




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Curadoria e colonialidade: contradições no processo de descolonização da MITsp

Daniel Vianna Godinho Peria

Para citar este artigo:

PERIA, Daniel Vianna Godinho. Curadoria e colonialidade: contradições no processo de descolonização da MITsp. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0201

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Curadoria e colonialidade: contradições no processo de descolonização da MITsp<sup>1</sup>

Daniel Vianna Godinho Peria<sup>2</sup>

### Resumo

Como pensar a curadoria em Artes Cênicas a partir de teorias e experiências na periferia do capitalismo? Para isso, as edições de 2016 a 2020 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo serão analisadas a partir do esquema de denúncia das heranças coloniais e anúncio da descolonização. O campo curatorial se revela como território em disputa, no qual convivem imposições institucionais do mercado artístico e pressões de movimentos sociais interessados na transformação do mundo como o conhecemos.

**Palavras-chave:** Curadoria em artes cênicas. Decolonialidade. Festivais Internacionais de Teatro.

## Curatorship and coloniality: contradictions in MITsp's decolonization process

### Abstract

How to approach curation in the Performing Arts through the lens of theories and experiences from the periphery of capitalism? This study addresses this question by analyzing the editions of the Mostra Internacional de Teatro de São Paulo from 2016 to 2020, using a framework that critiques colonial legacies and anticipates decolonization. In this context, the curatorial field emerges as a contested space where institutional pressures from the art market intersect with the demands of social movements aiming to transform the world as we know it.

**Keywords:** Curating in performing arts. Decoloniality. International theater festivals.

## Curatoria y Colonialidad: contradicciones en el proceso de descolonización del MITsp

### Resumen

¿Cómo pensar la curaduría en Artes Escénicas a partir de teorías y experiencias en la periferia del capitalismo? Para ello, se analizarán las ediciones 2016 a 2020 de la Muestra Internacional de São Paulo desde el esquema de denuncia de las herencias coloniales y anuncio de la descolonización. Así, el campo curatorial se revela como un territorio en disputa, en el cual conviven imposiciones institucionales del mercado artístico y presiones de movimientos sociales interesados en la transformación del mundo tal como lo conocemos.

**Palabras clave:** Curaduría en artes escénicas. Descolonialidad. Festivales internacionales de teatro.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Pedro Vianna Godinho Peria. Doutorando e Mestre em Administração Pública e Governo - FGV EAESP. Graduando em Letras (Linguística e Português) pela Universidade de São Paulo (USP).  <http://lattes.cnpq.br/7914540221550944>

<sup>2</sup> Graduando em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Educador do Cursinho Popular Ruth de Souza, coordenado pela Profa. Dra. Maria Lucia de Souza Barros Pupo.

 [periadaniel20@usp.br](mailto:periadaniel20@usp.br)

 <http://lattes.cnpq.br/0761036375233181>  <https://orcid.org/0000-0002-9438-5575>



## Há algo que passou e não passou

O cenário teatral brasileiro sempre foi marcado pela influência estrangeira, seja por companhias ibéricas, que se apresentavam na América Portuguesa durante o período colonial, seja por companhias francesas e italianas, que ocupavam os tabladros durante o século XIX (Faria, 2012). A partir do fim do século passado, um novo agente e um novo formato passam a reger o sistema de circulação de espetáculos: as/os curadoras/es e os festivais internacionais. Se, antes, a figura central era o programador dos teatros, que comprava apresentações de peças estrangeiras para compor a temporada a partir dos princípios de sucesso de público e preenchimento da grade de atrações, agora, o curador ganha centralidade.

Podemos, portanto, pensar que o programador está ligado a funções mais comerciais, pois tem uma relação mais direta com o mercado. Já o curador deve se perguntar por que determinados espetáculos foram escolhidos em detrimento de outros; qual a relação que eles têm com o conceito do festival em questão; e como as peças se relacionam e evocam um discurso entre si (Rolim, 2015, p. 36).

Esse processo de transformação do sistema internacional de teatro não é uma trajetória retilínea de superações, mas é composto por rupturas e continuidades em relação aos modelos anteriores. A curadoria propõe outra lógica em relação à programação, na medida em que prioriza as interações das obras entre si, entre o público e entre a cidade. Formado por um olhar voltado para as relações entre obra, território e sociedade, o pensamento curatorial se diferencia da programação ao expandir seu olhar para além da obra, situando-a em um contexto.

Contudo, a curadoria de festivais repete os padrões coloniais de circulação de espetáculos existentes no modelo de programação. Em São Paulo, festival internacional de teatro se tornou sinônimo de festival com alguma obra europeia, da mesma forma que internacionalizar uma obra brasileira é igual a exportá-la para Europa (Costa, 2021). Nessa geografia, o mundo fica reduzido a uma única via de troca, na qual a ex-colônia comercializa com a ex-metrópole segundo os parâmetros estéticos e financeiros da última. Dessa maneira, os diálogos entre países do Sul Global ficam reduzidos a um mero apêndice do circuito de



internacionalização, de modo que:

a história moderna de relações desiguais entre o Norte global e o Sul global tem um peso tal que questionar e desafiar a zona de contacto tal como esta se apresenta terá de ser a primeira tarefa do trabalho de tradução. Aqui reside a natureza descolonizadora dos encontros a promover (Santos, 2018, p.276).

Entendendo a potencialidade dos encontros e das relações que a curadoria pode instaurar, o presente artigo parte desse ponto de vista para traçar as heranças e as rupturas com a colonização presentes na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). A discussão tem como base os estudos decoloniais: compostos por uma gama de abordagens que variam espacial e temporalmente, mas que se unificam em torno da superação das feridas produzidas pelo colonialismo político, econômico e epistemológico. Enquanto perspectiva acadêmica, os estudos decoloniais têm suas origens em meados do século XX, com as contribuições de Aimé Césaire, Frantz Fanon, Edward Said e Ranajit Guha (Elizalde, Figueira e Quintero, 2019). O debate decolonial tem ampliado seus campos de discussão nos últimos anos, criando um conjunto de autoras/es contemporâneas/os das mais distintas áreas de pesquisa e partes do globo. Dentro desse grupo, se destaca a contribuição de Jota Mombaça, socióloga e performer potiguar, para quem

a única forma de pensar descolonização de uma maneira realmente poderosa é não pensá-la como metáfora. Ou seja, não pensá-la como significando outra coisa que não objetivamente a transformação das relações materiais e políticas do como a gente se organiza e de como a vida e sociedade são organizadas. Para que faça sentido a gente conversar sobre isso, e não seja só um termo - digamos assim - que tá na moda em certos ambientes, para que ele seja de fato uma ferramenta que pode levar a gente para algum lugar (Mombaça, Quebrada, Duart, 2021).

Mombaça nos instiga a viver a decolonialidade enquanto *práxis*, uma vez que o diagnóstico da continuidade entre colonialidade-modernidade no sistema produtivo das Artes Cênicas nos impulsiona a pensar prognósticos decoloniais para a curadoria. Essa atitude, ao mesmo tempo inventiva e demolidora, nos aproxima do pensamento pedagógico de Paulo Freire, para quem “não há anúncio sem denúncia, assim como toda denúncia gera anúncio. Sem este, a esperança é impossível” (Freire, 1976, p. 59). Sendo assim, quais são as rupturas com o passado



colonial que a curadoria em Artes Cênicas pode criar? Como a internacionalização do teatro brasileiro pode se dar de maneira transformadora e anticolonial? Como espaços de internacionalização, como mostras e festivais, podem tensionar e friccionar as desigualdades globais?

