

PENSAMENTO DECOLONIAL NA CURADORIA:
AÇÃO E RUPTURA NO DISCURSO E ESTRUTURA DO MUSEU

MICHELLE DONA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DE ARTE APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Orientador(es): Prof. Doutora Elisa de Noronha Nascimento

Porto, 2021

Dedicatória e agradecimentos

Aos meus pais por todo o suporte e carinho.

A minha orientadora Elisa Noronha, pela paciência, cuidado e acompanhamento nesta jornada.

As amigas Clarissa Faccini e Maria Paula Magalhães por serem rede de apoio.

Ao companheiro Guilherme por toda motivação e ajuda no percurso.

A família Sommermeyer pela disponibilidade e afeto.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre a potencialidade crítica e política do fazer curatorial no museu através de uma abordagem decolonial. Diante do entendimento da complexidade na qual se configura o ambiente institucional enquanto um espaço legitimador de discursos, saberes e visualidades, a reflexão desenvolvida problematiza a epistemologia unificadora e universal que se consolidou em grande parte dos museus. Como consequência deste processo foram instituídas verdades e visualidades restritas que deixaram à margem uma miríade de outras possíveis concepções. Compreende-se que a predominância de uma epistemologia sobre outras deixou uma enorme lacuna no modo em como se produz conhecimento. Pensando a exposição enquanto ferramenta utilizada pelas instituições museológicas no desenvolvimento de suas narrativas, esta dissertação apresenta a curadoria como uma prática política potente que através de suas metodologias pode causar uma ruptura nos regimes discursivos institucionais. Para um entendimento mais aprofundado destas competências curatoriais, além dos exemplos trazidos ao longo do texto, são apresentadas duas exposições como estudo de caso, ambas realizadas no Museu de Arte do Rio: *Mulheres na Coleção MAR* e *Casa Carioca*. Com suas particularidades metodológicas ambas apresentam um caminho possível na construção de um museu efetivamente mais democrático e inclusivo.

Palavras-chave: museu, curadoria e política, Museu de Arte do Rio, exposição, epistemologia

Abstract

This dissertation aims to reflect on the critical and political potential of curatorial work in the museum through a decolonial approach. Given the understanding of the complexity in which the institutional environment is configured as a legitimizing space for discourses, knowledge and visualities, the reflection developed problematizes the unifying and universal epistemology that has been consolidated in most museums. As a result of this process, restricted truths and visualities were instituted that left out a myriad of other possible conceptions. It is understood that the predominance of one epistemology over others left a huge gap in the way in which knowledge is produced. Considering the exhibition as a tool used by museological institutions in the development of their narratives, this dissertation presents curatorship as a powerful political practice that through its methodologies can cause a rupture in institutional discursive regimes. For a deeper understanding of these curatorial skills, in addition to the examples brought along in the text, two exhibitions are presented as a case study, both held at the Museum of Art in Rio: Women in the MAR Collection and Casa Carioca. With their methodological particularities, both present a possible path in the construction of an effectively more democratic and inclusive museum.

Keywords: museum, curatorship and politics, Museu de Arte do Rio, exhibition, epistemology

Índice

Dedicatória e agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Declaração de honra	vii
Nota prévia	viii
Lista de figuras	ix
Lista de abreviações	xi
Introdução	12
1. Desterritorializar e ocupar: decolonialidade e museu	21
2. Desconstruir e construir: uma análise da construção discursiva por meio da exposição	28
3. Desarticular e associar: estratégias para elaboração de novas paisagens através da curadoria	36
4. Museu de Arte do Rio	49
4.1. Processos colaborativo em curadoria a partir de Mulheres na coleção MAR	54
4.2. Uma outra epistemologia pela exposição Casa Carioca	70
Considerações finais	83
Referências	86

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho de projeto é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Nota prévia: Todos os excertos de autores estrangeiros, citados no corpo do texto ou em notas de rodapé, foram traduzidos para português (tradução da autora).

