



# PRÁTICAS CURATORIAIS DECOLONIAIS EM DIÁLOGO

Ananda Carvalho<sup>1</sup> e Larissa Megre Wanderley Cordeiro <sup>2</sup>

DECOLONIAL CURATORIAL PRACTICES IN DIALOGUE

PRÁCTICAS CURATORIALES DECOLONIALES EN DIÁLOGO

---

1 Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Ufes, coordenadora da Galeria de Arte Espaço Universitário e da Plataforma de Curadoria. Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9097073659633003>. ORCID: 0000-0002-8034-0640. E-mail: anandacarvalho@gmail.com.

2 Graduanda finalista em Artes Visuais na UFES, bolsista de Iniciação Científica CNPq (2020/21) e FAPES (2019/20). Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6562023040774097>. ORCID: 0000-0003-0867-5785. E-mail: larissamegre@hotmail.com.

## RESUMO

Este artigo busca refletir sobre posturas curatoriais decorrentes das recentes discussões e revisões da História da Arte, assim como dos acervos de museus. Com o objetivo de contextualizar as reflexões acerca dessas práticas, o embasamento teórico estabelece discussões a partir de autores como Ivan Muñiz-Reed, Lucy Lippard, Tomislav Šola, entre outros. Partindo de um recorte voltado para um giro decolonial em andamento, são analisadas entrevistas realizadas pelas autoras do presente artigo com os curadores brasileiros Carrollina Lauriano, Igor Simões, Luciara Ribeiro e Pollyana Quintella. São apresentadas diferentes práticas e abordagens em que a curadoria e a pesquisa teórica assumem posturas ativistas e de recuperação de nomes e de obras de artistas historicamente discriminados e rechaçados. Ao estudar estratégias e perspectivas diversas, pincela-se um panorama de possibilidades no qual podemos analisar o que já foi feito, reconhecer o que está em construção e projetar futuros.

Palavras-chave: Curadoria. História da Arte. Exposição. Ativismo. Decolonialidade.

## ABSTRACT

This paper seeks to reflect about curatorial procedures resulting from recent discussions and revisions in the history of art, as well as in museum collections. In order to contextualize the reflections on these practices, the theoretical basis establishes discussions with authors such as Ivan Muñoz-Reed, Lucy Lippard, Tomislav Šola, among others. It analyzes interviews carried out by the authors of this paper with Brazilian curators Carollina Lauriano, Igor Simões, Luciara Ribeiro and Pollyana Quintella, considering a decolonial turn in progress. Different practices and approaches are presented in which curatorship and theoretical research assume activist positions and recover the names and works by historically discriminated and rejected artists. When studying different strategies and perspectives, a panorama of possibilities is outlined in which we can analyze what has already been done, recognize what is under construction and project futures.

Keywords: Curatorship. Art History. Exhibition. Activism. Decoloniality.

## RESUMEN

Este artículo busca reflexionar sobre posiciones curatoriales resultantes de discusiones y revisiones recientes en la historia del arte, así como en las colecciones de los museos. Para contextualizar las reflexiones sobre estas prácticas, la base teórica establece discusiones de autores como Ivan Muñoz-Reed, Lucy Lippard, Tomislav Šola, entre otros. A partir de un corte centrado en un giro decolonial en curso, se analizan las entrevistas realizadas por las autoras de este artículo con los curadores brasileños Carollina Lauriano, Igor Simões, Luciara Ribeiro y Pollyana Quintella. Se presentan diferentes prácticas y enfoques en los que la curaduría y la investigación teórica asumen posiciones activistas y recuperan nombres y obras de artistas históricamente discriminados y rechazados. Al estudiar diferentes estrategias y perspectivas, se perfila un panorama de posibilidades en el que podemos analizar los cambios, reconocer lo que está en construcción y proyectar futuros.

Palabras clave: Curaduría. Historia del Arte. Exposición. Activismo. Decolonialidad.

## Introdução a práticas curatoriais

De modo geral, dentro do contexto das Artes Visuais, é na exposição que o trabalho artístico se faz obra, ou seja, ganha espaço, visibilidade e dispara diálogos e vivências para o público. Por essa perspectiva, é importante refletir sobre as dinâmicas de evidenciação e a consequente ocultação, impulsionadas pelas ações expositivas. A curadoria fala de um conjunto de práticas acerca das artes, que estuda, analisa e discute obras e artistas a partir de territórios atravessados pelos espaços expositivos, sejam esses o museu ou ainda a galeria. O ato de curar, dessa forma, caminha desde as pesquisas até as exposições; dos ateliês aos livros; das instituições à comunidade, e vice-versa. Através desses tantos percursos, mapeia-se uma narrativa, a qual será a mensagem proferida pelo projeto curatorial.