Uma vez que a curadoria se configura como uma idealização que se concretiza no evento, para responder a essas perguntas é necessário observar casos específicos cuja equipe curatorial buscou criticar os padrões coloniais da cena. Nesse sentido, a MITsp se mostra um caso interessante por procurar inserir em sua programação atividades e obras que questionam diretamente a colonização desde 2016. Ao escolher um festival de médio porte que participa do circuito internacional de circulação de espetáculos, não pretendemos encontrar situações homogêneas, nas quais a descolonização seria realizada plenamente, mas casos em que há tendências decoloniais juntamente com aspectos coloniais. Assim, não se espera chegar a uma definição unívoca do que pode ser uma curadoria decolonial, uma vez que estaríamos criando um conceito universal a partir de um caso específico de uma capital, excluindo as contribuições que outras experiências curatoriais poderiam agregar e tensionar nesse ponto de vista. O que este artigo aponta são possíveis aproximações entre curadoria e decolonialidade, tanto a partir da teoria quanto da prática, evidenciando as contradições e conflitos que podem surgir desse encontro.

### Mergulhando na complexidade do caso

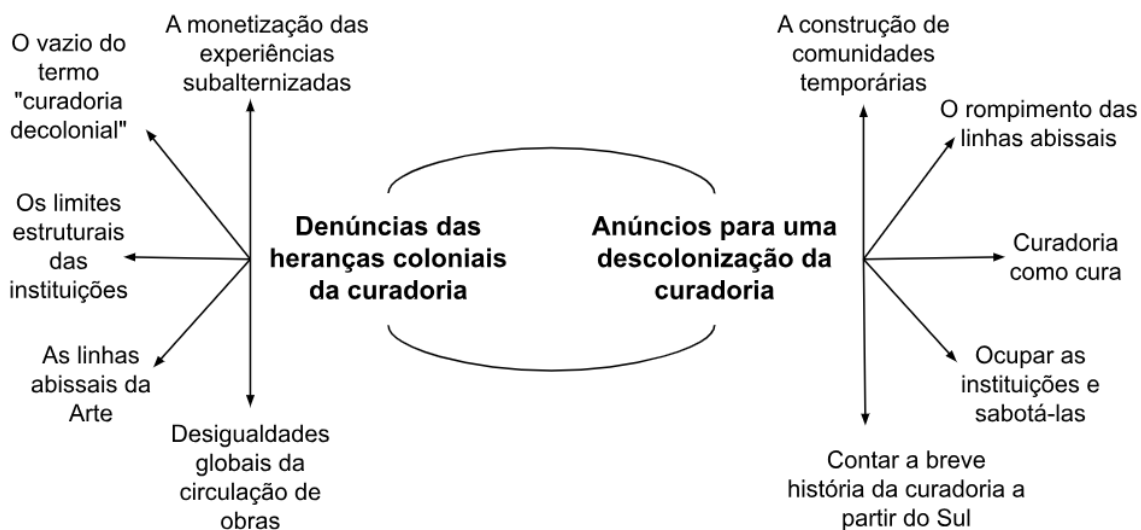
Como estudar acontecimentos complexos, compostos por eventos com propostas e formatos diversos, cujos únicos registros são breves descrições ou vídeos curtos? Diferentemente de um espetáculo, que pode ser inteiramente gravado e assistido repetidamente, a edição de um festival ocorre apenas uma vez e é mais do que a soma das atividades programadas. Também fazem parte de sua composição os acontecimentos não planejados, os trânsitos entre os espaços, os momentos de convívio e as contaminações provocadas pelos territórios que ele ocupa.

O presente artigo se depara com alguns obstáculos para analisar a MITsp, da qual participei de algumas de suas atividades a partir de 2016. Portanto, os

programas e textos curatoriais, as críticas publicadas e as entrevistas realizadas com as/os curadoras/es serão fontes privilegiadas para recuperar a experiência desses acontecimentos. Além disso, a observação das gravações de espetáculos que não assisti presencialmente permite, mesmo que distante, a análise das relações estabelecidas entre as obras.

Buscando esboçar os direcionamentos que o pensamento sobre a descolonização da curadoria tem tomado, realizei uma revisão bibliográfica de artigos, dissertações e teses que abordam essa perspectiva. Ao todo, foram 45 textos analisados no campo das Artes Cênicas e Visuais, escritos entre 2012 e 2021. Organizei os apontamentos das/dos autoras/es em dois polos dialeticamente complementares (Esquema 01). Não pretendo estabelecer classificações estanques sobre as operações conceituais trazidas pelas/os autoras/es, pois é preciso entender as subdivisões não como categorias taxonômicas - apesar de este ser um risco constante às sistematizações - mas como partes integradas.

Esquema 1 - Vetores de força dos artigos revisados. Fonte: elaboração do autor.



Os textos recorrentemente faziam críticas à disparidade entre os tratamentos de artistas do Norte e do Sul, disparidade que também se espelha no tratamento entre os ditos “artistas” e os “artesãos”. Denunciam em diferentes níveis as heranças coloniais que dividem o campo estético e o globo terrestre entre a arte erudita e a popular. Dentre as denúncias, os artigos apontam para a recente



captura do termo decolonial, a partir da inserção exotificante de artistas subalternizados, destacando os limites que um discurso crítico à colonização pode encontrar dentro de instituições de Arte.

No outro polo, as/os autoras/es apostam na capacidade da curadoria agir pelas brechas, entrando nos sistemas de circulação de obras para subverter sua lógica. Nessa direção, há uma aposta na criação de comunidades temporárias a partir de festivais ou exposições, capazes de desacelerar o tempo e suspender o individualismo dominante, configurando-se como um mecanismo de cura para o capitalismo, que nos adocece. Um dos exemplos dessa perspectiva, é a curadoria de Galiana Brasil para o Festival A Ponte: Cenas do Teatro Universitário, que conjuga estudantes de todo o Brasil para refletir, apresentar e criar obras ao longo de um convívio duradouro, um “convite que nos impele, ainda, a pensar espaços de respiros, uma ação de encontros estendidos, na cidade cujo lema é não parar, a forjar uma sesta em conjunto, colaborativa” (Brasil, 2021, p. 3-4). Complementarmente, as/os autoras/es postulam a dissolução entre a arte erudita e a arte popular, uma vez que representa uma visão elitista que exclui determinadas pessoas do circuito valorizado das Artes. Dessa forma, poderíamos imaginar festivais de Artes Cênicas nos quais convivem conflitivamente obras teatrais institucionalizadas com manifestações estéticas de difícil classificação, como o bumba-meu-boi, os malabaristas de rua ou espetáculos feitos por crianças. O objetivo é desierarquizar a estética, buscando uma percepção mais ampla de nossos sentidos, em direção a uma *aesthesis decolonial* (Gómez e Mignolo, 2012). Por fim, os textos apontam para necessidade de pesquisas que contem a história da curadoria a partir de exemplos e da perspectiva do Sul Global. Será a partir desse esquema que serão identificados os movimentos realizados pela equipe curatorial da MITsp entre as edições de 2016 e 2020, compreendendo que as ações da curadoria podem variar de um polo a outro.