Lista de figuras

<i>Figura 1</i> - Vista da Exposição Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca São Paulo	13
<i>Figura 2</i> - Cena de Illusions Vol. I, Narcissus and Echo, Grada Kilomba, 2017	14
<i>Figura 3</i> - Vista da Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas, 2019	40
<i>Figura 4</i> - Ota-Oxalufan, Vilmar Nascimento, 1984	41
<i>Figura 5</i> - Vista da exposição Black Mirror/Espejo Negro, 2008	43
<i>Figura 6</i> - Vista da exposição Black Mirror/Espejo Negro (2), 2008	44
<i>Figura 7</i> - Cabinetmaking, 1820-1960, Fred Wilson, 1992/1993	47
<i>Figura 8</i> - Vista do núcleo Retrato de Representação, 2018/2019	57
<i>Figura 9</i> - Os hematomas e as petéquias, Brígida Baltar, 2016	60
<i>Figura 10</i> - Vista do núcleo retrato e representação com a obra <i>Os hematomas e as petéquias</i> de Brígida Baltar ao centro, à direita <i>Dama de Preto</i> de Bertha Worms	61
<i>Figura 11</i> - Carla, 21 anos, estudante de Minas Gerais. Em Copacabana, de férias, saindo de um táxi, Anna Kahn, 2005	62
<i>Figura 12</i> - Praia do Leme, Maria Vasco, 1906	64
<i>Figura 13</i> - Paisagem Marinha, Maria Vasco, 1905	64
<i>Figura 14</i> - Marinha, Anna Vasco, 1905	64
<i>Figura 15</i> - Pequenos formatos nº 97, Lúcia Laguna, 2016	65
<i>Figura 16</i> - Vista do núcleo Abstrações, 2018/2019	67
<i>Figura 17</i> - Objetos presentes na exposição A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia, 2018/2019	68
<i>Figura 18</i> - Supernanny, Alberto Pereira, 2016	74
<i>Figura 19</i> - Pintura da série “Mártires da terra”, Denilson Baniwa, sem data	75
<i>Figura 20</i> - Casa de reza Opy, Xadalu Tupã, Karai Tadandy e Karai Mirim, 2019	75
<i>Figura 21</i> - Maurício Lima em vídeo do acervo Museu dos Meninos	80
<i>Figura 22</i> - Vista do núcleo Celebrações e Insurgências com o trabalho de	

Lista de abreviações

ICOM - Conselho Internacional de Museus

MAC-PR - Museu de Arte Contemporânea do Paraná

MAMAM - Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães

MAR - Museu de Arte do Rio

MASP- Museu de Arte de São Paulo

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Introdução

Em agosto de 2019, pouco antes de me mudar para Portugal, visitei a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa experiência foi notável não somente por ter sido a última exposição que percorri em território brasileiro mas por ter despertado a provocação que busco amadurecer nesta dissertação. Estava em exibição a exposição *Arte no Brasil: Uma história da Pinacoteca de São Paulo*¹ (fig.1), uma mostra de longa duração com obras do acervo da instituição. Organizada cronologicamente, do período colonial aos anos 1930, buscou construir por meio de sua expografia um percurso que teve como ponto de partida as pinturas de artistas viajantes e estrangeiros, alcançando obras produzidas no contexto da criação da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A partir deste percurso correspondente a onze salas, foi possível perceber as raízes de um modelo acadêmico europeu que se estabeleceu no país tornando-se referência para as produções artísticas brasileiras; e que construiu padrões de gosto para um sistema artístico em formação (Pinacoteca do Estado de São Paulo, n.d.a)² - seja pela obra de artistas viajantes responsáveis por introduzir as tradições da pintura européia no país; dos artistas holandeses que a partir da pintura de paisagem, acabaram criando um imaginário das cenas naturais do Brasil; ou pela Missão Francesa que inaugurou o ensino artístico no país a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes, formalizando aquilo que poderíamos definir como arte brasileira (Pinacoteca do Estado de São Paulo, n.d.a)³.