Tal narrativa parte de um anseio de evidenciar algo, de descascar um assunto e colocá-lo em exposição a uma coletividade. O curar, portanto, coloca-se como uma construção de discurso que deve partir de pesquisas detalhadas, de um olhar esmiuçado e sempre desconfiado em relação ao que se vê, ouve e sente. Quanto ao que seria a prática curatorial, o curador, educador e pesquisador Igor Simões responde:

Fazer curadoria ou pensar a curadoria significa posicionar-se diante de um conjunto de coisas, um conjunto de práticas e elencar maneiras de se ver a partir desse posicionamento. Maneiras de se ver, de se pensar esses objetos, de se pensar essas práticas, mas sobretudo, pensar essa quantidade complexa de articulações que são possíveis a partir de um encontro que é efêmero, entre um conjunto de trabalhos, entre um conjunto de proposições, mas, acima de tudo, um conjunto amplo e complexo de pensamento.

[...] significa estar com esses objetos, posicionar-se diante desses objetos e pensar o que é possível construir, ainda que de forma

efêmera, no encontro entre esses diferentes pensamentos, entre essas diferentes proposições. Eu tenho pensado que a curadoria significa estar junto. Estar junto com o outro, estar junto daquilo que vem dos artistas, estar junto daquilo que vem dos objetos, estar junto no encontro, na conversa, na troca (SIMÕES, 2021).

Na fala de Simões, destaca-se a essencialidade de posicionamentos, uma vez que a curadoria nunca é isenta e está em sua natureza o ato da escolha, do que se elucida ou se omite. Mas para além do que circunda a individualidade do curador, está o contato com o outro. No curar, o conhecimento nunca encontra fins em si mesmo e sempre demanda ramificações, o contato com o mundo exterior.

A curadora, pesquisadora e escritora Pollyana Quintella, adentrando territórios coincidentes à fala de Igor Simões quanto ao caráter de encontro da curadoria, acrescenta outras percepções sobre a prática curatorial e a figura do curador:

Tenho pensado o fazer curatorial como produção de encontros, e isso excede o modelo expositivo. Produzir encontros é aproximar determinadas produções, provocar (e ser provocada) por artistas, poetas e outros fazedores. Curar é também editar, publicar, organizar falas, comissionar trabalhos novos, planejar eventos. Tudo isso envolve uma relação entre um saber de ordem prática e logística – negociar desejos, estruturas, instituições, patrocínios etc. – e também um saber de ordem intelectual. Como a produção artística tem se manifestado hoje? Quais as relações entre arte contemporânea e sociedade? Quais as crises, problemas, potencialidades e fragilidades que precisam ser revisitados? São exemplos de algumas perguntas que interessam ao curador, mas poderia listar muitas outras. Creio que o desafio é, sobretudo, não perder a perspectiva ética desse fazer, uma vez que lidamos com a utopia e os desejos revolucionários, a força da forma criadora, mas também com a especulação do mercado, as dinâmicas mais perversas do capital e a sofisticação de um neoliberalismo que

também aprende muito com a elasticidade da arte contemporânea. O curador é um negociador, um pesquisador e, por que não, um sonhador (QUINTELLA, 2021).

Segundo Quintella, com relação à ética, à pesquisa e à negociação, é imprescindível compreender as responsabilidades que a curadoria carrega consigo:

Quando a pesquisa resulta numa exposição (o que certamente não é a única via possível), temos o privilégio e a responsabilidade de tornar as coisas visíveis, e é essa produção de visibilidade que poderá alargar as bordas da oficialidade, ou apresentar chaves de leitura a partir de outro espectro, ou rever capítulos, ou questionar papéis, a depender do interesse de quem está construindo determinada narrativa (QUINTELLA, 2021).

É preciso, assim sendo, repensar não só a importância do que se propõe discutir, mas também como fazê-lo.

Ao se colocar na posição de um mediador de encontros, o curador além de convidar a comunidade a se deixar atravessar por histórias e obras, aprofunda-se nas vivências desta coletividade. O trabalho de pesquisa, é claro, possibilita que tais encontros se expandam pela história, preenchendo os espaços propositalmente esvaziados anteriormente. Muitas vezes, essa revisão histórica parte de curadores constituintes desses tantos grupos rechaçados pela História da Arte, trazendo consigo para debate a importância do protagonismo social dentro da instituição museológica. Sobre essa discussão, a curadora e pesquisadora independente Carollina Lauriano<sup>3</sup> exemplifica que “[...] foi preciso mulheres estarem em espaços de decisão para que elas pudessem apontar esses dados e dizer: olha, nós existimos a história inteira, vocês apagaram nossa história [...]”.

---

3 LAURIANO, Carollina. **Raça e gênero no Mundo da Arte**. Live. 01.12.2020, OMA Galeria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g7awPC0teA4>. Acesso em: 12 jul. 2021.

As problemáticas aqui discutidas, todavia, persistem, pois:

O apaziguamento dos conflitos que rondam o assunto só seria possível se cessassem as próprias razões dessas divergências, algo que não está posto no horizonte histórico de um mundo atravessado por desigualdades tão grandes (ANJOS, 2017, p. 155).

Isto posto, é necessário olhar para o que está próximo e encará-lo de frente, uma vez que há de se começar por algum lugar. As artes refletem as desigualdades e os vícios do mundo que as criou e é necessário reconhecer as falhas das práticas curatoriais, mesmo que seja doloroso, pois “podemos nos enganar quanto ao sucesso de nossos projetos” (LIPPARD, 2019, p. 86). Os erros são possíveis, porém nos levam a repensar e apurar falas e trajetórias. A curadoria, então, trata-se de um constante exercício de reavaliação, resumido por Lucy Lippard (2019, p. 77) na seguinte assertiva: “Disponibilize para o público e veja se funciona. Se não funcionar, tente outra coisa.”.

