrentamentos históricos da juventude negra e favelada do Brasil. Ao deslocar o baile *funk* do lugar da criminalização ou da exotização – lugares que, historicamente, esse estilo ocupa, tanto nas políticas públicas quanto na indústria cultural –, a curadoria apresenta o baile como território estético e político, em que som, corpo e memória operam como tecnologias de resistência. O gesto curatorial, nesse caso, não apenas legitima uma manifestação popular, mas, também, reorganiza o sensível, ao tensionar os limites do que pode ou não ser reconhecido como arte.

No Centre Pompidou, a exposição *Paris Noir: Artistic circulations and anti-colonial resistance, 1950-2000* (2025), com curadoria de Alicia Knock e assistência de Éva Barois de Caevel, constrói uma arqueologia crítica da presença negra na arte moderna e contemporânea francesa. Reunindo cerca de 350 obras, de 150 artistas africanos, caribenhos e afro-europeus que circularam por Paris durante cinco décadas, a mostra é organizada em núcleos temáticos que destacam movimentos de solidariedade, estética e resistência, como “*Pan-African Paris*”, “*Afro-Atlantic Surrealism*” e “*Creolité and Création*”. Mais do que revisitar uma história negligenciada, a curadoria tensiona a arquitetura simbólica do museu moderno ocidental, propondo uma reorientação do olhar a partir de epistemologias negras e decoloniais. Ao transformar o Pompidou em lugar de escuta, travessia e dissenso, *Paris Noir* não apenas amplia o repertório da arte europeia, mas, também, desestabiliza seus fundamentos universalistas, oferecendo, como afirma a curadora, um “centro movente” que emerge das margens, das diásporas e dos fluxos insurgentes.

Esses exemplos, ainda que distintos em forma e contexto, apontam para o que se pode entender como curadorias insurgentes: práticas comprometidas com a

desestabilização de narrativas hegemônicas e com a proposição de outros modos de ver, dizer e existir no mundo da arte. São curadorias que operam entre o chão e o céu: entre aquilo que foi historicamente subalternizado e aquilo que se deseja projetar imaginar como horizonte comum.

Desestabilizar a Bienal de Veneza, portanto, não significa apenas ocupar fisicamente seus espaços, mas comprometer-se com um engajamento ético e estético voltado à transformação de seus fundamentos. Trata-se de comprometer-se com práticas que, em vez de reiterarem modelos estabelecidos, proponham rupturas e reelaborações significativas. O que está em jogo vai além da simples ocupação de plataformas legitimadoras, consistindo na possibilidade de instituir outras fundações – mais plurais, críticas e enraizadas –, a partir das quais novos paradigmas curatoriais possam emergir. Em última instância, trata-se de deslocar o solo e de redesenhar os horizontes que orientam nossas formas de produção, mediação e recepção da arte.



Figura 62 - A exposição *Paris noir*, apresentada no Centre Pompidou.

Fonte: <https://www.la-croix.com/culture/exposition-l-aventure-meconnue-des-artistes-de-paris-noir-au-centre-pompidou-20250329>

Constelações curatoriais 6 - Sallisa Rosa: *Topografia da Memória e o Gesto de Escavar o Tempo com as Mão*s

Não é sobre forma, mas, sim, sobre o que pulsa antes dela. *Topografia da Memória*, de Sallisa Rosa, não propõe uma paisagem: convoca um campo. Um campo vibrátil, feito de silêncio e calor, onde a matéria reverbera, ao invés de representar. A instalação organiza-se como território sensível, anterior ao nome, onde o gesto molda presença e não imagem. O barro não ilustra, mas, sim, insiste: carrega em si camadas de tempo e tensão, de memória e apagamento. O léxico da obra é geológico, matérico, rítmico. Sua linguagem opera nas frestas, nas rachaduras, no que escapa à apreensão imediata. Trata-se de atravessar, no lugar de compreender. Ali, tudo vibra: o ar, a terra, o corpo. E nessa vibração, a obra se oferece não como explicação, mas, sim, como escuta.

Barro. Fissura. Névoa. A instalação, em sua primeira versão na Art Basel Miami Beach (2023), parecia emergir do subsolo como uma lembrança mineral. Mais de cem esculturas de cerâmica – frutos de um barro instável, recolhido com as mãos em Itaboraí – ocupavam o espaço como corpos em suspensão. Algumas erguiam-se do chão como espinhos ou raízes. Outras flutuavam, em órbita lenta, como se o tempo ali tivesse mudado de densidade. Ao invés de narrativa, havia gesto. E o gesto, ali, dizia mais do que qualquer discurso.

Essa política do gesto é, talvez, o cerne da obra de Rosa. Ela não ilustra uma memória, mas, sim, a encarna – matéria por matéria, rachadura por rachadura. A cerâmica é modelada como se estivesse escrevendo o que ainda não foi dito. Não à toa, a artista afirma que “a cerâmica ajuda a lembrar” – e esse lembrar, aqui, é antes invenção, do que resgate. É uma memória que não aponta para o passado, mas, sim, que se projeta como campo possível, como território por vir.

O barro, nesse contexto, não é neutro. Ele carrega história, porosidades, ausência. É uma matéria que respira, que range, que resiste. Vem da terra, mas também de corpos que nela foram enterrados, de narrativas silenciadas, de saberes que nunca se encerraram em escrita. É um sedimento de tempo, memória e

conflito. É solo que escorre entre os dedos, mas que também adere à pele como uma camada de mundo.



Figura 63 - *Topografia da Memória*, na Pinacoteca de São Paulo, Brasil, 2024.

Fonte: <https://artrio.com/agenda-cultural/pinacoteca-de-sao-paulo-sallisa-rosa-topografia-da-memoria>

O barro é pele ancestral, é arquivo insurgente – não o arquivo que se organiza em caixas ou bases de dados, mas, sim, aquele que pulsa sob os pés. Além dos traços geológicos, ele conserva traumas e afetos soterrados: os vestígios de uma história que nos chega sempre em fragmentos, rachada, irregular. Ao manipulá-lo, Sallisa Rosa não apenas molda formas; ela convoca presenças. Seu gesto é fabril e devocional ao mesmo tempo.

A queima, nesse sentido, não é uma etapa do processo: é transmutação. Rosa queima esse barro como quem queima uma oferenda. O forno não é ateliê, é altar. Há um deslocamento simbólico no modo como o gesto técnico se torna rito: cada peça que emerge da queima não é produto, é sobrevivência. Ela retorna ao mundo carregada de calor, de tempo, de falha. As rachaduras são inscrições, ao invés de defeitos.



Figura 64 - *Topografia da Memória*, na rotunda do Collins Park, Miami, 2023.

Fonte: <https://artequeacontece.com.br/evento/sallisa-rosa-topografia-da-memoria-na-pinacoteca-contemporanea/>

O que emerge, então, não são objetos: são vestígios sensíveis de uma memória sem arquivo. Memória que não pretende fixar um passado, mas, sim, reacender um fogo. Um fogo que revela, no lugar de destruir. E que talvez nos ensine que aquilo que chamamos de matéria-prima nunca é apenas matéria: é, também, vida comprimida, é política em estado bruto, é linguagem que antecede o alfabeto. É o barro, afinal, que nos dá o chão. E é por ele que, nas mãos de Sallisa Rosa, a memória volta a respirar.

Em sua reapresentação na Pinacoteca Contemporânea, em São Paulo (2024), *Topografia da Memória*, no lugar de se repetir, reinscreve-se. Não como instalação deslocada de contexto, mas, sim, como solo vivo, que absorve a arquitetura, o ar e o ritmo do lugar em que se insere. A obra carrega em si a potência da transmutação: permanece o barro, a cerâmica, o gesto; mas algo se altera profundamente no encontro com o espaço expositivo brasileiro – suas texturas, seus fluxos, sua história. A Galeria Praça, atravessada pela luz natural e pelo movimento externo da cidade, transforma-se em um campo de reverberação.

A luz, difusa e silenciosa, atua como revelação branda: ao mesmo tempo que ilumina, vela. O espaço, longe de impor linearidade ou totalidade, oferece ao visitante uma experiência em camadas, onde nada é imediatamente dado. É preciso desacelerar o olhar, suspender a lógica da apreensão rápida e se permitir afetar pela temporalidade do barro. A matéria, aqui, dita o ritmo: ela exige escuta, presença, disponibilidade.

O espectador não vê tudo – e isso é parte essencial da proposta. A experiência dá-se por entre frestas, pela respiração compartilhada com o ambiente, pela escuta do que não se diz, mas, sim, vibra. O que a obra propõe, nesse reencontro, é uma curadoria do intervalo, do silêncio e daquilo que só pode ser compreendido com o corpo todo. Uma coreografia sutil entre sombra e luz, matéria e gesto, presença e desaparecimento.

Há algo em *Topografia da Memória* que nos obriga a repensar o próprio gesto de curar. Não se trata de montar uma narrativa, de organizar peças dentro de um sentido previsível. Trata-se de ceder espaço àquilo que ainda não foi plenamente reconhecido como saber. A curadoria aqui se dissolve na escuta: escutar a terra, escutar o corpo, escutar a falha como potência. Mais que suporte, o barro é médium: presença que enuncia, reverbera e sustenta o que ficou por dizer.

Essa obra alcança-nos não por aquilo que revela, mas, sim, por aquilo que desloca. Não está interessada em ser decodificada – ela vibra. Vibra no chão e nas paredes, no ar rarefeito da sala, nas ausências que convoca. Mais uma vez, é possível evocar o que Leda Maria Martins (2021) declara, ao se afirmar que o tempo faz-se espiralar: aquilo que parecia enterrado retorna, não como repetição, mas, sim, como dobra. Uma dobra de memória, de tempo e de matéria. Sallisa Rosa oferece-nos essa dobra como espaço político. E ao nos convocar a caminhar sobre ela, faz do barro não apenas território, mas, também, superfície sensível onde memórias e histórias ainda inauditas vibram em presença.

Jaider Esbell e sua importante colaboração para o pensamento artístico e curatorial no Brasil

Nos últimos anos, a arte indígena tem conquistado espaço nos principais circuitos artísticos, promovendo debates sobre descolonização, representação e visibilidade. Esse movimento ocorre paralelamente a uma transformação mais ampla no campo das artes, impulsionada por questionamentos sobre colonialismo, reparação histórica e novas epistemologias. Museus e bienais têm sido pressionados a revisar suas práticas curatoriais, incluindo artistas indígenas de forma mais orgânica e significativa. Eventos como a 22^a Bienal de Sidney (2020) – sob a direção artística de Brook Andrew, pessoa originária do povo *Wiradjuri* – e a 15^a edição da Documenta de Kassel (2022) – conduzida pelo coletivo indonésio *ruangrupa* – exemplificam essa transformação. Ambas as edições promoveram abordagens curatoriais que desafiam a centralidade das narrativas eurocêntricas, ampliando o protagonismo de povos originários e das diásporas no cenário artístico global.