¹ *Arte no Brasil: Uma história da pinacoteca de São Paulo* (15/10/2016 - 21/02/2020)

² Parte de texto sobre a exposição, disponível em:
<http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-no-brasil/>

³ Mais informações disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-no-brasil/>



Fig.1 - Vista da Exposição Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca São Paulo

Fonte: [Site da Pinacoteca do Estado de São Paulo](http://site.pinacoteca.org.br)

Em paralelo à mostra da coleção, estava sendo exibida a exposição temporária *Grada Kilomba: desobediências poéticas*⁴ com curadoria de Jochen Volz e Valéria Piccoli. Para esta foram selecionados quatro trabalhos, cada um deles disposto em uma das quatro salas localizadas nas extremidades do pavilhão em que se encontrava a mostra da coleção. Entre os trabalhos escolhidos, o visitante pôde encontrar, por exemplo, a vídeo-instalação *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (fig.2). Nesta obra, a artista recria o famoso mito de Narciso e de Eco, explorando as políticas de manutenção de invisibilidade que retém o racismo institucionalizado. Segundo Grada, Narciso é apresentado como “uma metáfora para uma sociedade que não resolveu seu passado e que considera a sua própria imagem como o único objeto de amor, refletido na superfície da água; enquanto Eco é remetida ao silêncio, repetindo apenas as palavras de Narciso” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, n.d.b)⁵. A cena apresentada neste trabalho se desenvolve em um fundo branco fazendo referência ao cubo branco expositivo. Neste a artista evidencia a origem ideológica da sala de exposição e contradiz o pensamento

⁴ *Grada Kilomba: desobediências poéticas* (06/07/2019 - 30/09/2019)

⁵ Texto de apresentação da exposição, disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>

de neutralidade que constitui a galeria. Grada convida os “visitantes a repensar como até a sala de um museu (ou white cube), que integra um sistema que se apresenta como universal, pode encobrir uma lógica colonial e patriarcal” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, n.d.b)⁶. A obsessão de Narciso pela própria imagem remete às origens da criação institucional calcada em uma visão hegemônica oriunda da fixação de uma sociedade masculina e branca pela sua própria imagem. Apaixonada, ela torna-se incapaz de considerar o que é diferente de si e reconhece apenas uma realidade, excluindo assim inúmeras outras. Deste modo, Grada enquanto uma mulher negra reivindica por meio de seu trabalho um *lugar de fala*. De acordo com Djamila Ribeiro: “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia muito bem classificada por Derrida como violenta” (Ribeiro, 2017, p. 90).