### Breves reflexões sobre práticas curatoriais decoloniais

O projeto colonizante trouxe consigo sistemas hierárquicos que superaram a própria lógica colonial, permanecendo, portanto, intactos e intrínsecos aos países já independentes e pós-coloniais. Dessa forma, o próprio conhecimento se afeta por essas estruturas, desencadeando o que Ivan Muñiz-Reed (2019, p. 4) caracteriza como colonialidade do conhecimento, a qual ele aponta como “talvez [...] o mecanismo mais difícil de discernir e ainda o mais perverso de se superar”.

As artes não escapam da discussão, principalmente, quando voltamos o olhar para o Museu. Em sua obra *Eternity does not live here anymore*, o museólogo e curador Tomislav Šola (2012) discute uma gama de assuntos referentes ao Museu, abarcando seu histórico, natureza e práticas. Com uma origem estreitamente atrelada a conflitos de poder



e territorialidades, a instituição foi muitas vezes limitada a estandes de miscelâneas de objetos “antigos”, sem uma análise crítica quanto ao conteúdo ou valor desses, ou vista ainda como meras vitrines ostentadoras de vitórias imperialistas e de domínio geográfico. Šola levanta o seguinte questionamento: “Devido à sua escolha representacional do que coletar, os espaços de armazenamento dos museus são como tesouros para uma procissão vitoriosa e triunfal da civilização moderna. Quem são seus heróis?” (ŠOLA, 2012, p. 18).

A indagação pode parecer limitada aos museus históricos, todavia, claramente se aplica também aos museus de arte moderna e contemporânea e aos sistemas que os atravessam. Quando se olha um acervo de uma instituição de arte qualquer, o que celebramos? Quem celebramos? Que histórias são privilegiadas e quem são as figuras heroicas que as ilustram?

A decolonialidade, por conseguinte, coloca-se como “um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação” (MUÑIZ-REED, 2019, p. 5). Ou seja, na curadoria, a decolonialidade se compromete a buscar narrativas que privilegiem as histórias descartadas por essa colonialidade do conhecimento.

O pensamento decolonial, por outro lado, não é construído nem em oposição a narrativas europeias grandiosas, nem a partir delas; mas, sim, apoiado nas contribuições filosóficas, artísticas e teóricas que se originam no Sul Global. [...] uma prática curatorial decolonial teria que defender uma desobediência epistêmica, substituindo ou complementando discursos e categorias eurocêntricas com perspectivas alternativas (MUÑIZ-REED, 2019, p. 6-7).

A discussão decolonial nas artes é por vezes banalizada, ora perante um mito de neutralidade da arte, ora por debates superficiais



sobre representatividade e desigualdade social. Quando, por exemplo, questiona-se a validade de recortes como arte latino-americana, arte indígena, arte feminista, arte queer etc., deve-se compreender que essas “divisões” tratam de ferramentas de análise de um contexto com muitas feridas sociais e políticas. Em relação ao conceito de arte afro-brasileira, Hélio Menezes<sup>4</sup> faz uma pontuação perspicaz:

[...] estamos longe de viver um momento em que se possa abrir mão das ferramentas políticas que temos para entender que, se essa expressão é muito frágil para dar conta da multiplicidade das vontades e de expressões negras nas artes, ao mesmo tempo ela é capaz, pela sua força sintética, de endereçar o problema político, portanto. [...] Então, se essa palavra é frágil, por que a utilizamos? [...] Ora, porque a utilizamos em sua dimensão política, de ferramenta política. É algo bastante diferente, entre uma arte política e uma ferramenta conceitual política. Toda arte é política, o que não quer dizer que toda arte seja politizada, ou que toda arte tenha a política como sua frente primeira de interesse.

Isto é, apesar das possíveis contradições e imprecisões que qualquer categorização carregue consigo, ela ainda se faz necessária, posto que tantas questões se encontram longe de serem resolvidas ou superadas.

Por fim, acerca da famigerada instituição apolítica do Museu, Šola sabiamente aponta que “a reivindicação foi sempre que museus fossem instituições apolíticas, e a consequência emitente seria que curadores também o fossem. Mas reivindicar que eles sejam apolíticos já é uma declaração política” (ŠOLA, 2012, p. 89-90).

O Museu, enquanto instituição, deve servir sua comunidade, possibilitar discussões e experiências que digam respeito àquela sociedade

4 MENEZES, Hélio. **Hélio Menezes - Arte afro-brasileira: entre o visível e o oculto | Presença Negra no MARGS**. Live. 17.06.2021, MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77mKxUNSQzw&t=5128s>. Acesso em 12 jul. 2021.

e àquele local. Devemos nos perguntar se ele cumpre seu papel, se serve sua comunidade e se, afinal, seus valores seriam tão neutros assim. “O impossível quebra-cabeças que os museus representam é cheio de divisões inesperadas e influências contraditórias. Museus, como qualquer outra instituição, demonstrarão o valor de seus donos. Mas quem são eles?” (ŠOLA, 2012, p. 59).