A 34^a Bienal de São Paulo, realizada em 2021, destacou-se como um marco nesse processo, trazendo a arte indígena para o centro da exposição, não apenas como tema, mas, também, como parte fundamental da curadoria. O evento dialogou com movimentos internacionais de ressignificação da arte indígena, alinhando-se a iniciativas como a crescente presença de artistas indígenas em museus como o Tate Modern, que recentemente ampliou sua coleção com obras de Xadalu Tupã Jekupé, e o MoMA, que incorporou trabalhos de Sheroanawe Hakihiwi, artista *yanomami* da Venezuela.

Nesse contexto, Jaider Esbell (1979-2021), artista e ativista *macuxi*, emergiu como uma figura central, ampliando os horizontes da curadoria e promovendo uma visão contracolonial da arte contemporânea. Sua participação na Bienal de São Paulo foi dupla: além de artista, ele assumiu um papel curatorial ativo, articulando a presença de outros artistas indígenas, como Daiara Tukano, Denilson Baniwa e Uýra Sodoma. Essa atuação refletiu sua visão sobre a

necessidade de um processo curatorial mais horizontal, onde os próprios povos indígenas pudessem definir como suas obras e histórias seriam apresentadas.



Figura 65 - Vista da Instalação Entidades, de Jaider Esbell, na 34ª Bienal de São Paulo

Fonte: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo <<http://34.bienal.org.br/artistas/7339>>

A relevância da atuação de Esbell ecoou internacionalmente. Em sua trajetória, ele estabeleceu diálogos com curadores e instituições globais, fortalecendo a presença da arte indígena em espaços historicamente excludentes. Sua obra e discurso conectam-se a artistas como a neozelandesa Lisa Reihana, que reinterpreta narrativas coloniais por meio da tecnologia digital, e o coletivo *Postcommodity*, conhecido por suas intervenções críticas nas fronteiras geopolíticas das Américas. Além disso, sua passagem por eventos como a Bienal de Berlim e sua colaboração com artistas indígenas do Canadá e da Austrália mostram a inserção da arte indígena brasileira dentro de um debate global mais amplo.

A presença de Esbell na 34ª Bienal de São Paulo consolidou um movimento que já vinha sendo gestado por artistas, acadêmicos e ativistas indígenas, mas que, naquele momento, alcançou um novo patamar de visibilidade e legitimização. Após sua participação, outras instituições culturais no Brasil começaram a

repensar suas práticas, construindo exposições de maior destaque, e que refletisse a arte indígena – como *Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea* (2021), no Museu de Arte Moderna de São Paulo – e a inclusão de artistas indígenas na Bienal do Mercosul.

A trajetória de Jaider Esbell insere-se em um movimento amplo e irreversível de transformação no campo da arte, no qual a presença indígena não apenas conquista espaço, mas, também, atuaativamente na reconfiguração das bases curatoriais, das políticas institucionais e das narrativas históricas. Seu legado vai além da representação, evidenciando a necessidade de um modelo curatorial que ultrapasse a inclusão simbólica e atue na construção de relações efetivamente plurais entre arte, território e ancestralidade. Esbell não apenas reivindicou a visibilidade da arte indígena no circuito contemporâneo, mas, também, subverteu as hierarquias estabelecidas, questionando os critérios tradicionais de legitimação da arte e propondo novas epistemologias baseadas nos modos de existência e criação dos povos originários.

Sua prática curatorial e artística, nesse sentido, constitui-se como um ato político de resistência, desafiando a lógica hegemônica e ressignificando não apenas os espaços expositivos, mas, ainda, os modos de relação entre comunidades indígenas e instituições culturais. Como ele próprio afirmou:

Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós indígenas em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças (Esbell, 2018).

Esbell revela uma compreensão expandida da arte, que se manifesta tanto nos espaços institucionais da arte contemporânea quanto na vivência cotidiana de sua comunidade. Sua visão evidencia que a arte indígena não deve ser reduzida a um objeto de apreciação estética ou a um elemento de exotização, mas, sim, reconhecida como um sistema complexo de pensamento, uma tecnologia do sensível que articula cultura, memória e espiritualidade. Dessa forma, sua atuação desestabiliza as fronteiras entre arte, política e cosmologia, reconfigurando não apenas o circuito artístico, mas, também, os imaginários e as formas de existência que sustentam o campo da arte.

O impacto de sua trajetória reforça a necessidade de uma curadoria que não apenas acomode a diversidade, mas que esteja comprometida com a transformação estrutural das instituições culturais. O desafio, portanto, vai além de simplesmente abrir espaço para a arte indígena, devendo-se compreender e incorporar seus modos de existência e produção, permitindo que as epistemologias indígenas participem ativamente da construção de novos paradigmas curoriais e artísticos. O pensamento e a prática de Esbell evidenciam que a arte indígena contemporânea não é uma manifestação periférica dentro do sistema da arte, mas, sim, um eixo fundamental para a reestruturação do próprio conceito de arte no contexto global.

16.1

Jaider Esbell: Arte e Ativismo

Jaider Esbell (1979-2021) nasceu na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, e, desde cedo, demonstrou interesse pelas artes visuais e pela literatura. Sua trajetória artística e intelectual foi marcada por um compromisso profundo com a valorização da cultura *macuxi* e a afirmação da presença indígena no sistema da arte contemporânea. Seu trabalho transcendeu as fronteiras da expressão individual, consolidando-se como um projeto coletivo de fortalecimento cultural e político dos povos originários.

Por meio da pintura, da escrita, da performance e da curadoria, Esbell tensionou as relações entre arte, política e ancestralidade, utilizando a arte como um instrumento de luta e resistência. Em suas reflexões, Esbell defendia que a arte indígena contemporânea deveria ser protagonizada pelos próprios indígenas — não apenas enquanto objetos de estudo ou representação, mas como sujeitos ativos na construção das narrativas visuais e discursivas do presente. Como afirmou em uma live transmitida pela Rádio Yandê, em abril de 2020: “a nossa mão, a nossa voz, o que está sendo dito por nós, verbalizando, corporificando, expressando” (Esbell, 2020).

Sua produção artística dialoga com mitologias *macuxis*, espiritualidade e impactos da colonialidade sobre as populações originárias. Elementos recorrentes

em sua obra, como a “cobra-grande”, os seres híbridos e as paisagens oníricas, articulam uma narrativa visual que desafia paradigmas ocidentais de arte e história. A “cobra-grande”, figura mítica presente na cosmologia de diversos povos indígenas da Amazônia, surge em suas pinturas como símbolo da resistência territorial e cultural, evocando a força dos rios e dos espíritos ancestrais. Esses elementos, para Esbell, não apenas reafirmam a presença da cosmovisão *macuxi* na arte contemporânea, como ainda vão além: tensionam os limites entre o visível e o invisível, o humano e o não humano, questionando as dicotomias impostas pelo pensamento eurocêntrico.

Além de artista, Jaider Esbell desempenhou um papel fundamental como curador, pensador e articulador de uma rede de produção indígena contemporânea. Sua atuação foi decisiva não apenas para ampliar a visibilidade de artistas indígenas em circuitos antes inacessíveis, mas, também, para tensionar as estruturas do sistema da arte, reivindicando o direito à autodeterminação narrativa e estética dos povos originários. Esbell não se limitou a ocupar espaços institucionais: ele reconfigurou-os desde dentro, abrindo caminhos para uma presença indígena que não fosse apenas representada, mas que também atuasse como sujeito crítico e epistemológico.

Entre suas ações mais marcantes, destaca-se a curadoria da exposição *Moquém_Surarî: Arte Indígena Contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 2021. Nessa mostra, Esbell propôs uma cartografia viva e insurgente da arte indígena, reafirmando sua multiplicidade, suas cosmopolíticas e os cruzamentos possíveis entre tradição, oralidade, espiritualidade e práticas contemporâneas. O projeto, além de reunir artistas de diferentes povos e territórios, também instituiu um espaço onde a arte indígena deixou de ser vista como expressão exótica ou periférica, passando a ser reconhecida como centro de formulação crítica e poética no campo das artes visuais.

Sua trajetória também esteve profundamente ligada ao pensamento decolonial, evidenciando a necessidade de repensar as estruturas do sistema artístico a partir das epistemologias indígenas. Para Esbell, a arte era uma forma de “pajelança estética”, um processo de cura e reconexão com as matrizes ancestrais, e, ainda, um meio de questionar a violência histórica imposta aos povos originários. Jaider Esbell reconhecia a importância do diálogo com as

instituições acadêmicas e artísticas, destacando a necessidade de escuta e troca de saberes. Para ele, a arte indígena contemporânea não deveria estar isolada, mas, sim, inserida em um processo de aprendizado mútuo, no qual artistas indígenas e instituições culturais pudessem interagir criticamente. De acordo com o artista: “Vamos escutar a nós mesmos [...]. A década da arte indígena contemporânea é uma década de escuta [...] a gente se expõe [...] e depois a gente tem que escutar as demandas [...] dos mais velhos, das comunidades e da Academia” (Esbell, 2020). Esse processo, segundo o artista e pensador, era essencial para fortalecer as narrativas indígenas nos espaços institucionais sem comprometer sua autonomia e complexidade.



Figura 66 - *Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea* - MAM.

Fonte: <https://mam.org.br/wp/uploads/2021/08/exposicao-moquem-surari-mam-2021-fotokarinabacci-001-1920x1282.jpg>

Ao mesmo tempo, Esbell via a relação com a Academia como um desafio estratégico, descrevendo-a como “maldita e desejada”. Ele entendia que a aproximação deveria ser cada vez mais íntima, não como uma aceitação passiva, mas, sim, como um espaço de participação ativa e crítica. Para ele, não bastava incluir artistas indígenas nas exposições; era necessário reestruturar os modos de organização e curadoria para que o conhecimento indígena fosse reconhecido

como fundamental na construção de uma arte contemporânea verdadeiramente plural e livre de paradigmas coloniais.

16.2.

Contornos curoriais de Jaider Esbell na 34^a Bienal de São Paulo

Essa Bienal, esse palco, é um lugar importantíssimo, um dos últimos refúgios de uma ideia de pensamento em construção, um lugar no qual precisamos estar. Muito mais do que a academia, do que a política partidária, muito mais que organismos com as escolas ou as igrejas, esses aparelhos coloniais e exóticos. [...] Chamamos o que estamos fazendo de arte indígena contemporânea, que também sabemos que não é suficiente, que não abarca tudo, mas que é necessária para atrair alguns curiosos, atentos, que têm vontade de escutar de fato alguma história outra, que vêm perguntar pra nós: “O que é arte indígena contemporânea?”. E a gente diz: “É uma armadilha para levar bons curiosos para um lugar de reflexões profundas”, que, mais uma vez, não cabe no movimento político, na igreja, nem no judiciário, nem lugar nenhum, porque esses lugares não foram feitos para isso mesmo⁸.