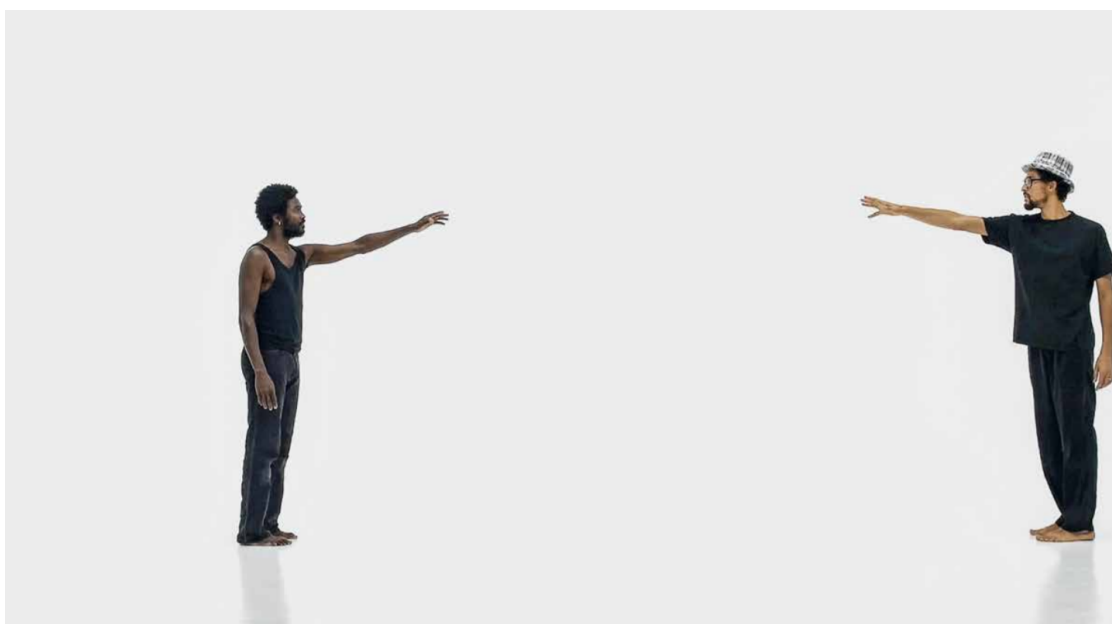


Fig.2 - Cena de Illusions Vol. I, Narcissus and Echo, Grada Kilomba, 2017

Fonte: [Catálogo Grada Kilomba: desobediências poéticas](#)

A exposição de Grada, apresentada propositalmente em diálogo com a do acervo da Pinacoteca, criou uma tensão que tornou evidente o caráter ideológico que moveu a construção deste próprio acervo. O trabalho da artista faz pensar sobre o discurso hegemônico consequente da posição do “ser branco e europeu como padrão das

⁶ Parte do texto de apresentação da exposição, disponível em:
<https://pinacoteca.org.br/programacao/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>

narrativas do mundo” (Ribeiro, 2020). Direcionou também um olhar crítico e duvidoso sobre os discursos que foram privilegiados e naturalizados a partir da atribuição de um lugar de estranhamento a tudo que foge de seu padrão. As obras *desobedientes* de Grada evidenciaram as problemáticas das raízes coloniais não somente da coleção, mas de modo mais abrangente, da historiografia da arte brasileira. A Missão Francesa e a consequente concepção da Academia Imperial de Belas Artes possuem em sua essência um viés eurocêntrico (Ribeiro, 2020), este responsável por institucionalizar estruturas e valores estéticos que naturalizam a predominância das autorias de origem europeia ao longo do século XX.

Os museus brasileiros hoje têm que lidar com este legado colonial baseado no princípio “hegemônico de uma universalidade ocidental que determinou o que merece ser validado (regimes de verdade) e o que merece ser visto (regimes de visibilidade)” (Lima, 2018, p. 246). Como resultado, observa-se nas instituições artísticas uma expressiva lacuna, seja pela falta de representatividade de grupos historicamente marginalizados ou/e por uma produção limitada de saberes. No Brasil a negligência ao próprio passado resultou na ilusão de um mundo pós-colonial em que o colonialismo foi superado com o fim da colonização. De acordo com Luiz Sérgio de Oliveira (2020a):

No Brasil, vivenciamos o mito do futuro, o mito do país do futuro, quando o Brasil encontraria seu destino e sua grandeza. Isso talvez explique estarmos sempre mirando o horizonte à espera de um futuro que nunca chega, na mesma medida em que negligenciamos nosso passado, como se ele existisse para ser deixado exatamente lá onde sempre esteve – esquecido no passado. Nosso olhar parece apontar sempre para frente, para uma frente imaginada, como se efetivamente existisse, como se desconhecêssemos a esfericidade do mundo (p. 219).