Cumpramos ressaltar que a presença colonial nos museus se faz enquanto uma faca de dois gumes, tendo em vista que, embora esteja em território colonizado, que sofre com diversos problemas políticos, sociais e econômicos, ao mesmo tempo, reforça os valores do colonizador. Logo, os museus mantêm a hierarquia de saberes e de práticas, sem, necessariamente, serem recompensados pela sua “dedicação”.

Nos perguntamos, à título de exemplo, como as condições de subalternidade econômica, política e cultural reverberam diretamente na realidade atual de museus sul-americanos. Falamos aqui de carências materiais, como, por exemplo, recursos tecnológicos para laboratórios, mobiliário e insumos para reservas técnicas, ferramentas para setores de comunicação, receitas para contratação de equipe técnica etc. Essas organizações sobrevivem às descontinuidades orçamentárias e à ausência de políticas públicas perenes, a despeito das progressivas desregulações econômicas. E sofrem também da dependência da importação de muitos materiais necessários às suas atividades cotidianas. Cabe perguntar, ainda, como os museus do Sul Global poderiam obter recursos para existir em ambiente digital, executando tarefas como digitalização de acervos, manutenção e gestão de dados em repositórios, realização de backups e contratação de força de trabalho qualificada na execução de diferentes etapas de tratamento de bens culturais a serem preservados (SOUZA, 2020, p. 153).

Ao se compreender o museu enquanto instituição com valores e posicionamentos historicamente baseados em origens e critérios

eurocêntricos e coloniais, começa a se perceber a complexidade do que seria a prática decolonial no museu e na curadoria. Sobre as aludidas contradições, Brenda Caro Cocotle (2019, p. 4) discute:

Isso não é uma obviedade, por mais que pareça, sobretudo quando boa parte da prática museológica contemporânea [...] pode dar a falsa impressão de que essa contradição não é conflitiva, não existe, ou, pior ainda, já foi superada. Daí a pertinência de fazer um exame mais detido de alguns pressupostos e premissas que essa tentativa de descolonizar o museu pôs em jogo, para assim identificar os pontos cegos e as zonas de conflito que vêm misturados com as boas intenções, se é que se quer resgatar alguma possibilidade crítica para aqueles, em vez de reforçar as categorias e relações de poder que supostamente se procura desarticular.

Sendo assim, a prática decolonial, em sua totalidade, demanda aprofundamentos e quebras de paradigmas que adentram as mais úmidas raízes do museu. De fato, como foi anteriormente apontado em fala de Pollyana Quintella, em seus formatos mais superficiais, a decolonialidade pode ser um argumento interessante e nada mais. Mesmo ao ultrapassar os setores teóricos e ao deslanchar uma prática, ainda se esbarra com equívocos. Cocotle fala em leituras multiculturais pacíficas, que descrevem uma diversidade sem conflitos e politicamente correta:

De forma semelhante à problemática que representou, na época, a adoção da multiculturalidade, como um modo de desmontar as políticas de representatividade do museu, a mera inclusão ou visibilização de discursos artísticos identificados como parte desse Sul — na medida em que são considerados ‘locais’, ‘não eurocêntricos’ (?!), ‘periféricos’ — não implicou, de modo algum, o questionamento da estrutura e da racionalidade do museu, nem, mais especificamente, dos modos como o museu de arte contemporânea articula as relações de poder e valor (COCOTLE, 2019, p. 9).

Essa visão simplória e higienizada da História da Arte talvez reflita a falta de diversidade das estruturas museais e dos indivíduos que as constituem. Ora, como alguns produzirão narrativas para todos? Erros serão cometidos, assim como acertos, no entanto, é necessário lembrar que “precisamos discutir os fracassos da arte com a mesma frequência que alardeamos seus sucessos” (LIPPARD, 2019, p. 86). Acerca da abordagem relativa às questões coletivistas, Lucy Lippard (2019, p. 78-79) resume de forma clara:

As lições que aprendemos sobre entrar em comunidades que não são as nossas incluem: participe, mas não lidere. Curiosidade é bom, mas voyeurismo não. Honestidade é bom; condescendência não. Não dá para fingir empatia. Já nos educamos sobre culturas que não são familiares para nós? Ouça o que eles dizem. Quem são eles e quem somos nós? Será que querem mesmo nossa ajuda?

Mais que uma voz potente, o curador deve ser um atento ouvinte, pois, conforme discutido anteriormente, a curadoria é encontro, e o que seria o encontro se não um diálogo? Há de se falar, mas também há de se escutar. Isso não se trata de uma tarefa simples, uma vez que o público não é uma massa generalizada e homogênea, dessa forma, “o curar decolonial envolve questionar nosso entendimento de engajamento comunitário, inclusão, desenvolvimento, autoridade e conhecimento” (RUEDA, 2020, p. 126). Posto isso, o projeto curatorial necessita buscar leituras que reconheçam a complexidade das dinâmicas do espaço expositivo.