A curadoria da 34^a Bienal de São Paulo, sob o tema “Faz Escuro mas Eu Canto”, representou um marco significativo no campo das artes, não apenas pela sua proposta conceitual, mas, também, pela forma como desafiou normas tradicionais, ampliando o escopo das narrativas presentes. O evento foi uma instância de transição no qual questões de representatividade, colonialidade e epistemologias alternativas foram colocadas no centro do debate artístico. A partir da atuação de Jacopo Crivelli Visconti – curador geral –, de Paulo Miyada – curador-adjunto – e de Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez – curadores convidados –, a edição trouxe à tona temas de resistência e identidade cultural, refletindo uma curadoria pautada por um olhar atento às diversas realidades e práticas culturais.

Esbell, que teve papel fundamental no evento, transformou a Bienal em um espaço de diálogo interétnico ao articular a participação de artistas indígenas, um grupo historicamente marginalizado no circuito artístico institucional. Sua atuação foi decisiva para afirmar a presença indígena em um contexto de resistência à colonialidade, dando visibilidade a práticas culturais que muitas vezes são silenciadas ou distorcidas por uma visão eurocêntrica.

⁸ ARTE BRASILEIROS. Jaider Esbell. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/jaider-esbell/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

O pensamento curatorial, proposto por Esbell e refletido em diversas manifestações na Bienal, foi um movimento estratégico para subverter as estruturas estabelecidas no mundo da arte, onde a visão ocidental sobre o que é “arte” e “cultura” frequentemente silencia saberes e formas de expressão de povos não hegemônicos. A utilização de performances, instalações e manifestações coletivas deu visibilidade às diversas cosmologias indígenas, ao mesmo tempo que propôs uma reconfiguração do próprio espaço expositivo. Esses elementos transcendiam o formato de uma exposição tradicional, convertendo o evento em um território de confronto e de novas possibilidades de pensar e viver a arte.

A curadoria da 34^a Bienal de São Paulo, ao integrar práticas artísticas de saberes indígenas, quilombolas e outros grupos marginalizados, foi além da simples inclusão de vozes subalternizadas. Ela propôs um deslocamento profundo no entendimento da arte, subvertendo sua universalidade tradicional e questionando os paradigmas eurocêntricos. Como argumenta Néstor García Canclini (2005), a arte não deve ser vista apenas como uma forma de representação estética, mas, também, como um campo de resistência simbólica, onde as culturas subalternas podem reapropriar suas próprias narrativas e afirmar suas identidades diante das narrativas “dominantes”. Ao incorporar espaços de afetividade e resistência, a curadoria da Bienal transformou a arte em um ato político, não apenas estético, mas, também, uma forma de contestação ao colonialismo, reafirmando o papel da arte como uma ferramenta de afirmação cultural.

Essa abordagem alinha-se à noção de “curadoria indígena” de Naine Terena, que enfatiza a condução dos processos curatoriais a partir das epistemologias indígenas, rompendo com os modelos tradicionais impostos pelas instituições ocidentais. Terena destaca a curadoria como um espaço de insurgência e ressignificação, onde as narrativas indígenas, além de ocuparem as instituições, também transformem suas estruturas (Terena, 2020). Nesse contexto, Jaider Esbell, na 34^a Bienal de São Paulo, exemplifica essa perspectiva ao tensionar os limites entre arte, espiritualidade e ativismo, evidenciando a necessidade de repensar a exibição e mediação da produção artística indígena no circuito global.

Ao ocupar esses espaços institucionais, artistas indígenas e curadores como Esbell impulsionam a descolonização não apenas das representações, mas

também das estruturas que historicamente organizaram o campo da arte. A curadoria, ao enfatizar práticas de escuta e descentralização, catalisou uma mudança de paradigma, transformando o público de espectador passivo em participante reflexivo das relações entre arte, poder e colonialidade.



Figura 67 - Uýra ou “A árvore que anda”, passeando pela sua obra.

Foto: Amazônia Real

A 34^a Bienal reforçou a curadoria como um espaço dinâmico de experimentação, diálogo e resistência, consolidando-a como uma plataforma essencial para redefinir o conceito de arte. Integrando saberes ancestrais, cosmologias indígenas e expressões conectadas ao território e à espiritualidade, a curadoria ampliou as fronteiras do pensamento artístico, promovendo um modelo mais inclusivo e acessível. Esse movimento ressignifica a arte não apenas como objeto de contemplação, mas, também, como instrumento de fortalecimento identitário, reconstrução histórica e reafirmação das narrativas originárias.

16.3.

Impactos e legado

A presença de Jaider Esbell na 34^a Bienal de São Paulo teve repercussões significativas, não apenas no contexto da arte contemporânea, mas, também, nas práticas curatoriais e nas abordagens institucionais. O artista indígena trouxe à tona questões sobre a representatividade e a decolonização da arte, revelando a urgência de reconfigurar a maneira como os povos originários são representados nos espaços artísticos. Essa abordagem desafia a visão tradicional da arte como um campo homogêneo e eurocêntrico, ao inserir no cenário da arte contemporânea uma visão indígena que dialoga com as questões sociais, políticas e culturais da atualidade.

Minhas maiores expectativas acerca de uma síntese entre rememoração e prospecção no desenvolvimento da 34^a Bienal residem na forma como a curadoria tentou lidar com a diferença e a identidade. Sob a orientação dos escritos de Glissant (2021), buscamos promover encontros entre artistas, poéticas e obras distintas, priorizando o conceito glissantiano de “relação”, em detrimento da equivalência. A opacidade, nesse sentido, surge como uma defesa crucial contra a brutalidade da transparência imposta pelo olhar colonial, oferecendo uma camada de resistência às narrativas que buscam diminuir a complexidade cultural e histórica das diferentes expressões artísticas.

Como aponta Miyada, “não será possível simplesmente derrotar a ideologia colonial jogando nos seus próprios termos; é preciso estraçalhar as premissas que criam uma ilusão de legitimidade para o legado dos conquistadores – a pureza, a originalidade, a superioridade, a raiz única” (2021, p. 37). Essa perspectiva reforça a necessidade de uma curadoria que vá além da simples representação, rompendo com as estruturas de poder que historicamente marginalizam as vozes indígenas e outras culturas. Assim, é imperativo que a arte, por meio de suas práticas curatoriais, não apenas questione as narrativas dominantes, como também redefina as bases culturais para um espaço mais equitativo e inclusivo.

A 34^a Bienal foi um ponto de inflexão, destacando a importância da arte indígena além de uma simples forma de resistência, consistindo em uma parte integrante da arte contemporânea global. Esse movimento foi analisado por

diversos críticos, que ressaltaram que a Bienal se tornou um espaço para repensar a curadoria e as práticas institucionais, uma vez que as escolhas curoriais indicaram uma mudança no olhar sobre a produção artística dos povos indígenas. O trabalho de Esbell, em particular, foi um marco para a inserção da arte indígena no circuito global, propondo uma leitura crítica que ultrapassa o caráter exótico da arte indígena, reforçando sua centralidade no discurso contemporâneo.

Além disso, a presença de Esbell na Bienal ajudou a descolonizar as práticas curoriais e as narrativas sobre arte no Brasil, trazendo à tona questões sobre os limites da arte moderna e contemporânea e abrindo espaço para um maior entendimento das epistemologias indígenas. Esbell e outros artistas indígenas desempenham um papel crucial não apenas na visibilidade, mas, também, na redefinição das formas de fazer e ver arte, integrando saberes ancestrais ao debate contemporâneo e ampliando a pluralidade no campo artístico.

Refletir sobre criação, produção e disseminação cultural indígena, respondendo à crescente demanda por parte dos museus e instituições de arte no Brasil e no mundo por adquirir ou expor “arte indígena”, coloca-nos frente a um problema com implicações estéticas, éticas e políticas. A ênfase da visão ocidental de arte, na qual se confina o exercício da criação enquanto atividade específica, separada das demais esferas da vida cotidiana, contrasta com as práticas dos diferentes povos indígenas (Krenak, 2021, p. 44-45).

Ao incluir Jaider Esbell na 34^a Bienal de São Paulo, o evento extrapola a noção de resistência e propõe gestos concretos que atribuem novos sentidos à legitimidade da arte indígena. Esbell, ao incorporar sua perspectiva, não apenas desafia a institucionalização da arte, mas, também, redefine as formas de legitimação que têm sido historicamente atribuídas à arte ocidental. Seus gestos artísticos e curoriais são uma reapropriação do próprio conceito de arte, que se entrelaça com as práticas ancestrais e cotidianas dos povos indígenas, reconfigurando as narrativas e ampliando os espaços de visibilidade e reconhecimento. Assim, a Bienal, além de ser um evento de resistência, também consistiu em um campo dinâmico de criação, onde o movimento indígena encontrou novos meios de expressão e novos espaços de legitimação dentro do sistema artístico contemporâneo. Esse gesto de reinterpretação desafia a noção rígida e excludente de arte, abrindo caminho para um entendimento mais plural e generoso das práticas artísticas no Brasil e no mundo.

16.4.

Entrelinhas

Jaider Esbell desempenhou um papel crucial na transformação curatorial da 34^a Bienal de São Paulo, não apenas ao inserir a arte indígena nos espaços institucionais, mas, também, ao fortalecer e amplificar as narrativas contracoloniais. Sua contribuição reconfigurou a relação entre arte e poder, ao questionar as convenções estabelecidas e ao ampliar os horizontes da arte contemporânea com uma perspectiva indígena. O impacto de sua atuação vai além do contexto daquele evento, reverberando na forma como a arte indígena é reconhecida e integrada nas instituições culturais, oferecendo uma visão de uma arte mais inclusiva e diversa.

O legado de Esbell continua a ser uma referência importante na construção de um campo artístico que respeita e valoriza as especificidades culturais, desafiando o domínio dos paradigmas eurocêntricos. A 34^a Bienal de São Paulo, sob sua influência, marcou um momento decisivo na História da Arte brasileira, demonstrando que as práticas curatoriais podem ser espaços de resistência, reinterpretação e renovação. Mais do que uma simples exposição, o evento foi um campo de luta pela visibilidade e pela autenticidade das culturas indígenas.