Cansados da espera de um futuro utópico e movidos pela iminente tragédia política, igualmente resultante de um passado velado que coloca em risco a democracia brasileira, diversos agentes têm dedicado esforços a uma revisão a partir de uma nova direção crítica. As teorias de pensamento decolonial tem sido de grande utilidade para compreender as origens estruturais de algumas exclusões. Os estudos que ganharam força no final da década de 1990 vêm despertando problemas históricos adormecidos por serem considerados resolvidos mas que em realidade foram internalizados e perpetuados nas sociedades latino-americanas. A partir do reconhecimento de uma colonialidade que persiste e se sustenta dentro de um sistema de discriminação e da

supressão violenta de histórias e saberes, os projetos decoloniais tem como objetivo “reinscrever histórias e perspectivas desvalorizadas, valendo-se de “exercícios radicais de des-pensar, des-disciplinar e re-educar”” (Maldonado-Torres, 2014, as cited in Muñiz-Reed, 2019, p. 5).

Deste modo, a reivindicação de outras epistemologias é alvo de intensos debates no que diz respeito aos estudos decoloniais. Como é explicado por Boaventura Santos e Maria Paula Meneses (2009): “toda experiência social produz e reproduz conhecimento e ao fazê-lo pressupõe uma ou várias epistemologias” (p. 9). Entretanto, prevaleceu nos dois últimos séculos uma epistemologia que ignorou na sua reflexão contextos culturais e políticos em detrimento de pretensões universalizantes (Santos e Meneses, 2009, p. 10). Assim, diante de um cenário em que inúmeras experiências e perspectivas culturais foram omitidas é urgente um projeto epistêmico que as reivindique.

Trazendo novamente o debate para o meio da arte, as exposições têm se mostrado uma relevante ferramenta de práticas anticoloniais e de exploração de outras formas de conhecimento, principalmente quando curadas por indivíduos de identidades sociais diversas. Com concepções multidisciplinares que cruzam áreas filosóficas, políticas e sociais, o ofício curatorial vem ganhando destaque pela potência crítica de suas montagens ao elaborar novas possibilidades de narrativas para a arte através de um olhar menos condescendente e mais argumentativo. As instalações de Grada Kilomba dispostas paralelamente à exposição do acervo da Pinacoteca são um exemplo de como a prática curatorial, ao realizar relações específicas entre obras ou, neste caso, exposições paralelas dispostas em diálogo, pode proporcionar perspectivas alternativas, “desvelar sentidos anteriormente velados, sentidos que se constituem na experiência relacional das obras vistas em conjunto” (Osório, 2019, p. 38).

Na última década no Brasil, o avanço nos estudos de abordagem decolonial na arte tem gradativamente estimulado uma reconfiguração discursiva do museu a partir de um pensamento crítico e de reparação, em grande medida através das exposições. A título de exemplo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), após uma mudança de missão onde declarou-se um “museu diverso, inclusivo e plural” (Museu de Arte de São Paulo, n.d.b)⁷, tem organizado exposições e eventos a partir de eixos temáticos

⁷ Mais informações sobre o Museu disponível em: <https://masp.org.br/sobre>

definidos anualmente com a intenção de rever as suas histórias. Neste sentido, o Museu concentrou-se em 2017 em “histórias da sexualidade”, seguindo em 2018 com “histórias afro atlânticas” e em 2019 com “histórias feministas”. De acordo com a instituição:

É importante levar em consideração o termo plural “histórias” que aponta para histórias múltiplas, diversas e polifônicas, histórias abertas, inconstantes e em processo, histórias em fragmentos e em camadas, histórias não totalizantes nem definitivas. “Histórias”, em português, afinal, abarca tanto a ficção quanto a não ficção, as narrativas pessoais e políticas, privadas e públicas, micro e macro (Museu de Arte de São Paulo, n.d.b)⁸.