### Um festival cravado em uma MetrÓpole na Periferia

A Mostra Internacional de Teatro de São Paulo teve sua primeira edição em 2014, organizada por Antônio Araújo e Guilherme Marques, que buscavam retomar a experiência do Festival Internacional de Artes Cênicas realizado por Ruth Escobar

entre 1974 e 1999. Contando com a parcerias públicas e privadas, a primeira edição teve gratuidade em todas atividades, estruturadas a partir de quatro eixos: 1) Olhares Críticos, composto por debates, palestras e publicação de críticas; 2) Intercâmbio Artístico, no qual artistas estrangeiras/os e brasileiras/os criaram coletivamente experimentos cênicos; 3) Fórum de Encontros, pensado como um espaço em que público, técnicas/os, artistas e curadoras/es pudessem dialogar; 4) Mostra de Espetáculos, que contou com onze espetáculos vindos da Ásia, África, América Latina e Europa.

Cada eixo foi pensado por uma equipe de curadoras/es que dialogavam, criando uma curadoria colaborativa que não se estruturava a partir de um único tema, mas através de núcleos vibratórios que “agregariam algumas obras, alguns trabalhos, e esses núcleos, porque, como na vibração mesmo, eles também se irradiam e contaminam um ao outro” (Araújo apud Rolim, 2015, p.108).

Já em sua primeira edição são apontadas algumas características que marcam as oito edições da mostra realizadas entre 2014 e 2022: 1) a estrutura de eixos curatoriais que dialogam, permitindo que a seleção de espetáculos não fosse o centro do evento; 2) a curadoria em equipe, contrária à lógica da/do curadora/curador única/o; 3) o pensamento voltado para núcleos vibratórios, não centralizado em um único tema; 4) a busca por trazer espetáculos de companhias que raramente circulam por São Paulo; 5) e a seleção de poucas obras, criando um “jogo de poucas peças, na contramão da lógica quantitativa de outros eventos afins. [...] Ou seja, privilegiou-se não apenas a excelência das obras escolhidas, mas a qualidade interrelacional na experiência da recepção” (Araújo apud Rolim, 2015, p.109).

É nesse contexto e nessa estrutura que se insere a 3ª MITsp, realizada em 2016. O evento já fazia parte do debate público desde junho de 2015, quando o diretor branco sul-africano Brett Bailey esteve em São Paulo para preparar a montagem brasileira de sua peça *Exhibit B*, que fazia parte da mostra. Em 2014, a obra foi fortemente criticada em Londres e Paris por grupos do movimento negro que identificavam no espetáculo a perpetuação de representações opressivas, uma vez que era composto por quadros vivos no quais atrizes/atores negras/os retrabalhavam imagens do século XIX, em que pessoas escravizadas eram levadas



para Europa para serem exibidas em exposições racistas. Essas críticas também foram feitas por grupos do movimento negro brasileiro, o que levou a curadoria a reconsiderar a participação do espetáculo na mostra.

Então, em dezembro de 2015, foi pensada a substituição da peça pela ópera *Macbeth*, na qual a encenação de Bailey reposiciona o enredo shakespeariano para discutir os conflitos militares e empresariais vividos no Congo. Contudo, as/os vinte e oito atrizes/atores que faziam parte do elenco de *Exhibit B* mostraram-se contrárias/os a essa decisão, fazendo com que a curadoria repensasse a exibição da peça, que foi definitivamente cancelada em janeiro de 2016, juntamente com outras dezenove que comporiam a mostra. O cancelamento se deu por conta da alta do dólar e do euro, dificultando a vinda de espetáculos que não tinham apoio de embaixadas ou institutos culturais de seus países de origem, evidenciando as desigualdades globais da circulação de obras. Todavia, o corte não provocou o debate sobre o jogo assimétrico dos financiamentos de espetáculos, como argumenta o curador dos Olhares Críticos, Eugenio Lima:

Eu acho que o que faltou para poder vir ou não poder vir, em termos politizados, é contexto. E o contexto, eu acho, não foi suficiente. Não foi suficiente nem a politização proposta, em um determinado momento, pelos atores. Como não foi suficiente o debate dessa performance com a sociedade. Como também não foi suficiente a própria estrutura da MIT suportar esse debate (Metrópolis..., 2016).

Há um reposicionamento da definição de pensamento curatorial, que poderia ser lido como uma contextualização histórica da obra perante o público, mas que, diante da fala de Eugênio Lima, passa a ter significados mais amplos. Produzir contextos não se limitaria apenas às estratégias de mediação entre as/os espectadoras/es e os espetáculos, mas incluiria a análise e a ação da equipe curatorial diante das condições políticas para que determinada obra possa vir a público. Caberia à curadoria instaurar o debate entre os diferentes agentes políticos envolvidos, possibilitando que as decisões não se dessem apenas no nível financeiro, mas que incluíssem as/os artistas e os movimentos sociais.

Esse processo reflexivo se deu *a posteriori*, durante a realização da mostra de 2016, através do ciclo de debates *Discursos sobre o Não Dito*, que já fazia parte da programação do eixo Olhares Críticos antes mesmo das questões envolvendo

o *Exhibit B* virem à público. Curado por Eugênio Lima, José Fernando Peixoto de Azevedo e Leda Maria Martins, o ciclo tinha como disparador o espetáculo *Revolting Music: Inventário das Canções de Protesto que Libertaram a África do Sul*, de Neo Muyanga, que fazia parte do núcleo vibratório que discutia o racismo dentro da mostra de espetáculos, juntamente com *Cidade Vodou* do Teatro de Narradores e com *A Carga* de Faustin Linyekula. Portanto, houve um diálogo entre os eixos curatoriais, permitindo, segundo Eugênio Lima, a construção de “um pensamento transversal para debater a questão da negritude. Tirar essa relação de colocar ela dentro de um sistema bloqueado ou de um sistema de exceção, mas sim pensar de maneira transversal ” (Mesa..., 2016).

O ciclo aconteceu no Centro Cultural São Paulo entre os dias 4 e 6 de março, com uma apresentação de *Revolting Music* a cada dia, antecedida por uma mesa de discussão: no dia 4, com as/os próprias/os curadoras/es do ciclo; no dia 5, com o historiador Luiz Felipe de Alencastro, a escritora Ana Maria Gonçalves e o próprio Neo Muyanga; e, finalmente, no dia 6, a palestra-performance *Descolonizando o Conhecimento*, de Grada Kilomba, que já havia construído trabalhos artísticos com Muyanga. Essa estrutura permitia que a obra disparadora fosse posta em diálogo com diferentes formas de conhecimento, desde o discurso curatorial, passando pela fala de pesquisadoras/pesquisadores, até a justaposição com outra obra artística.