Contudo, o desafio segue em aberto: como garantir que essa renovação da política da arte não se torne uma forma de apropriação ou exotização das presenças indígenas? A tarefa é construir um ambiente onde as diferentes culturas possam se expressar de maneira autêntica e não diluída, respeitando as particularidades de cada uma dessas culturas, sem recorrer a processos de homogeneização ou colonização simbólica. O pensamento e o gesto de Esbell instigam-nos a pensar novas formas de curadoria, mais inclusivas e plurais, que não apenas acolham as diversas manifestações culturais, mas, também, propiciem a circulação e o reconhecimento de presenças que desafiem os valores e as normas hegemônicas.

A partir dessa reflexão, vislumbramos um horizonte em que a arte se configure como um espaço dinâmico, aberto ao encontro de diferentes saberes e à multiplicidade de presenças. Este é um campo em que a curadoria vai além de um papel representativo, tornando-se um agente ativo na criação de um ambiente

artístico que amplifique as presenças históricas silenciadas, em uma busca por reconfigurar a política da arte em termos de intercâmbio cultural genuíno e transformação social. A trajetória de Jaider Esbell aponta para a necessidade urgente de construir um campo artístico que seja ao mesmo tempo respeitoso e transformador, capaz de incluir, sem subordinar, as riquezas culturais indígenas e suas práticas artísticas de forma digna e legítima.

Não estamos satisfeitos. Porque primeiro a Bienal disse que não queria índio nenhum. Agora que está saindo na mídia bonitinha que botou não sei quantos índios, isso não é verdade, precisamos esclarecer. E tem mais. Se já estão se arvorando disso, saindo de bonzinhos, isso não está certo. Porque isso tem um custo, e quem está pagando essa conta basicamente sou eu – e estou falando de dinheiro mesmo. Porque a Bienal paga um cachê de 12 mil reais, pega sua obra e te esquece. E aí, em se tratando da arte indígena contemporânea não basta. Porque quando você pega uma obra do artista, pega toda a história dele muito antes da colônia. Pega toda essa complexidade colonial e a coletividade. Então, se eu cheguei, vão chegar outros⁹.

A fala de Esbell revela as tensões ainda existentes entre o reconhecimento da arte indígena no circuito institucional e a permanência de estruturas assimétricas que limitam sua plena inserção. O crescente interesse pela arte indígena não pode se restringir a um gesto pontual ou meramente simbólico, devendo se converter em políticas concretas de valorização, investimento e diálogo contínuo. A inclusão de artistas indígenas nas grandes exposições internacionais representa um avanço significativo; no entanto, como Esbell aponta, há ainda um longo caminho a ser percorrido para que esse movimento se torne verdadeiramente equitativo.

Os desafios enfrentados pelos artistas indígenas na atualidade não dizem respeito apenas à visibilidade, mas, também, à garantia de condições dignas de produção, circulação e reconhecimento de suas obras. Isso implica o compromisso das instituições culturais em rever suas práticas, ampliando o escopo das políticas curatoriais e de financiamento para que a presença indígena no sistema da arte não seja um fenômeno passageiro, mas, sim, uma transformação estrutural e duradoura.

A arte indígena contemporânea afirma-se, assim, como um território de resistência e reexistência, desafiando as narrativas hegemônicas e propondo novos

⁹ ARTE BRASILEIROS. Jaider Esbell. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/jaider-esbell/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

modos de se imaginar e construir a arte no século XXI. Mais do que uma presença simbólica, ela exige um espaço de participação ativa e justa, no qual suas vozes não sejam apenas ouvidas, mas, também, efetivamente incorporadas na redefinição do campo artístico e curatorial.

Constelações curatoriais 7 - Rosa Afefé: Força da Terra, Sentidos de Território e Pertença

Rose Afefé não desenha a cidade: ela a molda com as mãos. Entre a argila e o sol, entre as pegadas no chão e o silêncio da pedra úmida, nasce um território que não foi comprado, nem imposto. Foi cuidado. Erguido gesto por gesto, parede por parede, em uma escala que só o corpo conhece.

Não se trata de metáfora. Rose construiu uma cidade com as próprias mãos, com a terra da Chapada Diamantina e com o barro da memória. Uma cidade real: com biblioteca, boteco, teatro ao ar livre, rádio comunitária e casas de adobe – mistura de terra, água e fibra seca ao sol. Ali, o tempo não corre, ele repousa. Os muros não isolam, acolhem. É um lugar feito para respirar com o vento, com os pés descalços, com a conversa no fim da tarde. Chama-se *Terra Afefé*.

A artista cresceu em casa de barro, no Recôncavo Baiano, onde as paredes não se separavam, mas, sim, escutavam-se. Mais tarde, longe dali, ela entendeu que aquilo que um dia foi motivo de vergonha era, na verdade, potência. Era o que havia de mais sofisticado: um modo de viver com o mundo, e não contra ele. *Terra Afefé* é esse retorno em forma de gesto.

Cada parede é moldada como quem escreve uma carta para o futuro. As casas de adobe não escondem sua origem. Ao contrário: mostram as marcas das mãos, as rachaduras da secura, os brilhos que o tempo vai desenhando. Nada ali é perfeito, tudo é vivo. A cidade pulsa como corpo coletivo.

Rose não desenha para representar. Ela constrói para reexistir. Suas criações não cabem no cubo branco, nem em moldura. Ela “planta” a cidade, como quem planta uma árvore: com a certeza de que algo precisa permanecer. Em *Terra Afefé*, a arte não é objeto, é convivência. Nas imersões que realiza – “Coexistir”, “Habitar” e “Ninho” – não há espectadores. Todos moldam, escutam, lavam, leem, descansam, plantam. Tudo é parte da obra.



Figura 68 - Rose Afefé, vista de *Terra Afefé*.

Fonte: <https://www.sp-arte.com/editorial/rose-afefe-e-a-cidade-feita-com-as-maos>

A cidade que Rose inventa carrega um tempo que não é o da pressa. É o tempo espiralar de que fala Leda Maria Martins – tempo que retorna, que se dobra, que repete para continuar. O barro, quando seco, racha. Mas, quando é molhado, lembra-se. E, ali, tudo se lembra: a infância, os quintais, a fogueira no

fim do dia. *Terra Afefé* é uma resposta. À violência. Ao esquecimento. À lógica que separa arte de vida, corpo de espaço, razão de terra.

Como pensa Denise Ferreira da Silva, o projeto moderno ensinou-nos a nos separar do mundo. Em *Terra Afefé*, essa separação dissolve-se: o corpo mistura-se ao ambiente, a cidade torna-se extensão da pele, e a construção é também gesto de cura. O que está em jogo, ali, é um saber que não se ensina, mas, sim, que se partilha. O barro vira livro. A casa, arquivo. O quintal, sala de aula.

Rose constrói a cidade como quem molda uma escultura respirando. Seus gestos espalham-se: da Bahia à França, onde recolheu terra em um canteiro e transformou o ato em imagem. Sua obra não precisa de tradução, porque fala a linguagem da matéria. Ela não representa o território: ela encarna-o. E o faz com a dignidade das mãos sujas, com a calma de quem sabe que a terra ensina mais do que qualquer teoria.

É por isso que, diante da cidade que ela construiu, o que mais impressiona não é o tamanho, nem o número de casas. É a delicadeza da escolha: fazer do próprio corpo uma arquitetura de cuidado.



Figura 69 - Rose Afefé, vista de *Terra Afefé*.

Fonte:<https://www.sp-arte.com/editorial/rose-afefe-e-a-cidade-feita-com-as-maos>

Práticas curatoriais diante do colapso: estratégias para adiar o fim do mundo

A partir da provocação de Ailton Krenak, segundo a qual “é preciso adiar o fim do mundo”, este capítulo investiga a curadoria contemporânea como prática comprometida com a sustentação de mundos que insistem em existir à revelia do colapso. Em vez de reproduzir os códigos institucionais da arte moderna-colonial, propõe-se uma curadoria situada, fundamentada em saberes afro-diaspóricos, indígenas, dissidentes e travestis, que fabulam contratemplos e operam em resistência aos dispositivos normativos da visualidade hegemônica.

Compreende-se, aqui, a curadoria como gesto de escuta radical e presença comprometida, mais do que ação organizativa ou mediadora. Ela atua como dispositivo ético-estético diante das violências estruturais que atravessam corpos, territórios e histórias interditadas. Nesse sentido, o pensamento de Jota Mombaça oferece uma chave conceitual vital: sua noção de “imaginação anticolonial” emerge do corpo como zona de tensão e da linguagem como campo de ruptura, propondo uma estética da torção, do desvio e da fabulação insubmissa. A curadoria, nesse horizonte, não mais é espaço de neutralidade ou representação autorizada, mas, sim, uma travessia crítica entre mundos que se recusam a serem reduzidos à lógica da tradução unilateral. É no “entre” – no deslocamento contínuo – que se funda sua potência contracolonial.

Essa perspectiva encontra ressonância nas formulações de Denise Ferreira da Silva, cuja crítica à racionalidade moderna ocidental propõe uma estética da inseparabilidade. Para a autora, pensar com o mundo exige desfazer os limites rígidos entre sujeito e objeto, ética e estética, ciência e espiritualidade. Sua proposta convoca uma sensibilidade que não separa, mas, sim, compõe, e que desloca a arte da representação para a enunciação cosmológica. Nesse campo, a curadoria, em vez de operar pela seleção ou autoridade, dá-se por copresença, dissolução ontológica e alinhamento com forças elementares como terra, água e memória.

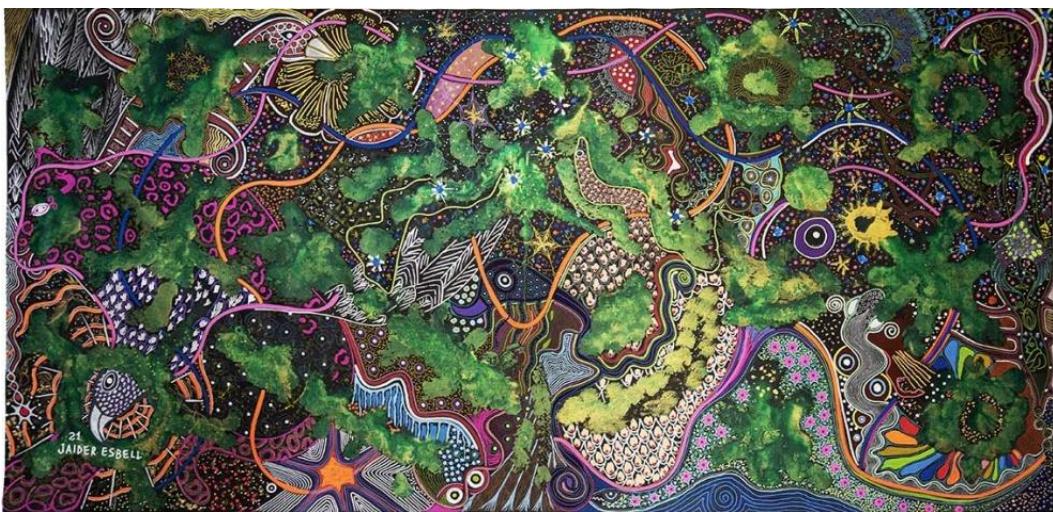


Figura 70 - *A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade*, 2021.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>



Figura 71 - Aline Motta. *Pontes sobre Abismos*, 2017-2020.