De acordo com Lilia Moritz Schwarcz, curadora-adjunta de *Histórias*, as metodologias desse projeto concentram-se justamente em provocar uma tensão em obras que tem o seu lugar no cânone (Carneiro e Mesquita, 2019, p. 6) problematizando a supressão de histórias, revisando-as e reescrevendo-as. Logo no ano seguinte à sua mudança de discurso, a instituição promoveu uma parceria com o centro de pesquisa Afterall da University of the Arts London para o desenvolvimento de estudos na área de arte e colonização. Com sede na Central Saint Martins, a partir da relação com lugares distintos do globo, o centro de pesquisa promove publicações e eventos que tem como base de discussão a relação da arte contemporânea com a sociedade em geral⁹ (Afterall, n.d.). A partir do questionamento da configuração eurocêntrica que constitui a base do mundo da arte e as suas narrativas oficiais, a colaboração entre o MASP e o Afterall tem como principal objetivo produzir novas leituras a cerca de exposições, coleções e acervos de museus, tal como mapear novas práticas artísticas e curatoriais “que questionam e criticam explicitamente os legados coloniais na arte, na curadoria e na produção de crítica de arte” (Museu de Arte de São Paulo, n.d.a)¹⁰.

Já o Museu de Arte Aloísio Magalhães (MAMAM), com o objetivo de construir um olhar crítico sobre o seu acervo, desenvolveu um projeto chamado *Das coisas políticas e as políticas das coisas* (2021), que tem como finalidade refletir sobre representatividade a partir da ausência de determinados grupos de artistas em sua coleção e promover um diálogo junto às demandas políticas e sociais contemporâneas como as de representatividade de classe, gênero e raça (Museu de Arte Moderna Aloísio

⁸ Sobre o Museu de Arte de São Paulo, disponível em: <https://masp.org.br/sobre>

⁹ Sobre o centro de pesquisa Afterall, disponível em: <https://www.afterall.org/about/>

¹⁰ Sobre a Parceria entre o MASP e o Afterall, disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>

Magalhães, 2021)¹¹. A partir das discussões proporcionadas pelo projeto, o Museu organizou recentemente uma série de encontros como as rodas de debate *Artistas racializadas no acervo* (2021) e *Mulheres no acervo* (2021). Além disso, constitui a programação da instituição uma exposição que irá acontecer ainda este ano e que irá expor, a partir de um recorte feminista, o trabalho das setenta e uma artistas mulheres que constituem o acervo da instituição.

Assim, apoiada na experiência proporcionada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e de um interesse em explorar abordagens decoloniais nas instituições artísticas, esta dissertação tem como objetivo a investigação da potencialidade crítica e política do fazer curatorial no museu de modo a compreender como os projetos curatoriais têm apresentado rupturas na ordem epistêmica das instituições. Partindo do entendimento de que existem múltiplas abordagens para tratar dos temas propostos, a reflexão aqui apresentada é apenas uma das possíveis perspectivas no mar de ideias que configuram a constelação da história.

A fim de fazer uma análise mais aprofundada sobre essas questões, essa pesquisa traz como estudo de caso duas exposições: *Mulheres na Coleção MAR* (2019) e *Casa Carioca* (2020), ambas realizadas no Museu de Arte do Rio. Essa escolha deve-se ao histórico do MAR em propor, através de suas exposições, uma “narrativa que evidencia uma ruptura com regimes de representações tradicionais dos museus” (Rebouças, 2021, p. 75). Desde sua recente inauguração, em 2013, em um contexto de movimentos que reivindicam posições institucionais referentes à representatividade nas artes, o MAR se caracteriza como um museu crítico que deixa transparecer a sua posição através de seu programa curatorial.

Cabe ressaltar que, apesar de serem analisadas duas exposições, esta dissertação não tem como intenção realizar uma comparação entre ambas, visto que as curadorias possuem distintos discursos e métodos de desenvolvimento. Assim, a partir dos dois casos, são apresentadas diferentes estratégias, ferramentas, imaginários, recortes e narrativas que em seu conjunto contribuem na construção de outras epistemologias para pensar o museu .

¹¹Informações sobre o projeto, disponível através do link:
<https://blogmamam.wordpress.com/2021/03/22/live-conversa-das-coisas-politicas-e-as-politicas-das-coisas/>

Para compreender como este cenário vem se configurando no Brasil na última década, e também com interesse de trazer perspectivas do *Sul Global*, este estudo buscou levantar uma bibliografia que levasse em conta pesquisadores, curadores e agentes da arte no geral dessa região.