Nesse sentido, o ciclo vai além, uma vez que, após a estreia de *Revolting Music*, a curadoria planejou a *Performance Poético-Política: Em Legítima Defesa*, na qual as/os atrizes/atores que participariam da montagem de *Exhibit B* ocupavam as plateias e recitavam um inventário de textos antirracistas, dialogando com as músicas de libertação inventariadas por Neo Muyanga. As falas denunciavam não só o racismo em geral, mas como ele se concretizava naquele espaço, quando “um dos atores contou quantos negros havia na plateia de 321 lugares: ‘Dezesseis ao todo. Essa é a cota?’” (Prado, 2016). A performance nos faz questionar sobre o público alcançado pelas ações da MITsp, que, entre 2016 e 2020, se concentraram na região central da cidade: dos 54 espaços utilizados nas cinco edições, 36 se encontravam no Centro, oito na Zona Oeste, oito na Zona Sul, três na Zona Leste e dois na Zona Norte.

É possível compreender a ação do Coletivo Legítima Defesa como uma forma de ocupar as instituições e sabotá-las, na medida em que as vozes das/dos atrizes/atores, que não foram ouvidas durante o processo de cancelamento da obra, ocupam seu espaço na mostra. Aquilo que não havia sido dito pode ter corpo e voz para uma plateia lotada no Theatro Municipal de São Paulo. A ação aconteceu também no dia 7 de março, após a apresentação do espetáculo *100% São Paulo*, do coletivo alemão Rimini Protokoll.

O gesto curatorial de incluir a *Performance Poético-Política: Em Legítima Defesa* na programação ultrapassa as noções básicas de curadoria como o estabelecimento de relações entre ações artísticas; com o conflito gerado pela obra de Brett Bailey, cria a possibilidade de se instaurar como um processo curativo. Esse caso demonstra que a cura não é sinônimo de apaziguamento das tensões, mas que ela pode surgir quando os conflitos são explicitamente postos na arena pública. Em diálogo com essa perspectiva, a curadora Aline Vila Real (2018, p. 212) postula que “a curadoria, então, é uma ação coletiva, que acontece a partir de uma provocação feita por uma ou mais pessoas que idealizam encontros e vislumbram potências em suas reverberações. Esses desdobramentos possíveis são as marcas”, traçando paralelos com os rituais curativos do *candomblé*, especificamente o *bere* no qual se fazem marcas no corpo para realizar a cura.

Contudo, essa possibilidade da curadoria enquanto cura está condicionada a uma mudança ampla da Mostra, não somente ao tratamento dado ao caso do *Exibit B*. Nesse sentido, a curadoria não deve reformular apenas uma ou outra estrutura, uma vez que “antídotos históricos e a cura não virão para um se não vierem para todos, já que o racismo existe e se perpetua não sob o efeito de ações individuais, mas sim sob elementos estruturais que mantêm nossas instituições” (Correa et al, 2020, p. 126). Nesse sentido, a MITsp-2016 é um caso heterogêneo, no qual cenas coloniais de silenciamento se transformaram em gestos anticoloniais, que se desdobraram nas outras edições.

A edição de 2017 é a primeira após o golpe que derrubou a presidenta Dilma Rousseff, colocando Michel Temer no poder e intensificando a política de corte de gastos para Cultura em nível nacional. Além disso, é a primeira edição sob o governo de João Dória na prefeitura e sob a secretaria de André Sturm, que



congelou 43,5% do orçamento da Secretaria Municipal de Cultura. A cerimônia de abertura aconteceu no Theatro Municipal e foi marcada por manifestações do público e das/dos apresentadoras/es contra as gestões federal e municipal. Além disso, após o espetáculo *Avante, Marche!*, da Companhia Les Ballets C de la B, integrantes da Banda Sinfônica de São Paulo, que compunham o elenco da peça, levantaram faixas pedindo o descongelamento de verbas para a Cultura. Esse gesto ecoa a ação do Coletivo Legítima Defesa e pode ser visto como uma forma de ocupar as instituições e sabotá-las.

Dentro desse contexto, a curadoria busca se contrapor ao retrocesso político vivido no país. Se, no plano federal, víamos a descontinuidade de políticas públicas, a mostra decidiu optar pela permanência de suas ações:

Sem se pautar pela ‘lógica da novidade’ de eventos de tal natureza, a mostra retoma e dá continuidade a questões de outros anos, como é o caso, por exemplo, do empoderamento e protagonismo negro. Acreditamos numa dramaturgia curatorial que estabeleça conexões não apenas no interior de uma determinada edição da mostra, mas que possa entretecer fios com as edições anteriores e com as que estão por vir (Araújo e Marques, 2017, p. 10-11).

Nessa direção, a Mostra dá continuidade e desdobramento aos encontros provocados na edição de 2016, com o *Seminário Discursos sobre o Não Dito: racismo e a descolonização do pensamento*, com a curadoria de Eugênio Lima e Majoi Gongora. A ação teve como disparador a peça *A Missão em Fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa*, a partir da qual duas mesas de debate foram instauradas. As/os curadoras/es assim descrevem seu gesto curatorial: “O ato único deste ciclo de debates é fazer reverberar outras vozes” (Lima, Gongora, 2017, p. 16). A escolha do verbo é precisa e reflete uma posição política contrária à ideia de que a curadoria “dá voz” às pessoas. Reverberar aponta para um pensamento curatorial que cria situações capazes de instaurar espaços de escuta, para que ouçamos vozes que já estão falando há muito tempo, como propõe Grada Kilomba em sua palestra-performance *Descolonizando o Conhecimento*, que esteve presente na edição de 2016.

A ligação entre as edições também se estabelece na Mostra de Espetáculos, composta por dois núcleos vibratórios: o diálogo entre teatro e documentário e o



debate do racismo em cena. O segundo núcleo foi constituído por uma tríade de espetáculos: *Black Off*, da artista sul-africana Ntando Cele; *A Missão em Fragmentos*, do Coletivo Legítima Defesa; e *Branco ou o cheiro do lírio e do formol*, de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite. O primeiro espetáculo buscava discutir os estereótipos e as expectativas do público ligadas a artistas vindas/os do continente africano, utilizando-se do formato do *stand-up* e de apresentações musicais. O segundo partia do texto *A Missão: lembranças de uma revolução*, do dramaturgo alemão Heiner Muller, para debater o colonialismo, inserindo na dramaturgia trechos de discursos revolucionários da descolonização de países africanos. A composição sonora do espetáculo é assinada por Neo Muyanga, que esteve na MIT de 2016 e continua sendo parceiro do coletivo. Nesse sentido, *A Missão* desdobra sobre o material de Heiner Muller os elementos de inventário e citação de músicas e textos experienciados em *Revolting Music* e na *Performance em Legítima Defesa*.

Contudo, ao mesmo tempo em que a curadoria possibilitou a criação de vínculos, ela evidenciou fraturas e desencontros, uma vez que a estreia de *Branco* reacendeu os debates provocados por *Exhibit B*. Se em 2016 a questão era a forma em que atrizes/atores negras/os estavam em cena, em 2017 o questionamento se voltou para a completa ausência de artistas negras/os em uma peça que pretendia discutir o racismo.