Fonte: <https://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>

Esse horizonte de escuta e implicação sensível ganha densidade na obra *Pontes para abismos* (2017-2020), de Aline Motta. A artista mobiliza imagens, documentos, águas e vozes, não como recursos narrativos, mas, sim, como forças convocatórias que reativam camadas apagadas da História. O trabalho não busca restaurar uma origem perdida, tampouco estabilizar identidades – ele desloca o olhar para zonas de falha, suspensão e esquecimento, aquelas que a História

oficial evita nomear. A água atravessa a obra como matéria viva: correnteza que liga continentes, carrega afetos, desfaz certezas e convoca presenças que resistem à lógica do desaparecimento. Ponte e abismo, ao mesmo tempo, esse fluido inscreve uma temporalidade própria, feita de retornos, lapsos e encantamentos.

No filme e na instalação, o tempo dobra-se, o arquivo dissolve-se e a memória torna-se vibração. Não há linearidade, comprovação ou encadeamento lógico; há acúmulo de sensações, sobreposições de silêncios e imagens que escorrem mais do que se fixam. Nesse percurso, a curadoria não atua como mediação, tampouco como tradução: ela implica-se. Torna-se aderência sensível ao processo, um modo de acompanhar o que não se mostra plenamente, mas que pulsa nas frestas, nos desvios e nas reverberações. *Pontes para abismos* não representa a memória: ela a convoca, não por exposição, mas, sim, por deslocamento; não por evidência, mas, sim, por vibração. A memória aqui não se organiza: ela manifesta-se.

Essa concepção de curadoria como presença implicada ressoa com práticas insurgentes que, nas dobras do sistema artístico-institucional, inventam outros modos de fazer e de existir. São curadorias que emergem das margens: do interior das casas, dos quintais, dos terreiros urbanos, dos mutirões de favela, das escolas autônomas e comunitárias. Lugares em que o ato de curar, no lugar de ser função técnica, é gesto de sustentação cotidiana, partilha sensível e reinvenção política. Em vez de representar territórios ameaçados, essas curadorias habitam, protegem e escutam esses territórios.

É nesse campo ampliado que se desdobram diferentes frentes de pensamento e prática, abrindo vias para compreender a curadoria como travessia e como composição: um dispositivo de memória em movimento, uma ferramenta poética de resistência, um campo ético de presença. Não se trata de uma técnica de visibilidade, mas, sim, de uma prática de cuidado com o que insiste em permanecer, mesmo sob ameaça. Nessa paisagem, curar é manter mundos vivos, mesmo quando tudo ao redor opera pela extinção.

Essa orientação, que desloca o lugar da curadoria para o território do sensível e do insurgente, convoca novas perguntas: Como escutar o que não foi arquivado? Como sustentar práticas curatoriais que se orientam não pelo acervo institucional, mas, sim, pelas vozes, rastros e gestos que escapam à moldura? Como lidar com os excessos, os silêncios e as sobrecargas que habitam os

arquivos do presente? É sobre esse terreno instável, mas fértil, que se erguem as próximas reflexões.

18.1. Curadoria como fabulação insubmissa

Curadoria como fabulação insubmissa. Lê-se o título e ele parece prometer um horizonte. Um caminho insurgente, talvez. Como se a fabulação pudesse ser organizada, acolhida sob o manto da curadoria – desde que “insubmissa”. Porém, o que acontece quando a insubmissão da fabulação não mais quer ser curadoria? Quando o gesto de fugir arranca o chão que sustentava qualquer título?



Figura 72 - Jota Mombaça. *Pavimento nº 1: A fuga só acontece porque é impossível*, 2021.

Fonte: <https://projetoafro.com/artista/jota-mombaca/>

A fabulação, portanto, não é fuga, é enfrentamento. É forma de lidar com a violência sem reproduzi-la, de nomear o que não foi dito, de dar forma ao que insiste em viver mesmo quando apagado. Como propõe Saidiya Hartman (2019), fabular é um gesto ético que escava as brechas do arquivo, reencenando vidas que

foram sistematicamente silenciadas pelos dispositivos coloniais de documentação. É uma prática de restituição, mas também de risco – porque exige fabular com o que não se mostra, com o que foi desautorizado.

A curadoria que fabula insubmissamente, nesse horizonte, não busca comprovar, mas, sim, provocar. Ao invés de se render ao arquivo, ela desloca-o. Não ilustra o real, mas, sim, o reconfigura. Trata-se de uma curadoria que se aproxima da linguagem como campo de batalha – não mais como mediação neutra, passando a consistir em um escrita que se compromete com o irrepresentável.

Curar, nesse contexto, é um gesto que escapa à captura, que reinventa temporalidades e nos convida a pensar a arte como território de reinvenção da vida. Tal como propõe Suely Rolnik (2018), pensar com os “corpos vibráteis” é estar em estado de escuta com o que ainda não tomou forma, mas já pulsa nos subterrâneos do sensível. A curadoria, nesse caso, é ativada menos como técnica do olhar e mais como adesão afetiva e política às forças que vibram à margem da linguagem instituída.

É por meio da fabulação que a curadoria se aproxima de uma prática de liberdade, abrindo brechas no tempo e no espaço para que outras memórias, outras presenças e outros mundos possam emergir. Grada Kilomba (2019) declara que certas experiências não podem ser ditas senão pela repetição, pela ruptura ou pelo silêncio. A fabulação, então, aparece como gesto de desestabilização da linguagem hegemônica, desorganizando o real em favor de outras formas de dizer e viver.

No entanto, o que acontece quando nem mesmo a palavra “curadoria” dá conta? Quando a fabulação se desgarra da sua função e arrasta consigo o que parecia sólido? Quando o que se convoca não mais deseja ser representado, mas, sim, apenas fugir?

É nesse rasgo que entra *Pavimento nº 1: A fuga só acontece porque é impossível* (2021), de Jota Mombaça. A obra não responde às definições anteriores – ela as desfaz. A superfície textual instalada no chão não acolhe o olhar, não oferece linearidade. É ruína do sentido. É linguagem colapsada. A fuga, aqui, em vez de ser horizonte de liberdade, consiste em condição de quem não tem mais onde permanecer. E a impossibilidade não é obstáculo: é o que empurra o gesto.

Escrever diante dessa obra é tropeçar. Já não é explicação, já não é conceito. É respiração entre ruínas. O que antes era enunciação teórica — fabulação como enfrentamento, curadoria como liberdade —, agora, curva-se ao que não cessa de escapar. Como afirma a própria Mombaça (2021), a fuga é impossível, mas, ainda assim, necessária; ela é insistência em um corpo que recusa a captura, mesmo sabendo que o mundo foi armado contra sua existência.

O título *Curadoria como fabulação insubmissa* ressoa, mas não se sustenta. Ele é convocado ao limite da sua própria promessa. Se há curadoria, ela já se fragmentou. Já se tornou tremor. Já se contaminou pela impossibilidade da fuga. Escrever com e a partir dessa obra é sustentar esse impasse, esse desvio, esse impossível. É permitir que o pensamento curatorial — já distante da função — se aproxime do que gême, do que racha, do que não quer mais ser curado.

A fabulação, então, não mais é método, mas, sim, ferida aberta. Uma linguagem que se torce diante do irrepresentável. E o que talvez reste à escrita não mais seja compor um pensamento, e passa a ser o deixar se atravessar por ele. E mesmo assim, continuar.

18.2. Temporalidades insurgentes e o tempo espiralar

Na contramão da cronologia ocidental moderna, fundada na linearidade e no ideal de progresso acumulativo, este capítulo propõe pensar as práticas artísticas como campos de invenção de temporalidades insurgentes. Em diálogo com Leda Maria Martins, conforme já exposto, comprehende-se o tempo não como uma linha reta que conduz a um destino final, mas, sim, como uma espiral em movimento — feita de retornos, ressonâncias e sobreposições. O tempo espiralar, conforme desenvolvido por Martins (2021), organiza-se por ritmos e pausas, memórias e expectativas, insurgências e permanências. Ele é vivido e performado, não calculado ou fixado, e, por isso, revela-se como um poderoso operador epistemológico e político. A autora propõe uma performatividade do tempo que desafia o modelo cronológico ocidental e introduz uma percepção que, ao mesmo

tempo em que retoma o passado, inscreve o presente e reinventa o porvir como um campo de forças ativas.



Figura 73 - Vista da instalação *ANTENA IA MBAMBE Mimenekeu É lá Tempo!*, de Ana Pi e Taata Kwa Nkisi Mutá Imê.

Fonte: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo.

Essa concepção encontra reverberação densa na obra *ANTENA IA MBAMBE Mimenekeu É lá Tempo!* (2022), de Ana Pi. Coreógrafa e artista visual, Pi transforma o corpo negro em antena sensível, capaz de captar frequencias soterradas, memórias não ditas e o porvir. A inscrição do título, em tom de canto, encantamento ou profecia, já antecipa a proposição de um tempo que não se submete à linearidade moderna. Ao dançar, Ana Pi não executa movimentos: ela traduz mundos. Como em Saidiya Hartman (2019), sua fabulação opera não para ilustrar ausências, mas, sim, para ativar presenças insurgentes por meio do corpo, da voz e da memória. A performance torna-se um gesto contra-arquival, uma escrita encarnada que desloca a narrativa oficial.

Cada gesto, cada deslocamento e cada pausa compõem uma partitura de escuta radical. A artista não representa o tempo, mas, sim, convoca-o, instaurando uma performance que vibra entre a espiritualidade, a ancestralidade e a fabulação. O corpo torna-se um operador político e sensível, capaz de torcer o tempo como

quem reabre feridas, e também como quem reinscreve caminhos de cura. Em seus trabalhos, o tempo deixa de ser uma medida abstrata para se tornar um campo corporal, coreográfico e vibratório. A escuta, aqui, é gesto fundante: não apenas se ouve, mas, também, dança-se com aquilo que pulsa subterrâneo – frequências que escapam à razão histórica moderna.

Essa lógica do deslocamento, da errância e da memória em trânsito remete à crítica de Achille Mbembe (2018) sobre as formas temporais impostas pela modernidade colonial: uma temporalidade de morte, obsolescência e apagamento. Contra essa estrutura, Ana Pi organiza um campo vibrátil de reexistência, onde a ancestralidade, ao invés de estar no passado, reatualiza-se no gesto, no som e na matéria.