Ao reconhecer, destarte, as disparidades e os desequilíbrios da arte, parte-se para uma leitura mais honesta da diversidade em sua realidade visceral. Ao não tomar uma pacificidade fictícia como ponto de partida, enxerga-se com mais clareza com o que se lida, apesar dos desconfortos alavancados por essa análise. Afinal, o álcool arde, mas desinfeta a ferida.

## Procedimentos curatoriais decoloniais para **Carollina Lauriano, Igor Simões, Luciara Ribeiro e Pollyana Quintella**

Em busca de investigar métodos e abordagens contemporâneas a respeito da curadoria sob a perspectiva decolonial, foram submetidos breves questionários a curadores brasileiros com trajetórias profundamente relacionadas com essas discussões, sendo eles Carollina Lauriano, Igor Simões, Luciara Ribeiro e Pollyana Quintella. As perguntas tocam em suas práticas, experiências e bagagens pessoais enquanto trabalhadores da Arte. Aqui serão discutidas as respostas, de forma a traçar relações entre os seus diferentes modos de fazer e suas perspectivas sobre curadoria e arte.

Carollina Lauriano (2021), ao refletir sobre seus procedimentos, aponta para um deslocamento de saberes, o qual vai “exatamente ao contrário dos caminhos da invisibilização”. A curadora fala em percursos alternativos, aprofundando o olhar no que é colocado enquanto “outro” a fim de “procurar estudos que tragam à tona discussões que não estão presentes nos cânones da arte” (LAURIANO, 2021). Isso é feito através de contatos com pesquisadores da área e materiais que tentem “dar conta de apontar outros pontos de vista” (LAURIANO, 2021). Sobre suas percepções decoloniais, a curadora expõe mais acerca de suas práticas:

Uma das grandes fontes de pesquisa é voltar meu olhar para fora do centro, seja ele da própria cidade que eu resido, seja dos eixos principais que a arte circula. O centro concentra um capital que muitas vezes exclui outros corpos que não possuem recursos para manterem-se presentes, então é preciso fazer o caminho inverso de ir até e não esperar que o assunto venha até você, é explorar as margens. Decolonizar o pensamento é inclusive decolonizar termos que arte usa para excluir aquilo que não pertence ao cânone, como por exemplo a Bienal Naïf, que traz uma excelência de artistas tido como populares, afastando-os assim de uma proximidade de discussões de arte contemporânea (LAURIANO, 2021).

Ao citar a categoria Naïf, Lauriano abre discussão sobre certos rótulos das artes que buscam isolar artistas dentro de classificações muitas vezes equivocadamente subestimadas. Quanto às artistas que foram ao encontro de suas pesquisas, são citadas Madalena dos Santos Reinbolt e Maria Auxiliadora, ambas mulheres negras autodidatas.

Em sua exposição acerca de procedimentos e práticas pessoais, Igor Simões detalha uma postura cuidadosa e atenta para com a pesquisa curatorial decolonial, apontando que é necessário “explicar de onde seu pensamento está vindo, fundamentar esse lugar de onde se pensa, de onde se empreende uma determinada construção teórica” (SIMÕES, 2021). Trata-se de perscrutar fontes e materiais de estudo, ampliando “as possibilidades de busca” e abrindo espaço para “teóricos, articuladores e construtores de pensamento” (SIMÕES, 2021) de um período ou determinado grupo. Quando se trata da prática decolonial, deve-se “levar em consideração [...] que nem sempre essas referências estarão obviamente dadas nos domínios daquilo que eu nomeio como arte” (SIMÕES, 2021). Dessa maneira, assim como um ourives que dispõe de lupa para adentrar o trabalho de forma mais precisa, o curador precisa atentar sua percepção para o além do óbvio e do visível à superfície.

A curadora, pesquisadora e educadora Luciara Ribeiro (2021) compartilha um pouco da “visão caleidoscópica” de suas práticas. Seu depoimento sempre toca em fronteiras, ora nos convidando a atravessá-las, ora questionando suas limitações. Ribeiro (2021) opina sobre a decolonialidade em sua atividade e diz não se restringir a uma única categoria, como o decolonial, mas sim “olhar uma expansão de possibilidades que englobam diversas curadorias que se reconhecem por outros termos, como curadoria ativista, curadoria anticolonial, ética curatorial, curadoria comprometida, curadorias feministas, curadorias antirracistas”. Afinal, ao reconhecer a curadoria enquanto “um campo de disputa e de luta por novos olhares e novas narrativas” (RIBEIRO, 2021), um horizonte múltiplo e complexo é traçado, onde categorizações

singulares topam com limites contraditórios.

Ribeiro, em relação às suas práticas curatoriais multifacetadas, partilha um pouco mais sobre seu olhar para com seus processos de pesquisa:

Também gosto de pensar conhecimentos para além da escrita acadêmica. Eu quero pensar a partir das pessoas, dos desejos, das subjetividades, da oralidade. Quero entender lugares e formas de conhecimento, ver possibilidades de sair das hierarquias. Obviamente, isso não exclui a academia, não exclui os teóricos ditos das artes, a questão é que não quero me limitar a eles apenas (RIBEIRO, 2021).