É interessante buscar a recepção do espetáculo documentada pelas críticas, escritas por convidadas/os pela própria mostra, que se dividiram em dois campos: aquelas/es que reconheciam na peça um gesto de coragem de um coletivo de brancos questionando-se sobre seu racismo, e aquelas/es que identificavam na peça a perpetuação do autocentramento branco, no qual o Outro só pode estar presente se mediado pelas fantasias do Eu. Tendo como base o procedimento de heteroidentificação racial, proponho o cruzamento entre o posicionamento em relação à peça com a posição de fala das/os críticas/os para sustentar o argumento subsequente. Vemos que no primeiro campo se concentram os homens brancos que, em suas críticas, mostram uma identificação entre a peça e seus próprios questionamentos, enquanto no segundo campo reúnem-se as críticas brancas e o único crítico negro convidado pela mostra. Essa relação evidencia que para descolonizarmos as práticas curatoriais é preciso, além de

espetáculos que trazem à cena vozes até então silenciadas, que essas vozes também se façam presentes no corpo crítico convidado pela mostra.

Os textos apontam para o desconforto provocado pela peça, explicitado por um espectador durante o debate após o espetáculo: “uma peça feita pela burguesia para criticar a burguesia, mas quando se assiste tem a impressão de que a única classe ofendida é a dos proletariados” (Piscitelli, 2017, p. 1). Heloisa Souza (2017, p. 1) desdobra o problema ao evidenciar que “a ausência de pessoas negras na encenação reflete a ausência das mesmas no público”. Michele Rolim revela um acontecimento que inverteu as relações de poder do espetáculo:

Nem bem cessaram os aplausos e o espetáculo ganha outra camada quando uma intervenção tomou conta da Sala Jardel Filho, do Centro Cultural São Paulo. São secundaristas que gritam frases e contam histórias sobre as ocupações nos colégios. [...] Essa ação, incorporada ao acontecimento teatral, dá outra dimensionalidade ao espetáculo (Rolim, 2017, p.1).

Essa intervenção era fruto da residência artística *ATOS DE RESISTÊNCIA II: Ações performáticas de estudantes secundaristas*, inserida dentro do eixo de Ações Pedagógicas da MITsp. A ação ecoa a *Performance Em Legítima Defesa* realizada naquela mesma sala no ano anterior, radicalizando a noção de ocupar as instituições e sabotá-las, uma vez que as/os agentes da intervenção de fato haviam ocupado suas escolas em 2015 e 2016. Outra semelhança em relação à ação de 2016 é que as/os estudantes participantes do ato viriam a criar a Coletiva Ocupação.

Se em 2016 havia um alinhamento entre o espetáculo de Neo Muyanga e a ação do Coletivo Legítima Defesa, em 2017 há uma cisão entre a peça apresentada e a intervenção realizada, mostrando que a curadoria pode estabelecer relações não apenas de alinhamento entre as obras, mas também de contraponto e conflito.

Seguindo essa linha, a edição de 2018 buscou tensionar o contexto político do país, estabelecendo debates públicos na rua e performances interativas em que artistas dialogam com passantes. É nesse contexto, em que os *Olhares Críticos* debatiam a censura nas artes e a *Mostra de Espetáculos* tinha como um dos núcleos a “memória, história e política”, que é criada a *MITbr - Plataforma*

*Brasil*, com curadoria de Christine Greiner, Felipe de Assis e Wellington Andrade, que explicitam os objetivos da plataforma no texto curatorial:

Não se trata de atender à demanda da globalização, transformando a criação cênica em uma mercadoria altamente vendável nos circuitos muitas vezes céleres e eufóricos dos festivais internacionais, mas, antes, de reconhecer possíveis relações entre as especificidades do contexto brasileiro com questões e experiências propostas em âmbito internacional. Assim, a preocupação da MITbr - plataforma Brasil é diferenciar, historicizar e contextualizar os espetáculos convidados para essa interlocução, levando-os a diálogos que sejam, de fato, fricativos, mobilizadores, heterotópicos (Greiner, Assis e Andrade, 2018, p. 22-23).

Assumindo uma posição crítica em relação àquelas/es que enxergam na internacionalização apenas uma possibilidade de mercado, a curadoria pretendia que a plataforma fosse, ao mesmo tempo, um panorama da produção nacional, permitindo criar discussões sobre a situação do país e uma forma de estabelecer pontes entre os contextos de diferentes regiões do globo. Pensando dessa forma, a plataforma se estruturou através de três categorias de ação: os espetáculos, os ensaios abertos e o seminário *Artes Cênicas: desafios para internacionalização*.

Composto por três mesas, o seminário girou em torno de duas questões principais: *Internacionalização e Descolonização* e *Políticas Públicas para Internacionalização das Artes Cênicas*. Se por um lado as temáticas apontam para um distanciamento da lógica mercantil, tanto por voltar-se para as estratégias públicas quanto por tensionar o afã internacionalizante com a perspectiva crítica decolonial, por outro, vemos uma aproximação com o mercado, tanto pelo próprio espaço em que a ação aconteceu quanto pela repercussão das críticas jornalísticas. Com a manchete “Pouco exportado, teatro brasileiro mira internacionalização”, a jornalista Maria Luísa Barsanelli traduz a perspectiva mercantilista do processo:

A dificuldade em exportar peças, dizem gestores culturais, deve-se em especial à falta de políticas públicas para divulgar o trabalho brasileiro no exterior. [...] Pensando nisso, artistas têm se mobilizado para encurtar o caminho até palcos estrangeiros. E têm visto os festivais de artes cênicas brasileiros como ferramenta para a venda de produções nacionais (Barsanelli, 2018).

A utilização dos termos “exportar” e “venda” vai na contramão da proposta curatorial, evidenciando que a noção de uma plataforma de reflexão sobre a



produção nacional e a condição do país ficou em segundo plano para os jornais. Contudo, isso não significa que essa perspectiva crítica não tenha se manifestado nas discussões dos seminários e nos diálogos com curadoras/es de outros países.

Sendo assim, precisamos nos voltar para os espetáculos apresentados e para as aberturas de processo que compuseram a plataforma, uma vez que através delas se explicita o posicionamento da curadoria. Das treze ações artísticas que compunham a plataforma, oito eram de São Paulo e as demais eram do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife, Curitiba e Brasília. Se a intenção era constituir um panorama nacional das Artes Cênicas, a MITbr reforçou o autocentramento da capital paulistana em relação às demais regiões do país. Analisando o processo de internacionalização de espetáculos brasileiros, Matheus Menezes evidencia que

a contradição deste modelo está posta nos seguintes termos: ao mesmo tempo que os festivais internacionais de artes cênicas possuem uma demanda por trabalhos locais, artistas de outras regiões do país também almejam apresentar suas criações nestas plataformas, contudo, dado os altos custos logísticos diante de um reduzido orçamento, os festivais do eixo São Paulo-Rio não conseguem dar conta de oferecer um panorama das criações em artes cênicas representando todas as regiões do Brasil. Isto restringe a representação artística das produções cênicas brasileiras (Costa, 2015, p. 56).