Com outro gesto, mas em profunda ressonância, o trabalho de Sônia Gomes reinventa o tempo por meio da matéria. Suas esculturas têxteis, compostas por tecidos usados, doados ou encontrados, são moldadas por uma coreografia das mãos – mãos que torcem, amarram, costuram, rasgam e reconfiguram. Em vez de linhas retas, sua poética opera nas dobras. Em vez de estruturas rígidas, há entranhas, curvas, espessuras e respirações. Gomes trabalha o tempo como algo que se torce, e não que se mede.

Cada peça carrega histórias invisíveis: da matéria que já viveu outras vidas, das memórias incorporadas aos tecidos, dos gestos silenciosos que os transformam em presença escultórica. Suas obras recusam a estabilidade da forma, para, então, afirmarem o inacabamento como política estética – como se dissessem que o tempo, assim como o corpo, é sempre poroso, inconstante, ferido e fértil. A artista não apenas costura, mas, também, cura com a linha, fazendo da própria composição um ritual de permanência. Como ela mesma afirma, o ato de costurar é também um modo de cuidar.

As obras de Ana Pi e Sônia Gomes não pedem intermediações interpretativas para reivindicarem sua densidade histórica, poética e política. Elas não representam o tempo espiralar – elas operam-no. São, cada uma a seu modo, dispositivos de torção do sensível, inscrições de uma temporalidade que desafia o contínuo do progresso e propõe outras formas de presença. Nesses trabalhos, a ancestralidade não é evocada como imagem de origem, mas, sim, como força que atravessa, reativa e reconfigura os corpos, os tecidos, os sons e as superfícies do mundo.



Figura 74 - Sônia Gomes. *Tecendo Amanhã I*, 2016.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/sonia-gomes/>



Figura 75 - Vista da exposição *Risco do Tempo*, na Mendes Wood DM, SP.

Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/106-risco-do-tempo-sonia-gomes/>

Como propõe Leda Maria Martins, pensar o tempo como espiral é também assumir que ele se move em ritmos, pulsações e pausas, e que sua performance exige escuta, movimento e compromisso com o que resiste, mesmo quando não é visto. A espiral, como figura do tempo insurgente, faz-se corpo nas obras que não se contentam em mostrar, mas que exigem presença, reverberação e continuidade.

18.3.

Arquivos em combustão: memória, ruína e reinvenção

O arquivo, frequentemente legitimado como fonte de verdade e memória coletiva, carrega em si uma lógica de exclusão e violência. Ele é produto e operador de um sistema que seleciona o que deve ser lembrado e quem deve ser esquecido. Seus silêncios não são neutros. Contra essa ordem, este capítulo propõe uma noção de curadoria em combustão: um gesto que não preserva intacto o arquivo hegemônico, pelo contrário, queima-o simbolicamente – ativando seus vestígios, tensionando suas omissões e possibilitando a reinvenção da História.



Figura 76 - Diambe da Silva. Fotografia da série *Devolta, Dom Pedro I*, 2020.

Fonte: Lorena Pipa. Acervo da artista Diambe da Silva.



Figura 77 - Diambe da Silva. Fotografia da série *Devolta, Princesa Isabel*, 2020.

Fonte: Bleia Campos. Acervo da artista Diambe da Silva.

As fotografias da série *Devolta* (2020), de Diambe da Silva, confrontam diretamente o pacto visual dos períodos colonial e imperial. Ao reencenar figuras

como Dom Pedro I e Princesa Isabel, a artista reinscreve corpos negros em posições historicamente negadas. Porém, não se trata de substituição simbólica: há uma insurgência estética e política em curso, que transforma o retrato de poder em campo de embate. O gesto é fabulatório, performático e crítico – reinventa a imagem como espaço de disputa e projeta sobre ela outras camadas de memória.

Esse embate entre imagem, corpo e poder também atravessa a prática da artista cubana Tania Bruguera, cuja obra desafia frontalmente os regimes de controle e repressão do Estado. Em *Tatlin's Whisper #6* (2009), Bruguera instala um púlpito onde qualquer pessoa podia falar livremente por um minuto – uma ação aparentemente simples, mas extremamente subversiva no contexto de Cuba. Ali, o corpo performa uma brecha na História: instala um microarquivo vivo que resiste ao apagamento institucional. O gesto de Bruguera, como o de Diambe, tensiona o espaço público e inscreve outras possibilidades de memória.



Figura 78 - Tania Bruguera. *Tatlin's Whisper #6* (Havana Version), 2009.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/tania-bruguera-tatlin-s-whisper-number-6-havana-version>

A partir da filosofia de Achille Mbembe (2020), podemos compreender os monumentos e arquivos coloniais como tecnologias de dominação ainda ativas. Para ele, o confronto com esses artefatos não se limita à sua destruição física: é preciso desativar sua lógica de celebração e transformar sua função social. Nesse

sentido, o que está em jogo não é o esquecimento, mas, sim, a reinvenção da História.

Ariella Aïsha Azoulay (2019) também propõe uma reconfiguração profunda dos acervos coloniais. Para ela, é preciso “desaprender” os códigos imperiais que moldam os arquivos visuais e ativar uma “História potencial” – aquela que foi silenciada, mutilada ou impedida de emergir. O gesto curatorial, nesse horizonte, torna-se um ato de desprogramação: não se organiza para exibir, mas, sim, para expor ao atrito.

O filósofo Walter Benjamin (1987) já alertava que cada documento de cultura é também um documento de barbárie. Por isso, olhar para o passado exige atenção aos escombros, aos restos, às ruínas. Tanto Diambe quanto Bruguera constroem imagens que, ao invés de pacificar, incendeiam: seus trabalhos expõem as fraturas da História, e com elas criam lampejos de futuro. Toda exposição, nesse sentido, pode ser um incêndio – não de apagamento, mas, sim, de transformação.

Entre o fogo e o gesto, entre o arquivo e o rito, essa curadoria em combustão propõe-se a fazer arderem as margens da História. Seus rastros não visam restaurar o que foi, mas, sim, abrir caminhos para o que ainda pode vir a ser. Como cinzas que fertilizam a terra, os fragmentos expostos sob essa ótica são sementes de futuros insurgentes.

Caminhos para a Conclusão: Curadoria como Gesto de Continuidade

How can we rethink humanity as a verb, as a living practice in a time that calls for action of many kinds?

Como podemos repensar a humanidade como verbo, como prática viva, em um tempo que convoca a múltiplas formas de ação?

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

A pergunta proposta por Ndikung ecoa como ponto de partida e chegada, ou melhor, como afirma Nego Bispo, começo, meio e começo desta pesquisa. Em tempos marcados por rupturas, silenciamentos e colapsos simbólicos, pensar a humanidade como prática viva exige imaginar também a curadoria como verbo: não apenas como técnica ou mediação, mas, também, como um gesto contínuo de cuidado, invenção e escuta.

Entre microcuradorias, análises críticas de exposições e constelações curatoriais, este trabalho procurou expandir os sentidos do que pode uma curadoria. Ao acompanhar experiências situadas – na Maré, em Salvador, nas Bienais, nos acervos comunitários –, ficou evidente que curar vai além de simplesmente organizar obras, englobando também a produção de mundos. E que essa produção se dá em múltiplas escalas: do gesto aparentemente pequeno à construção coletiva de novas cosmologias.

A curadoria, nesses contextos, revelou-se como prática que articula tempos distintos, atualiza memórias e fabula continuidades possíveis diante da fragmentação. Essa compreensão foi construída não apenas por meio da análise, mas, também, pela escuta ativa de territórios, imagens e vozes que insistem em criar presença, mesmo sob o risco do apagamento.

As análises críticas de exposições, por sua vez, permitiram pensar a curadoria como campo de disputa simbólica. Seja no projeto *Misturas*, em *Dos Brasis*, ou na 34^a Bienal de São Paulo, percebemos como as exposições são também narrativas, e como a montagem, o espaço e a seleção de obras são decisões éticas e epistemológicas. Ao criticar e fabular em torno dessas

exposições, a escrita não buscou medir êxito, mas, sim, tensionar e questionar: O que se mostra? Quem mostra? Quem é convocado a ver?

Já as constelações curoriais articuladas ao longo desta Tese – que interligam Antonio Obá, Rose Afefé, Mônica Ventura, Guilhermina Augusti, Sallisa Rosa e Augusto Leal – não foram montadas por critérios formais ou estilísticos. Elas foram traçadas pelo desejo de escutar as reverberações entre práticas distintas e, ainda, conectadas por um mesmo impulso de transformação. Essas constelações não fixam sentidos: elas ativam passagens, fabulam proximidades, inventam gramáticas curoriais outras.

Entre esses três campos – o gesto, a crítica situada e a montagem poética – emergiu a compreensão de que a curadoria pode ser, ao mesmo tempo, simples e complexa. Simples, quando se funda no cuidado, na escuta, na relação direta com o outro e com a memória viva. Complexa, quando se compromete com a elaboração de sentidos, com a disputa das imagens, com a invenção de linguagem. Uma curadoria que nasce no chão e se articula com as urgências do presente.

E é nessa articulação que se delineia uma última camada desta pesquisa: a curadoria como modo de adiar o fim do mundo. Inspirados por Ailton Krenak (2020), compreendemos que curar é também cultivar. Cultivar vínculos, narrativas, mundos possíveis. Diante do colapso ambiental, político, institucional e afetivo, a curadoria torna-se um gesto de resistência e imaginação radical. Não se trata de negar o fim, mas, sim, de recusar sua inevitabilidade. Curar é insistir.

Ao juntar cacos, ativar escutas, reposicionar imagens e reunir histórias interrompidas, a curadoria mostra-se não como técnica de ordenação, mas, sim, como prática de mundo. E, talvez, aí resida seu sentido mais urgente: entre o simples e o complexo, entre a microação e a constelação crítica, a curadoria segue dançando – como quem sonha, como quem lembra, como quem vive.

Nesse compasso, ecoamos as coreografias do impossível – gesto curatorial que, em 2023, orientou a 35^a Bienal de São Paulo, sob a curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. A mostra assumiu a instabilidade como ponto de partida e propôs práticas artísticas que encarnam a ruptura, a escuta, o deslocamento e a insubmissão. Seu horizonte ético alicerçou-se em epistemologias do Sul, corpos dissidentes, insurgências poéticas e, sobretudo, em outras ecologias – aquelas que recusam a extração e cultivam o cuidado como método. Entre o colapso climático e os esgotamentos institucionais,

a Bienal afirmou a arte como território de resistência, fabulação e reinvenção de formas de vida. Ao invés de soluções, ensaiou coreografias: dançar com o impossível, curar com o que resta, sustentar o que ainda pulsa.