Outrossim, a curadora fala em “ir atrás de pesquisas, tanto a partir dos meios tradicionais, dos *insights*, de plataformas de arquivo acadêmico, quanto em viagem” (RIBEIRO, 2021), destacando a locomoção como uma das ferramentas mais importantes de seu repertório. Sobre essa questão, ela declara que devemos “parar de desejar que as coisas cheguem até nós como se fosse essa a via natural do mundo” (RIBEIRO, 2021) e acrescenta: “Eu tenho que fazer com que o meu centro circule e gire, que ele não se limite” (RIBEIRO, 2021). Nessas trajetórias transterritoriais, Luciara Ribeiro se coloca em contato com outros centros, indivíduos e realidades.

A pluralidade se faz marcante na sua prática, que abre os braços para acolher a complexidade das coisas, a partir de reflexões para com sua “ética, o limite da sua atuação profissional e dos seus desejos pessoais e com o seu compromisso com a vida” (RIBEIRO, 2021). Ademais, ela mesma diz que certas coisas não são negociáveis.

Pollyana Quintella também indaga sobre a decolonialidade de suas práticas, reconhecendo as contradições e armadilhas dessa “categorização”. Dessa forma, a curadora coloca suas ações enquanto tentativas de uma prática dita decolonial. Como estratégias, Quintella



instiga o curador a “se implicar, se movimentar e sair da zona de conforto” (QUINTELLA, 2021).

O que se faz presente em todas as falas dos curadores entrevistados é a clareza quanto às ausências que também constituem a leitura acadêmica *mainstream* da Arte, tornando essencial a busca por outras referências. Trata-se, segundo Pollyana Quintella (2021), de “se comprometer com uma metodologia de pesquisa que vá além dos cardápios das galerias ou da coleção dos museus consagrados”. A falta, entretanto, não pode ser vista como um beco sem saída. Igor Simões comenta um possível equívoco quanto a estudos superficiais ou, como foi dito em falas anteriores de Luciana Ribeiro e Carolina Lauriano, essa abordagem negligente na qual esperamos que as informações venham até nós, e não o inverso:

Primeiro, nos últimos anos, os programas de pós-graduação brasileiros têm produzido muitos trabalhos de mestrado e doutorado e, esses programas, esses alunos, esses acadêmicos, têm produzido muitos artigos que trazem uma série de referências para estudantes em diferentes etapas da sua formação acadêmica. Uma outra questão é que todos nós sabemos que não é um ponto pacífico entre estudantes brasileiros o conhecimento de línguas estrangeiras, [...] por exemplo um conhecimento de inglês [...]. Mas, existem uma série de ferramentas, hoje, disponíveis online, que permitem aos estudantes acessar, nem que seja de uma maneira primeira, para um primeiro contato, trabalhos e estudos que têm anos de história em universidades de diferentes partes do mundo. Eu ressaltaria aqui algumas universidades americanas com seus centros de estudos latinoamericanos com, nos Estados Unidos, uma tradição longa de publicações extensas que tratam sobre raça e artes visuais. Me parece que o nosso principal problema não tem sido a falta de referências e materiais de pesquisa e estudo (SIMÕES, 2021).

O deslocamento, físico ou contextual, expande as possibilidades de pesquisa e conhecimento. Em relação aos artistas históricos, Simões

descreve um olhar panorâmico, no qual procura encontrar os teóricos, articuladores e construtores de pensamento da época ou daquele determinado contexto, citando como exemplo o intelectual Manuel Querino. O ato da pesquisa e do aprofundamento de referências é uma ferramenta muito potente na construção de narrativas mais complexas. Sobre o tema, Quintella (2021) comenta sobre o projeto da exposição FARSA, que realizou em conjunto com a curadora portuguesa Marta Mestre:

Em FARSA, o trabalho de pesquisa levou um ano e meio e envolveu um mergulho em diversos arquivos e acervos, tanto em Portugal como no Brasil. Adotamos a estratégia de fazer escolhas que tentassem escapar de respostas mais óbvias para o problema da linguagem.

[...] Acontece que quando se propõe qualquer tipo de aproximação a um determinado passado histórico, nada sai imune. Produzir um olhar sobre a produção contemporânea a partir de outro contexto é ver a experiência de outra forma. Nessa aproximação, nesse choque, a produção histórica também é revista, ambos se deslocam.

Assim sendo, a linearidade temporal vira um plano de experimentações e desconstruções, no qual narrativas divergentes podem criar radicalidades de leituras entre passado e presente. Quanto à pesquisa sobre a cena contemporânea, Ribeiro (2021) compartilha um pouco de suas viagens ao continente africano, passando por Marrocos, Egito, Angola, Botswana, Namíbia, Zimbábue, Eswatíni, África do Sul e Moçambique. A respeito dessas trajetórias, ela diz:

[...] nessas viagens eu faço um levantamento dos espaços artísticos institucionais, tento fazer um contato com os agentes, curadores, pesquisadores, artistas, colecionadores e também vou

levantando material de pesquisa sobre artistas, tentando entender as propostas, a historicidade do lugar (RIBEIRO, 2021).