Apesar da desigualdade de representações de regiões do país, a maioria dos espetáculos da edição de 2018 traz uma posição crítica frente à realidade brasileira. Contudo, é possível observar um certo isolamento da MITbr em relação aos outros eixos curatoriais, que não incluíram nenhum dos espetáculos da plataforma em suas programações. Além disso, não há entrevistas ou ensaios críticos sobre os espetáculos nacionais dentro da Revista Cartografias, como ocorre com as obras da mostra internacional, dificultando o trabalho de contextualização das peças e dos coletivos participantes da MITbr. É possível afirmar que “a não presença de brasileiros na mostra global, entrando somente com performances, gera uma subcategorização ao situar a programação à parte da internacional e em espaços muitas vezes não tão privilegiados” (Ribeiro, 2018). Esse comentário evidencia a porosidade da MITsp em relação às críticas tecidas a ela, uma vez que a edição de 2019, além de ações dos Olhares Críticos e das Ações Pedagógicas voltadas para a plataforma Brasil, contava com três espetáculos



nacionais dentro da mostra internacional, dentre eles a estreia de novas obras de duas/dois artistas censuradas/os e que retrabalham referências modernistas: *A Boba*, de Wagner Schwartz, que foi mestre de cerimônia da abertura da edição; e *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho.

Frente ao primeiro ano do mandato de Bolsonaro na presidência, a curadoria radicaliza seu posicionamento crítico ao apoiar a construção de obras novas por meio de coproduções, tais como *Democracia*, de Felipe Hirsch, e *Altamira 2042*, de Gabriela Carneiro da Cunha. Nesse contexto, a coprodução ultrapassa seu caráter meramente comercial e se constitui como ato político de abrigar artistas perseguidas/os pelo conservadorismo. No plano internacional, esse gesto se manifesta na presença do espetáculo *O alicerce das vertigens*, do diretor congolês exilado na França, Dieudonné Niangouna. A presença da obra de Niangouna na MIT de 2019 dialoga e tensiona o espetáculo *Compaixão: A História da Metralhadora*, do diretor belga Milo Rau, artista em foco da edição de 2019. A justaposição dessas obras, ambas discutindo as heranças da colonização na África, permite comparar as perspectivas de um diretor vindo de regiões colonizadas com a de outro diretor originário de regiões colonizadoras.

Há, portanto, uma forte presença de ações críticas aos processos colonizatórios passados e contemporâneos, não só nas mostras de espetáculos nacionais e internacionais, mas também nos Olhares Críticos. Dentre suas ações, destacamos o *Fórum descolonização: os desafios de quem vive em estado de emergência*, que se insere na linhagem do *Ciclo de Debates: Discursos sobre o não dito* da MIT de 2016 e do *Seminário - Discursos sobre o Não Dito: racismo e a descolonização do pensamento* da edição de 2017. O fórum buscou alterar a partilha da fala e da escuta nos espaços dedicados à reflexão. Se, nos anos anteriores, as ações eram realizadas no formato de palestras, especialmente dispostas na frontalidade entre palco e plateia, em 2019 as cadeiras estavam dispostas em roda, instigando a participação do público. Segundo José Fernando Peixoto, houve um esforço da curadoria em instituir uma ágora, na medida em que “a gente não vai falar para. A pergunta não era para quem nós estamos falando, mas com quem nós estamos falando?” (FÓRUM..., 2019). Contudo, durante o debate, uma das espectadoras do fórum apontou para a permanência da divisão

palco e plateia nas atividades. A fala evidencia a dificuldade de alterar as dinâmicas de partilha, tradicionalmente vinculadas à estrutura “uns falam, outros ouvem” ou “uns se expõem, outros se eximem”, indicando que alterar as mãos que seguram o microfone não altera o fato da existência de um microfone.

Se, por um lado, no Fórum vemos a presença de pensadoras/es e artistas negras/os, indígenas e brancas/os de diferentes países da América Latina, quando nos voltamos para outras atividades da Mostra, essas presenças e as perspectivas decoloniais são obliteradas por lógicas de mercado. As atividades voltadas à internacionalização foram pautadas principalmente em referências do Norte Global, buscando “desenvolver e aprimorar mecanismos que permitam projetar externamente os valores culturais, a exemplo de França, Reino Unido, Estados Unidos” (Assis, Sobral e Andrade, 2019, p. 1). Há aqui uma contradição entre um discurso curatorial decolonial e um aparato institucional voltado para a herança colonial.

A partir disso, as iniciativas de descolonização precisam ser colocadas sob suspeita, dado que apenas incluir as/os sujeitas/os subalternizadas/os pelo processo histórico não produz, por si só, uma alteração nas estruturas coloniais. Há um esvaziamento do termo “curadoria decolonial”, que passou a ser uma adjetivação propagandística ao invés de uma posição radicalmente crítica ao mundo artístico tal como ele foi desenhado pela modernidade/colonialidade europeia. Assim, o atual interesse das instituições de artes em questionar seu passado colonial transforma-se em mera imagem, dado que não há uma revisão e ruptura com as estruturas que sustentam essas heranças.

Enquanto a política de exposições e programas públicos tende a proclamar sua colaboração com os sujeitos periféricos [...], as políticas de gestão e organização institucional são avaliadas segundo critérios mais afins aos da indústria cultural. É como se o “museu do Sul” quisesse desesperadamente ser qualificado como “museu do primeiro mundo”, nos termos que essa expressão implica: empresarial, eficiente, sucesso de bilheteria e de vendas. Como se assistíssemos à construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional (Cocotle, 2019, p. 9-10).

Há, portanto, a necessidade de se fazer a pergunta: “Que curadoria decolonial é essa?” (Brasileiro e Leal, 2021, p. 16). A partir dela, nos deslocamos para a última



atividade realizada na edição de 2020 antes do cancelamento das atividades da mostra por conta da pandemia. A ação *Curadoria na Encruzilhada*, dentro dos Olhares Críticos da edição, ao mesmo tempo explicita e tensiona essas dinâmicas ao colocar em debate curadoras/es dos eixos da MITsp: Grace Passô, curadora da MITbr, Maria Fernanda Vomero e Dodi Leal, curadoras das Ações Pedagógicas; e Andreia Duarte, Daniele Avila Small e José Fernando Peixoto, curadoras/es dos Olhares Críticos. O debate foi escolhido para encerrar este estudo de caso sobre a MITsp 2016-2020, pois sintetiza os questionamentos que a própria equipe curatorial elaborou ao longo de sua trajetória na mostra.

A primeira questão debatida foi justamente em torno da composição da mesa e da equipe curatorial da MIT, que divergia radicalmente em relação às/aos curadoras/es de outros festivais convidadas/os pela mostra em 2019. A presença de curadoras/es negras/os e de curadoras trans foi vista sob duas perspectivas: se por um lado ela pode ser encarada como uma forma de alterar os paradigmas curatoriais estabelecidos, operando na chave ocupar as instituições e sabotá-las, por outro ela pode ser um mecanismo de neutralização e apaziguamento dos conflitos:

Vinculam minha presença a um certo tensionamento possível, já que eu trabalho com arte. [...] Tem muitos projetos que, ao convidar artistas ou pessoas que estão trabalhando em outras perspectivas, eles tensionam olhares que estão dentro de um certo padrão, um certo circuito. [...] Tem um certo circuito do teatro brasileiro que é viciado, e ele é viciado em um monte de coisa: ele é viciado em si mesmo, ele é viciado num espelhamento do que é a nossa sociedade. E esse circuito ao mesmo tempo, vem nos últimos anos, assim como a nossa sociedade, levantando e pautando, colocando como assunto uma série de coisas que estão aí, são os ditos discursos urgentes (Grace Passô in MITSP, 2020).