Assim, a pesquisa permanece em movimento. Ele não se encerra; ao contrário, dobra-se e desdobra-se, como um corpo em dança, em processo, em estado de escuta. A pesquisa aqui realizada não deseja fixar sentidos, mas, sim, ativar possibilidades. É escrita em suspensão, como quem ventila o tempo, como quem atravessa águas, como quem insiste em caminhar mesmo quando o chão trepida.

Nos rastros das coreografias do impossível, curar é continuar, mesmo quando o mundo parece não permitir. É propor outras temporalidades, outras práticas, outras ecologias. É insistir em narrativas que brotam dos interstícios, que sustentam o comum, que reencantam a vida por meio do gesto, da escuta e do cuidado compartilhado.

O gesto, assim, abre-se para novas danças – aquelas que ainda não conhecemos, mas que já estão sendo coreografadas nos interstícios dos territórios. Danças que nascem do afeto, da partilha e da insurgência. Danças que rompem com a verticalidade das instituições e se espalham em gestos cotidianos de cuidado e criação.

Desse modo, escancaramos as portas para novas insurgências – outras formas de dizer “não”, e também de afirmar um “sim” radical à vida. Curadorias que, além de exporem, ainda são capazes de se comprometem e de se situarem com o que pulsa, com o que escapa, com o que resiste à captura. Insurgências que brotam de práticas negras, indígenas, periféricas, comunitárias – não como adição à História da Arte, mas, sim, como desestabilização necessária de seus alicerces coloniais e normativos.

O gesto abre-se, ainda, para novos encontros – com artistas, com arquivos vivos, com saberes encarnados, com coletivos que trabalham a partir da terra, da memória e da invenção. Porque curar, aqui, é também reunir, fazer laço, costurar mundos estilhaçados e abrir espaço para o que insiste em nascer nas brechas. Apostamos, assim, nas escolas livres de artes, nas formações continuadas, nas práticas educativas que escapam dos currículos hegemônicos e propõem outros modos de aprender e ensinar. Curadorias que se deixam atravessar por epistemologias insurgentes – ancestrais, orais, viscerais – e que reconhecem o

saber como prática situada, coletiva e sensível. Formações que não partem da carência, mas, sim, da potência: de criar saber com o chão, com o corpo, com o território.

Concluir a pesquisa não significa encerrar, mas, antes, seguir em movimento. Significa abrir uma dobra no tempo, na qual fins e inícios se confundem e coexistem. A curadoria, tal como aqui foi analisada, experienciada e tecida – em territórios como a Maré, em espaços como a Laje, em encontros como os de *Misturas* – constitui-se como um gesto de continuidade. Gesto que se estende, que vibra no presente, que escuta o passado sem se fixar nele e que projeta mundos possíveis no horizonte do porvir. E é preciso dizer: este trabalho é o próprio gesto. Um gesto que caminha junto, que escuta, que resiste. Um gesto que sonha e materializa, que dança e desvia. Um gesto que se compromete com a vida em sua radical multiplicidade. Curar, afinal, é uma forma de ensinar a respirar entre os escombros, de repreender a caminhar sobre ruínas, de cultivar futuro com as ferramentas do agora.

Ao longo desta pesquisa, a curadoria foi compreendida como prática que mobiliza memórias insurgentes, que articula presenças subterrâneas e convoca outras formas de relação com o tempo, com os saberes e com os corpos. Seja na ativação dos acervos domésticos e comunitários, como no Acervo Laje, seja na envergadura sensível das salas do Museu da Maré, o que se vê são fabulações que reorganizam a memória para além do documento oficial, escavando ausências e ressignificando presenças. A curadoria emerge, assim, não como método de ordenamento, mas, sim, como linguagem crítica e sensível, capaz de tensionar silêncios, redistribuir visibilidades e instaurar vínculos imprevisíveis entre narrativas dissidentes. É uma prática que exige atenção absoluta – aos contextos, aos territórios, às histórias encarnadas que vibram mesmo quando não são ditas.

Curar, nesse sentido, é escrever com imagens, com sons, com gestos. É compor atravessamentos entre registros vivos e memórias corporais, entre rastros materiais e vibrações políticas. É escutar o tambor que ecoa no fundo das casas, o riso atravessado nas vielas, a imagem que insiste mesmo quando não se exibe. É nesse campo de forças que se inscrevem experiências como o *Misturas*, no Galpão Bela Maré, onde a curadoria operou como fricção entre práticas artísticas, memórias e contranarrativas, evocando deslocamentos e abrindo respiros no tempo presente.

Curar é operar sobre os destroços sem a pretensão de restaurar uma origem, mas, antes, com o desejo de fabular continuidade. É recusar a lógica da neutralidade e afirmar o engajamento ético com o mundo e com as vidas que ele abriga – especialmente, aquelas que a História tentou silenciar, mas que seguem reverberando nas margens, nas frestas, nos poros.

A pesquisa é também gesto, porque é processo, é escuta, é relação. Porque não se pretende conclusiva: consiste em um composto de pausas, de ritmos quebrados, de respirações entrecortadas. Ele faz-se junto de outras vozes, de outras mãos, de outros corpos e modos de imaginar. E deixa-se atravessar por tudo o que ainda está por vir – como um corpo em dança, como um sopro de mundo, como um território que se refaz enquanto se move.

Nesse sentido, a curadoria, como gesto de continuidade, não se confunde com a repetição de formas consagradas, nem com a manutenção de protocolos legitimados pelo circuito institucional. Trata-se de uma continuidade insurgente, que se enraíza na escuta do que ainda pulsa – nas narrativas interrompidas, nas imagens relegadas ao silêncio, nos territórios onde a vida insiste apesar da violência estrutural.

Continuar, nesse campo, não é insistir no mesmo, mas, sim, criar permanência onde tudo aponta para a descontinuidade. É tensionar a lógica da obsolescência que marca o tempo da arte contemporânea e propor outro ritmo – menos linear, mais respirado, capaz de acolher pausas, retornos e recomeços. Não se trata de preservar o gesto curatorial como modelo; pelo contrário, busca-se ativá-lo como campo dinâmico de pensamento, relação e engajamento. O que se sustenta é uma escuta, ao invés de uma forma. E o que se estabelece é a urgência de se manter presente, mesmo quando tudo convida à dispersão.

Essas experiências, somadas às discutidas nesta pesquisa, evidenciam um conjunto de práticas que tensionam os modos tradicionais de exibição e enunciação no campo curatorial brasileiro. A exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro*, realizada no Sesc Belenzinho em 2023, construiu uma cartografia extensa de vozes, corpos e imagens que reconfiguram o espaço expositivo como campo de presença negra múltipla e não hierárquica. Não se tratou apenas de reunir obras, mas, também, de criar um ambiente de escuta entre artistas, coletivos, intelectuais e ancestralidades – onde a curadoria fez-se como elo e desvio, como gesto radical de visibilização e contaminação de sentidos.

Outras mostras operam deslocamentos semelhantes: a Bienal da Bahia (2014) desestabilizou o modelo tradicional de bienal ao reivindicar o legado do Sul como potência crítica e política; e a Bienal das Amazôncias (2023), ao fazer da floresta e de seus povos uma inteligência curatorial, propôs uma “curadoria-com-território”, onde a escuta e a coexistência substituem o recorte e a curadoria autoral.

Essas experiências não apenas afirmam outras formas de mostrar, mas, também, instauram outras semânticas para o curar – tais como cuidado, conexão, memória encarnada e modo de adiar o fim. São práticas que não buscam legitimidade institucional, mas, sim, reencantamento político. E, ao fazerem isso, desenham futuros curoriais em que a continuidade, em vez de simples repetição, constitui-se como uma relação viva com o que insiste em existir.

Ao recusarem o tempo da obsolescência, essas práticas ativam a permanência do comum. Em lugar da novidade como valor, propõem a repetição como forma de insistência. Em vez da visibilidade como medida, elegem o gesto como linguagem. Curar, nesse contexto, é também cuidar: dos restos, dos rastros, das ruínas, das sementes. É confiar que mesmo aquilo que foi interrompido pode germinar de novo – se houver chão, se houver tempo, se houver escuta.

Curadoria como continuidade não é manutenção do mesmo: é invenção do possível. Um campo que se expande não pela incorporação, mas, sim, pela fricção. Que não busca encaixe; ao contrário, reordena os termos. Que não estabiliza, mas, sim, transborda. E é por isso que curar pode ser uma forma de adiar o fim do mundo. Porque cultiva alianças com o que resiste, com o que escapa, com o que insiste. Porque produz futuro no presente – como prática, no lugar de promessa. Curadoria, nesse horizonte, não é apenas uma resposta ao colapso, mas, também, uma linguagem de mundo. Uma prática que, ao mesmo tempo, lembra e imagina. Que convoca o que foi silenciado e inventa outras formas de estar com. Uma prática de escuta ativa e invenção política. E, talvez por isso, entre tantas coisas, curar seja continuar – com o que há, com o que falta, com o que ainda não tem nome, mas que já está sendo tecido e conjurado.

Nesse gesto que projeta o porvir, o sonho apresenta-se como um dos fundamentos possíveis da curadoria. Sonhar, aqui, não é evasão ou devaneio: é método. Sonhar é criar condições para que potências de vida e desejo coletivo possam emergir, mesmo entre ruínas. A obra *O sonho não falha* (2023), de M.

Dias Preto, exibida em contraste rosa, foi escolhida como encerramento deste percurso curatorial, precisamente por afirmar o sonho como forma de resistência e continuidade. Ao grafar essa frase no espaço ou na paisagem, o artista faz mais do que uma declaração: propõe uma atmosfera de crença compartilhada. Ver essa obra é reconhecer que a curadoria também se alimenta do delírio, da fé, da radicalidade de se imaginar o que ainda não existe. Que curar é sonhar junto – com os que vieram antes, com os que estão, com os que ainda virão. Um sonho que não falha, porque se reinventa na insistência. Assim, este gesto curatorial não se encerra, mas recomeça no sonho – e é nele que encontra fôlego para seguir em movimento, alimentado pelas potências de vida e pelo desejo coletivo de reinventar mundos.



Figura 79 - *O sonho não falha*, Bienal de Veneza, 2024.

Fonte: <https://www.instagram.com/mdiaspreooo/>



Figura 80 - *O sonho não falha*, Bienal de Veneza, 2024.

Fonte: <https://www.instagram.com/mdiaspretooo/>

Referências Bibliográficas

AMANCIO, Kleber A. de O. **A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra**. Revista Farol, vol. 17, nº 24 (inverno), 2021, p. 27-38. Disponível em:

<<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351>>. Acesso em: 1 jun. 2024.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History: Unlearning Imperialism**. London: Verso, 2019.