Ou seja, trata-se de não se satisfazer apenas com as águas da fresca cachoeira, mas sim buscar sua nascente e, às vezes, cavar incessantemente os dedos no solo até mergulhá-los nos lençóis freáticos. O conhecimento possui uma qualidade atemporal capaz de abrir caminhos para processos que não necessariamente se adequam a moldes tradicionalistas de um projeto curatorial. Muitas vezes, dimensões temporais, territoriais ou temáticas se cruzam e possibilitam novos arranjos e narrativas. Quintella esclarece sobre uma de suas estratégias curatoriais presente em *FARSA*:

Na exposição, ao ver um vídeo da Linn da Quebrada, que aposta nas radicalidades do corpo e da linguagem, o modo de enxergar, por exemplo, um vídeo da Helena Almeida, artista portuguesa dos anos 1970, também pode ser transformado. Os trabalhos se contaminam, se avizinham, transbordam. Cria-se uma tensão entre os dois tempos, por mais que essa produção histórica já esteja canonizada e categorizada. Ao desestabilizar sentidos já mitificados, pode-se rever os grandes nomes e trazer outras perspectivas. Não queríamos organizar uma mostra de modo a dizer “aqui estão os trabalhos históricos”; “aqui estão os contemporâneos”. O que nos interessava era o que o entrelaçamento produziria como efeito. E isso também se aplica ao fato de que não havia apenas “obras de arte” propriamente ditas. Havia trechos de filmes, clipes de música, poemas visuais, cartazes políticos, o que torna a discussão um problema de cultura visual, e não apenas de arte, algo que nos parece diretamente ligado aos dilemas da “linguagem” (QUINTELLA, 2021).

O curar decolonial, portanto, não necessariamente perpassa as portas mais largas, o que, por si só, aponta a natureza problemática e hegemônica de um projeto de História da Arte específico e singular. Simões (2019, p. 228) constata não um silenciamento propriamente dito

dessas outras histórias, mas sim uma surdez orquestrada ou uma visão seletiva para com elas.

Essa visão pré-determinada, todavia, apenas reproduz um sistema hierárquico das artes que atravessa a bibliografia acadêmica e adentra os corredores dos museus. É impossível pensar um fazer curatorial que seja imune aos vícios do Museu, enquanto instituição, que esteja nele e não reflita parte de seus hábitos e códigos. Sobre seus procedimentos curatoriais e a decolonialidade, Quintella (2021) comenta:

[...] preciso dizer que não sei se cabe afirmá-los como decoloniais de fato, talvez apresentem tentativas, esboços. Digo isso porque a decolonialidade implicaria numa revisão de toda a cadeia de trabalho dentro de uma exposição, o que ainda não ocorre, já que precisamos nos reportar a instâncias superiores e nem sempre conseguimos mexer no seu âmago, descolá-las, alterá-las. A intenção decolonial pode ser um bom termômetro, mas muitas vezes é também só uma discursividade, uma capa, um bom argumento para o mercado.

Esses constantes dilemas e contradições devem ser reconhecidos com todas as suas complexidades, uma vez que, aqui, a decolonialidade habita lares coloniais, de hierarquias de tradição. Um caminho para a desconstrução das duras estruturas intrínsecas aos museus e às outras instituições artísticas pode ser observado nas proposições das equipes educativas ou de mediação. Por um lado, essas equipes são quem, majoritariamente, têm o contato com o público visitante. Por outro, em geral, apesar das condições de remuneração serem insatisfatórias, este é o espaço constituído por contratações mais inclusivas, considerando raça, gênero e pessoas com deficiência. Simões aponta o quanto este trabalho é imprescindível:

A curadoria educativa, eu costumo dizer, é o lugar de desconfiança. É o lugar para desconfiar de todas as verdades que estão postas

como se fossem definitivas e relativizar as posições desses agentes que constituem essa trama do que a gente chama exposição. Tanto dos artistas, quanto dos acervos, quanto dos posicionamentos institucionais, das demais curadorias... eu tenho considerado o educativo, inclusive, como um espaço de exercício de uma crítica institucional contemporânea. Muito dessa crítica tem vindo a partir dos educativos. Nesse sentido, é importante entender que o educativo não é algo que vem para ilustrar o pensamento de um curador. A curadoria educativa, pelo contrário, pressupõe uma simetria entre as diferentes posições curatoriais e reforça o papel do educativo como elemento que constitui uma exposição. Não como elemento que dá a ver as ideias de uma exposição, mas como parte indispensável a constituir uma exposição. Ele deve, nas melhores condições, estar presente na própria concepção do pensamento expositivo [...] (SIMÕES, 2021).

Pode-se considerar que são essas pessoas que constituem as equipes educativas que têm dado voz e materialidade às ações que antes estavam apenas no campo do discurso. Tal constatação reforça aquilo que já havia sido afirmado por Quintella em citação anterior, o pensamento decolonial deve emergir nas práticas e não só nos discursos. Nos depoimentos dos curadores aqui apresentados, é possível mapear diferentes modos do fazer curatorial, conectando relatos e reflexões a partir de suas trajetórias com o sistema da arte.

### Considerações finais

O projeto curatorial, portanto, constitui-se enquanto ferramenta de construção de narrativas e de registro histórico. Ao fortalecer encontros e trocas, constrói redes de saberes que se propagam pelo futuro, não tendo seu fim no encerramento de uma exposição. O curar está nos pontos de contato mais próximos, assim como também está nas lacunas.