Quando eu digo que a gente pode estabelecer, na contramão disso, a curadoria como uma espécie de campo de tensão, no meu caso eu entendo que a minha presença ela pressupõe a possibilidade de ocupar e intervir. Porque, o outro lado disso é que eu acabo ocupando nichos necessários para que não haja mal-entendidos na relação entre o festival e a cidade e a sociedade. [...] Então muitas vezes o curador pode ser também uma espécie de neutralizador (José Fernando Peixoto in MITSP, 2020).

Exemplificando o processo de neutralização do debate, Dodi Leal aponta como sua presença enquanto curadora, por um lado, possibilitou a existência da

*Encontra de Pedagogias da Teatra*, fazendo com que a MITsp-2020 fosse o festival com maior presença de artistas transvestigêneres até então, mas também invisibilizou a ausência de pessoas trans em outras áreas da mostra. Cria-se uma limitação: “as pessoas trans, não temos as oportunidades de mostrar nosso pensamento em outras esferas que não estar em cena. Eu tenho percebido essa dificuldade, não só na MIT, mas falando da curadoria de uma forma geral” (Dodi Leal in MITSP, 2020). Propostas curatoriais baseadas no desejo de incluir e representar a diversidade de experiências humanas acabam por simplificar as obras e discursos através de classificações a fim de favorecer a imagem do festival como inclusivo, diverso e socialmente responsável, tornando a presença uma moeda de troca.

As falas apontam para a posição ambígua na qual as/os curadoras/es se encontram quando desejam alterar as formas de produção, circulação e recepção de obras de arte, uma vez que buscam realizar essas transformações desde dentro das próprias instituições artísticas. Assim, o gesto curatorial se torna simultaneamente uma ação com e uma ação contra determinadas instituições, ou como Grace Passô formulou: “no Brasil, parece que essa discussão fica difícil da gente fugir das estratégias que a gente usa para fazer determinados projetos apesar de determinadas estruturas” (MITSP, 2020). Nos aproximamos da formulação de Jota Mombaça (2021) segundo a qual não existimos e agimos por causa, mas apesar das estruturas opressivas da sociedade brasileira. Essa chave analítica também foi usada pelo artista Gyl Giffony, que estava na plateia e participava da mostra com o espetáculo *Para frente o Pior*, da Inquieta Cia, para interpretar a MITbr:

Eu acho que a gente tem que tomar muito cuidado quando a gente usa o termo brasileiro. Hoje mesmo, vindo pra cá, eu passei por uma série de carros com bandeira do Brasil. Então essa ideia de Brasil serve também como exercício de violência, e a gente pode estar usando o poder de escolha que está na curadoria (Giffony in MITSP, 2020).

A fala indica um campo em disputa: qual é o Brasil que emerge da Mostra Internacional de Teatro. Evidentemente não é o mesmo Brasil ostentado nas bandeiras presas nos carros e nos mastros, mas de alguma forma, ao colocar as letras “b” e “r”, a curadoria passa a construir um discurso não apenas sobre as

obras selecionadas, mas sobre o país no qual essas obras foram produzidas. Instaura-se uma esfera de representação, mesmo que as/os curadoras/es tenham consciência da impossibilidade de representar um território continental por meio de doze espetáculos, como era o caso da edição de 2020. Sempre haverá algo de fora e nesse sentido a curadoria passa a ser composta simultaneamente pelas obras que estão na mostra e por aquelas que não foram selecionadas. Quais regiões do país não estavam presentes? Quais estavam, mas apenas por meio de obras de suas capitais?

São algumas questões que surgiram das/dos espectadoras/es da mesa, evidenciando que a/o curadora/curador no Brasil precisa lidar com uma série de ausências e de exigências. A falta de políticas públicas de circulação de obras dentro e entre os estados, bem como programas de apoio para que espetáculos circulem fora do país, faz com que essas demandas recaiam sobre a curadoria de festivais internacionais, entregando à/ao curadora/curador responsabilidades de uma/um agente público, como apontou José Fernando Peixoto. Nesse contexto, a construção de uma edição da Mostra passa a exigir altos níveis de esforços físicos e mentais de sua equipe, gerando o adoecimento dos corpos, como relatou Andréia Duarte, que além de curadora era diretora de produção da edição de 2020 da mostra. A questão “como fazemos tanto com tão pouco?” evidencia que a precariedade financeira, na qual os recursos do festival só chegam dois meses antes de sua realização, cobra custos altíssimos das relações e dos corpos humanos. Maria Fernanda Vomero diagnostica uma das causas do problema, enquanto Daniele Ávila Small propõe:

Eu acho que existe um roteiro que é esperado dentro dos grandes festivais, ainda mais se nós nos inspiramos nos festivais europeus, e eu acho que esse é o grande limitador, mais até da limitação de ter Bolsonaro como presidente e da limitação econômica. Eu acho que carregamos o opressor dentro de nós e que nós reproduzimos modelos de curadoria num pensamento para nós alcançarmos uma certa qualidade do festival, um certo olhar estrangeiro (Maria Fernanda Vomero in MITSP, 2020).

Tem essa ânsia do fazer, que é estar numa curadoria, mas que também deve pressupor o dizer não, o não fazer, o diminuir. Em que medida a gente poderia pensar que a MIT crescer seria a MIT diminuir, ou que a noção de internacional poderia ser outra. Seria possível um internacional sem a Europa? E como que a gente, dentro das nossas curadorias,



poderíamos lidar com esse problema, que é um problema enorme?  
(Daniele Ávila Small in MITSP, 2020).

As falas realizam o par dialético de denúncia e anúncio, evidenciando a posição das curadorias dos festivais brasileiros em relação às dos festivais europeus. Se, em 2014, o modelo inspirador da MIT era o Festival Internacional de Artes Cênicas da Ruth Escobar, a fala de Vomero questiona um deslocamento em direção ao continente europeu, provocando uma distância entre o exemplo e as condições materiais e políticas nas quais o festival acontece. Como uma mostra que consegue captar a duras penas 4 milhões de reais em 2020 (Lourenço, 2022), pode se inspirar em festivais cujo orçamento médio é de 16 milhões de euros (D'Avignon, 2022), como é o caso do Festival D'Avignon? Ou ainda, como um festival que acontece em São Paulo e, portanto, precisa levar em conta as desigualdades existentes entre seus 12 milhões de habitantes, pode ter como exemplo de internacionalização um festival que acontece em uma cidade com menos de meio milhão de habitantes, como é o caso de Edimburgo?

### Um termo fora do lugar

Por mais que a curadoria esteja associada a uma posição de poder, ao mundo das instituições e das transações econômicas, o caso da MITsp mostra que o pensamento curatorial pode atuar pelas brechas, gerando tensionamentos que questionem nosso passado-presente colonial. Justamente por atuar no centro dos mecanismos de visibilidade e de circulação, bem como por ser uma ferramenta enunciativa que instaura debates e discursos, a ação curatorial pode simultaneamente deslocar as estruturas materiais e elaborar outras formas de pensamento e percepção sobre o mundo. Mas, para isso, é preciso que as/os curadoras/es assumam sua posição no intrincado processo instaurado pela colonização; é preciso realizar uma decisão entre corroborar com os paradigmas europeus de arte ou se aliar às formas contra-hegemônicas que emergem no Sul do mundo; é preciso tomar uma atitude radical perante as desigualdades territoriais e simbólicas que permeiam um projeto curatorial; por fim, é preciso agir, rompendo com qualquer ilusão de imparcialidade e distanciamento que a curadoria poderia vir a almejar.