AZUOS, Jean Carlos. **Faça de mim uma gata que sempre questiona**. Revista Caju, 2021. Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2021/06/23/gata/>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

AZUOS, Jean Carlos. **“PRESENÇA”**: a linguagem em Guilhermina Augusti como infiltração nos dilemas curoriais. Revista Caju, 2021. Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2021/04/16/augusti/>>. Acesso em: 18 ago. de 2022.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5. ed. (Obras escolhidas, v. 1).São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O contador de histórias. In: LAVELLE, Patrícia. (Org.). **A arte de contar histórias**. São Paulo: Hedra, 2018.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BISPO, Antônio. Colonialismo e contracolonialismo: saberes afroindígenas e rupturas epistêmicas. In: NASCIMENTO, Abdias (Org.). **Pensamento Negro Descolonial**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BRUGUERA, Tania. Tatlin's Whisper #6. Performance, 2009. Havana, Cuba. Documentação disponível em: <<https://www.taniabruguera.com>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

CAMPOS, Marcelo. “O freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-

brasileiras. **Dossiê Escritos e reescritos da arte afro-brasileira.** Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 318-338, jan.-jun. 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2005.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Encontros.** In: SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CENTRE POMPIDOU. **Paris Noir:** artistic circulations and anti-colonial resistance, 1950-2000. Paris, França, 13 mar.-30 jun. 2025. Disponível em: <https://www.centre pompidou.fr/en/program/calendar/event/VRo249Y> Acesso em: 30 jun. 2025.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

DASARTES. **Bandeira de Rosana Paulino para o mar coloca mulher negra no topo**, 2022. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/bandeira-de-rosana-paulino-para-o-mar-coloca-mulher-negra-no-topo/>>. Acesso em: 2 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

DIAMBE DA SILVA. **Devolta.** Série fotográfica, 2020. Disponível em: <<http://cargocollective.com/diambe/Devolta-2020>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

ESBELL, Jaider. **A década da Arte indígena contemporânea.** Daiara Tukano, na Rádio Yandê, conversa com Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Naine Terena. 1 vídeo (1h 5min), realizada em 20 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/a-d%C3%A9cada-da-arte-ind%C3%ADgena-contempor%C3%A2nea/2607154026272045/?locale=pt_BR>. Acesso em 12 fev. 2025.

_____. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo.** Select Art, 2018. Disponível em: <<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>>. Acesso em: 10 fev. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência:** a escrita de nós. São Paulo: Itaú Social, 2021. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp->

<content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961.

_____. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: 2019.

_____. **How.** *e-flux journal*, New York, n. 105, Dec. 2019. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/105/304302/how/>. Acesso em: 17 maio 2025.

FRASER, Andrea. **From the Critique of Institutions to an Institution of Critique.** Artforum International, New York, v. 44, n. 1, p. 278–285, set. 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. **Poética da relação.** Tradução de Celia Berrettini. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

_____. **Poética da relação.** Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GÓMEZ, Pedro Pablo. **Estéticas fronteiriças**: diferença colonial e opção estética decolonial. Bogotá Universidade Distrital FJDC / Universidade Andina Simón Bolívar, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988.

_____. Epígrafe de abertura do texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**, Brasília, ANPOCS.

_____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. São Paulo: Revista Ciências Sociais Hoje, 1984.

GROSFOGUEL, Ramón. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemocídios do longo século XVI**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de M. C. F. Bittencourt. 21. ed. Campinas: Papirus, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Cultural identity and diaspora**. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in two acts**. Small Axe, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2008.

_____. **Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

_____. **Scenes of Subjection**. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. **Vidas rebeldes, belos experimentos: mulheres negras e a imaginação radical**. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

hooks, bell. **Art on My Mind: Visual Politics**. New York: The New Press, 1995.

_____. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. **Margins to center: women, race and social change**. Boston: South End Press, 1992.

KILOMBA, Grada. **A máscara**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 11, p. 26-31, nov. 2017.

_____. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOUOH, Koyo. **Curatorial practice is a field of proposition and negotiation**. In: Forecast Platform. Disponível em: <https://forecast-platform.com/mentor/koyo-kouoh/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. A gente resiste de um lugar fundado na nossa mente: entrevista com Ailton Krenak. In: BIENAL DE SÃO PAULO (org.). **Primeiros ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2020. p. 97-105.

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

LAGNADO, Lissette. **As tarefas do curador.** MARCELINA: revista do mestrado em artes visuais, FASM, São Paulo, b. 1, n. 1, 2008.

LEMOS, Maria. **Patrimônio e memória em tempos de crise: o caso do Acervo da Laje.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2021.

LIMA, A., & Silva, J. **Movimentos Sociais e Políticas Públicas no Brasil:** Uma Perspectiva Histórica. Rio de Janeiro: Editora Acadêmica, 2021.

LIMA, Diane. **Curadoria como prática política.** Estudos Decoloniais, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://estudosdecoloniais.mac.usp.br/painel-curatorial/diane-lima/>>. Acesso em: 15 ago. 2024.

_____. **Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras.** Disponível em: <https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf>. Acesso em: 02 set. 2020.

_____. **Negros na Piscina.** São Paulo: Fósforo Editora, 2024.

_____. **Não me aguarde na retina.** SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos, São Paulo (Rede Universitária de Direitos Humanos), v. 15, n. 28, p. 245-257, dez. 2018.

LYFE, Bruno. **Ventar o tempo.** Rio de Janeiro: Anita Schwartz Galeria de Arte, 28 maio – 5 jul. 2025. Disponível em: <<https://www.anitaschwartz.com.br/exposicoes/ventar-o-tempo/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

MAISON FOLIE WAZEMMES. **Baile Funk: un cri de liberdade.** Lille, França, 21 jun. – 21 set. 2025. Disponível em: <<https://maisonsfolie.lille.fr/evenements/baile-funk-un-cri-de-liberte/>>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **On the coloniality of being.** Cultural Studies. vol. 21, n. 2, p. 240-270, 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162548>>. Acesso em: 20 abr. 2025

_____. **Transdisciplinaridade e decolonialidade.** Revista Sociedade e Estado. vol. 31. n. 1, p.75-97 jan./abr. de 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00075.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2025

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no Jatobá. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições, 1997.

_____. **Performances da oralitura**: corpo, lugar e memória. Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 26, Santa Maria, RS, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 04 out. 2021.

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

MBEMBE, Achille. **A Crítica da Razão Negra**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Pacheco e Silva. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Critique of Black Reason**. Durham: Duke University Press, 2017.

_____. O poder do arquivo e seus limites. In: HAMILTON, C. et al. (Eds.). **Refigurando o Arquivo**. Dordrecht/Boston/ Londres. Kluwer Academic Publishers, 2002.

_____. **O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?** Revista Rosa, São Paulo, v. 2, n. 2, 10 nov. 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to See the World**. London: Pelican Books, 2015.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. **O mundo é meu trauma**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, nov. 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **A função-curador: discurso, montagem, composição.** Ars, São Paulo, ano 17, n. 37, p. 29-44, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.164117.

PATAXÓ, Arissana. **Arissana Pataxó: arte e ancestralidade.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2020.

PAULINO, Rosana. **Diálogos Ausentes, Vozes Presentes.** Disponível em: <https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf>. Acesso em: 02 set. 2020.

PEDROSA, Adriano. **Biennale Arte 2024: Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere.** La Biennale di Venezia, 22 jun. 2023. Disponível em: <<https://www.labbiennale.org/en/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PINACOTECA DO CEARÁ. **Negros na Piscina.** Disponível em: <<https://pinacotecadoceara.org.br/exposicoes/negros-na-piscina/>>. Acesso em: 28 mai. 2024.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Sallisa Rosa: Topografia da Memória.** São Paulo, 2024. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/sallisa-rosa-topografia-da-memoria/>>. Acesso em: 11 jun. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política.** Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O Que É Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSENBERG, Karen. **Sallisa Rosa:** “The audience can remember what the earth feels like”. ArtReview, 15 set. 2023. Disponível em: <<https://artreview.com/sallisa-rosa-topografia-da-memoria-pinacoteca-sao-paulo-interview-2023/>>. Acesso em: 11 jun. 2025.

SANTOS, A. B. dos. **Colonização, Quilombos:** modos e significações. Brasília, DF: INCTI - UnB, 2015.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. Acervo da Laje: dos arredores ao além dos muros. Bravo! Arte, 2 out. 2023. Disponível em: <<https://bravo.abril.com.br/arte/acervo-da-laje-historia-do-museu-rio-entrevista-jose-eduardo-ferreira-santos/>>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SCOVINO, F. Ser curador hoje no Brasil. REVISTA POIÉSIS, 16(26), p. 35-40, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/poiesis.1626.35-40>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

SILVA, Isabela Souza da. Observatório de Favelas e Galpão Bela Maré - reconhecendo e afirmando as potências dos territórios populares. In: SIMON, Nina. The Participatory Museum. **Santa Cruz, CA: Museum 2.0.**, 2010.

HERKENHOFF, Paulo (Org.). **Rio XXI: Vertentes Contemporâneas.** Rio de Janeiro: FGV, 2019, p. 144-155.

SILVA, I. S. da; SANTOS, J. C. de S. dos. **Galpão Bela Maré:** sentidos e práticas curatoriais urgentes. Revista Poiésis, 21(35), 71-86, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40411>>. Acesso em: 12 dez. 2024

SILVA, Jailson de Souza. As práticas culturais das periferias mobilizando a cidade. In: MASSER, Carlos Alberto; BRANCO, Carla (Org.). **40 vozes do Rio:** avaliações e propostas culturais para uma cidade única. Rio de Janeiro: E-papers, 2015, p. 142-146.

SILVA, Lourenço Cezar da; DO NASCIMENTO, Diogo Silva. **MUSEU DA MARÉ – QUANDO A MEMÓRIA SE TORNA FERRAMENTA DE LUTA E RESISTÊNCIA.** Periferia, [S. l.], v. 15, n. 1, p. e73540, 2023. DOI: 10.12957/periferia.2023.73540. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/73540> Acesso em: 10 jun. 2025.

SIMÕES, Igor. **Arte Branco-Brasileira: o dispositivo da branquitude no campo artístico nacional.** 2021. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, 2021.

_____. **Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira.** Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

STENGERS, Isabelle. **Cosmopolitics I.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

TERENA, Naine. **Véxoa: Nós sabemos.** Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos**: A Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Monique Malcher. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

_____. **Um programa de Desordem Absoluta**: Descolonizar o Museu. Londres: Pluto Press, 2024.

VIEIRA, A. C.; SILVA, C. R.; DE OLIVEIRA, L. A. **A Maré em 12 Tempos**. Rio de Janeiro: CEASM, 2020.

WHITE, Katie. **How Brazilian Artist Sallisa Rosa Is Shaping an “Archaeology for the Future” in Clay**. Artnet News, 5 dez. 2023. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/sallisa-rosa-topography-of-memory-miami-beach-2401718>>. Acesso em: 11 jun. 2025.