Não obstante, a prática decolonial curatorial<sup>5</sup> se encontra como projeto em andamento, alavancando tanto certezas quanto dúvidas. Entendemos que mudanças são urgentes. Inclusive, somos capazes de apontá-las e discuti-las. Contudo, sabemos como resolvê-las? Para além de uma exposição e dos artistas por ela abarcados, devemos olhar para as equipes que constituem a instituição museológica. Quem são seus curadores, educadores, mediadores, diretores, produtores, montadores etc.? Quem é seu público?

Quando se escolhe um tema para uma curadoria, e esta curadoria retrata discussões e trabalhos de contextos exteriores ao da equipe curatorial, isso pode ser, possivelmente, um alerta de que a instituição museal não é tão diversa tal como suas mostras. Acerca da exibição de peças históricas de culturas estrangeiras, Šola (2012, p. 104) elucida que “representar outras culturas, se nós entendemos o que cultura significa, deveria ser feito somente com o consentimento e cooperação daqueles em questão”. Aplicando essa lógica para os museus de arte moderna e contemporânea, é possível pensar que um projeto decolonial se torna falho ao topar com fetichizações.

Dessa forma, não se debate aqui uma limitação temática, por exemplo, em que curadoras mulheres apenas curam trabalhos de artistas mulheres e artistas mulheres apenas são debatidas por curadoras mulheres. Mais do que isso, a questão ora examinada é que se os acervos buscam se diversificar e enriquecer, é fato que, igualmente, as equipes museais devem refletir esse desejo, afinal, “precisamos de pessoas diferentes tomando decisões, não de decisões diferentes pelas mesmas pessoas” (ELEISON, 2021).

É possível dizer que a decolonialidade se encontra em processo e que, talvez, seja difícil apontar projetos curatoriais que incorporem essa natureza em sua totalidade. A resposta desse dilema está nas intenções

---

5 Além das publicações citadas neste artigo, sugere-se a leitura complementar do Dossiê *O que pode uma curadoria decolonial?* publicado na Revista Poiesis (UFF) v. 21 n. 35 (2020).

e consequências práticas de uma curadoria, ou seja, na qualidade de suas propostas, que devem buscar essa reversão de valores e hierarquias no museu e nas exposições. Ao estudar estratégias e abordagens diversas, como neste artigo, pincela-se um panorama de possibilidades, com erros e acertos, no qual podemos analisar o que já foi feito, reconhecer o que está em construção e projetar futuros.



## Referências

ANJOS, Moacir. Por uma curadoria menor. In: \_\_\_\_\_. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea**. In: MASP e AFTER All (org.). *Arte e Descolonização*. 2019, São Paulo: MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em 11 jun. 2021.

ELEISON, Keyna. **Uma conversa com Keyna Eleison**. Entrevista com Keyna Eleison. Entrevistadora: Marina Dias Teixeira. Publicada em 25 jun. 2021. SP-ARTE 365, 2021. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/uma-conversa-com-keyna-eleison/>. Acesso em 11 jul. 2021.

LAURIANO, Carollina. **Questionário sobre práticas coloniais e curadoria**. Entrevista com Carollina Lauriano. Entrevistadora: Larissa Megre Wanderley Cordeiro. 14 abr. 2021.

LIPPARD, Lucy Rowland. **O que queremos dizer? Como queremos dizê-lo?**. IN: DUARTE, Luisa (org.). *21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. São Paulo: SESC, 2019.

MUÑIZ-REED, Ivan. **Pensamentos sobre práticas decoloniais no giro decolonial**. In: \_\_\_\_\_. *Arte e Descolonização*. 2019, São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em 11 jun. 2021.

QUINTELLA, Pollyana. **Questionário sobre práticas coloniais e curadoria.** Entrevista com Pollyana Quintella. Entrevistadora: Larissa Megre Wanderley Cordeiro. 02 jan. 2021.

RIBEIRO, Luciara. **Questionário sobre práticas coloniais e curadoria.** Entrevista com Luciara Ribeiro. Entrevistadora: Larissa Megre Wanderley Cordeiro. 21 abr. 2021.

RUEDA, Ana Sol González. **Decolonial Exhibition Making: Mafavuke's Trial and Other Plant Stories.** IN: SOARES, Bruno Brulon. *Descolonizando a Museologia.* Paris: ICOM/ICOFOM, 2020.

SIMÕES, Igor. **Questionário sobre práticas coloniais e curadoria.** Entrevista com Igor Simões. Entrevistadora: Larissa Megre Wanderley Cordeiro. 02 mar. 2021.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) - UFRGS. Porto Alegre, 2019.

ŠOLA, Tomislav Sladojevic. **Eternity does not live here anymore: a glossary of museum sins.** Zagreb: [s.n.], 2012. 312 p.

SOUZA, Luciana. **Museus no tempo do agora: colonialismo, imperialismo e tecnologia digital.** IN: SOARES, Bruno Brulon. *Descolonizando a Museologia.* Paris: ICOM/ICOFOM, 2020.

Artigo enviado em: 11/02/2022

Aceito em: 08/07/2022