Contudo, essas ideias e atitudes estão condicionadas ao território no qual será realizado o gesto curatorial, como propõe o par de denúncia e anúncio de Paulo Freire. Assim, no Brasil, o termo curadoria se instaura como uma ideia fora do lugar frente à realidade, “porque quando a gente usa a palavra ‘curadoria’ a gente tá mimetizando uma coisa que aqui funciona de outro jeito” (José Fernando Peixoto in MITSP, 2020). Ao propor um festival internacional sem a presença de espetáculos europeus e com dimensões menores, estamos imaginando outras possibilidades curatoriais. Diante de um conceito que parece girar em falso em nossas condições sociais, precisamos nos desprender das experiências curatoriais europeias e nos aproximar dos projetos curatoriais realizados em países cujas condições se assemelham à realidade brasileira. Contudo, a inexistência de incentivos públicos e a ausência de pesquisas que narrem a breve história da curadoria a partir do Sul dificultam os esforços para estabelecer vínculos com outras linhagens de pensamento curatorial e nos condenam a depender do financiamento de empresas e institutos culturais europeus, viciando-nos nos circuitos de arte já estabelecidos. É frente a essa realidade - ou melhor, contra ela - que as/os curadoras/es de Artes Cênicas interessadas/os na descolonização de suas ações se confrontam diariamente, realizando modificações possíveis em seus espaços.

## Referências

ARAÚJO, A; MARQUES, G. Cenas de outros presentes, ações para outros futuros. *Cartografias.Mitsp\_04 2017*, v. 4, n. 1, p. 10-11, 2017.

ASSIS, F; SOBRAL, S; ANDRADE, W. *II Seminário de Internacionalização das Artes Cênicas Brasileiras*. 2019. Disponível em: <https://mitsp.org/2019/seminario-de-internacionalizacao/>. Acesso em: 04 ago. 2022.

BARSANELLI, M. L. *Pouco exportado, teatro brasileiro mira internacionalização*. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/pouco-exportado-teatro-brasileiro-mira-internacionalizacao.shtml>. Acesso em: 12 out. 2022.

BRASIL, G. a\_ponte: cena do teatro universitário: Fronteiras e movências de uma experiência em processo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021. <https://doi.org/10.5965/1414573101402021e0114>



BRASILEIRO, C. V.; LEAL, D. T. B. Crítica, cura e curadoria. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021. Acesso em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19363>

COCOTLE, B. C. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: MASP AFTERALL. *Arte e descolonização*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

CORREA, C. C.; VERMELHO, M.; GOUVÊA, M. S. C.; MENDES, L. P. Fragrante mostra de arte: de arte incômoda à cura simbólica. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 38, p. 123-137, 2020. <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2020.53760>

COSTA, M. M. S. *A internacionalização das Artes Cênicas brasileiras: um estudo de caso sobre a curadoria do Kunstenfestivaldesarts*. 2021. 120 f. Relatório de Iniciação Científica - Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

D'AVIGNON, Festival. *FAQ*. 2022. Disponível em: <https://festival-avignon.com/en/faq-604#:~:text=Our%20budget%20is%2016%2C7,and%20an%20actor%20of%20redistribution>. Acesso em: 07 ago. 2022.

ELIZALDE, P.; FIGUEIRA, P.; QUINTERO, P. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FARIA, J. R (org.). *História do teatro brasileiro*, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012.

FREIRE, P. *Ação cultural para a liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FÓRUM Descolonização: Corpos Insurgentes e Suas Singularidades. São Paulo: Mitsp, 2019. Color. Disponível em: <https://youtu.be/YyW5WsgPQlk>. Acesso em: 04 ago. 2022.

GOMÉZ, P. P; MIGNOLO, W. D. *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GREINER, C; ASSIS, F; ANDRADE, W. Redes de resistência ativando conexões impossíveis. In: *cartografias.MITsp\_05 2018* Revista de Artes Cênicas. São Paulo: MITsp; Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, 2018.

LIMA, E; GONGORA, M. Para reverberar outras vozes. *Cartografias.Mitsp\_04 2017*, v. 4, n. 1, p. 10-11, mar. 2017.





LOURENÇO, M. Com conto de fadas pornô e edição enxuta, MITsp volta ao teatro com atores e plateia. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/com-conto-de-fadas-porno-e-edicao-enxuta-mitsp-retorna-ao-presencial.shtml>. Acesso em: 07 ago. 2022.

MESA com os curadores do ciclo de debates Discursos sobre o Não Dito. São Paulo: Mitsp, 2016. Color. Disponível em: <https://youtu.be/WgK3dJhgn2I>. Acesso em: 20 jul. 2022.

METRÓPOLIS: Exhibit B. São Paulo: Metrópolis - Tv Cultura, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/oisUiCNOWxQ>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MITSP 2020. Reflexões Estético-Políticas: Curadoria na Encruzilhada. São Paulo: Mitsp, 2020. Son., color. Disponível em: <https://youtu.be/TK9UQSTrMA8>. Acesso em: 05 ago. 2022.

MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, J.; QUEBRADA, L.; DUART, L. *Descolonização do Afeto*. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7hC2CezrhDsqqsrV1G0ig?si=QOgHu8YHRZ-BjgKkoyollw>. Acesso em: 3 dez. 2021.

PRADO, M. A. Atores negros protestam ao fim de espetáculo sobre apartheid na MITsp. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 1-3. mar. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1746983-atores-negros-protestam-ao-fim-de-espetaculo-sobre-apartheid-na-mitsp.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2022.

PISCITELLI, K. *Divã de privilegiados não funciona bem em "Branco"*. 2017. Disponível em: <https://aplusobrasil.com.br/critica-diva-de-privilegiados-nao-funciona-bem-em-branco-2/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

REAL, A. V. Da Curadoria à Cura: Notas sobre o Imperativo da Descolonização. In: *cartografias.MITsp\_05 2018 Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: MITsp; Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, 2018.

RETROSPECTIVA #MITsp2018. São Paulo: Mitsp, 2018. P&B. Disponível em: <https://youtu.be/KBx6udSD-ks>. Acesso em: 01 ago. 2022.

RIBEIRO, C. *A Hegemonia do Real*. 2018. Disponível em: <https://mitsp.org/2018/hegemonia-do-real/>. Acesso em: 02 ago. 2022.

ROLIM, M. B. *Pensamento Curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros*. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ROLIM, M. B. *Onde você guardou o seu racismo?*. 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/onde-voce-guardou-o-seu-racismo/>. Acesso em: 28 jul. 2022.



SANTOS, B. S. *Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Essencial*. Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SOUZA, H. *O lado branco do racismo*. 2017. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/04/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

Recebido em: 27/03/2024

Aprovado em: 17/08/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)