O primeiro capítulo, *Desterritorializar e ocupar: decolonialidade e museu*, tem como finalidade refletir sobre como a virada de pensamento sobre a cultura contemporânea, que passa a compreender a história a partir de uma miríade de perspectivas, provocou uma rearticulação na postura dos museus. Ao mesmo passo, propõe uma análise de como a teoria de pensamento decolonial tem encontrado brechas de ação nas transformações dessas instituições.

O segundo capítulo, *Desconstruir e construir: uma análise da construção discursiva por meio da exposição*, elabora uma reflexão sobre como a produção de sentido é construída por meio da exposição, explorando quais os aspectos que a configuram enquanto discurso. A partir disso, e ao encontro do entendimento de que a exposição é o meio pelo qual o museu comunica, é proposto uma análise mais aprofundada de sua natureza discursiva como uma forma de identificação e rompimento epistemológico. São elaboradas reflexões sobre quem detém o poder de construção de discurso nesses espaços e como isso implica diretamente na produção de cultura e saber.

O terceiro capítulo, *Desarticular e associar: estratégias para elaboração de novas paisagens através da curadoria*, reflete sobre o lado político do fazer curatorial e sua potencialidade na construção de novas paisagens para o museu. A partir de três exemplos, é investigado como a curadoria e o seu caráter empírico podem, a partir de um projeto expositivo, provocar mudanças profundas nas instituições. Tratam-se de projetos que buscam desterritorializar o museu através de contextualizações e experimentações que deslocam e confrontam narrativas.

O capítulo quarto, dedicado à contextualização do Museu de Arte do Rio, apresenta a história do Museu, sua relação com a região onde se encontra, bem como, seus projetos e valores. Este capítulo é composto por dois subcapítulos: o primeiro, *Processos colaborativo em curadoria a partir de Mulheres na Coleção MAR*, que aborda a exposição *Mulheres na Coleção MAR* como um exemplo de como a concepção

de outras metodologias curatoriais, como a de uma curadoria colaborativa junto às funcionárias da instituição, pode criar relações mais democráticas resultando em um discurso mais plural e inclusivo. Já o subcapítulo *Uma outra epistemologia pela exposição Casa Carioca*, revela como a curadoria pode propor, a partir do lugar de fala de quem assume a posição de curador, insurgências, concepções mais democráticas e imaginários alternativos. Do mesmo modo, revela estratégias de como o museu pode vir a ser um espaço de reparação e empoderamento daqueles que foram subalternizados.

Por fim são realizadas as reflexões finais.

1. Desterritorializar e ocupar: decolonialidade e museu

Para Giorgio Agamben (2009), contemporâneo é aquele que divide, destrincha e intercala o tempo, colocando-o em relação com outros tempos para “nele ler de modo inédito a história” (p. 72). É aquilo que não se adequa aos caprichos do próprio tempo e nele lança seu olhar não para perceber as luzes mas o escuro. Este escuro não é independente da luz e nem representa a sua falta, mas existe simultaneamente a ela. Segundo o filósofo, o escuro que vemos no céu da noite é na verdade uma “luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz” (Agamben, 2009, p. 65). Ou seja, perceber o escuro é compreender a existência de algo suspenso no tempo e que foi ignorado por ser considerado como passivo ou não existente. Assim, ser contemporâneo segundo o pensamento de Agamben, significa voltar o olhar para essa luz que não nos alcança, a escuridão, e abraçar o entendimento de uma não totalidade. É lançar-se criticamente e anacronicamente ao passado, sem tirar os pés do presente, às fissuras não exploradas da incompletude da história.

Em grande medida a perspectiva de Agamben emerge do pensamento Benjaminiano. Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin (1987, p. 230-231) acredita que o tempo é saturado de “agoras” e problematiza a maneira como o historicismo culmina em uma história linear, universal e homogênea. Em seu ponto de vista, a história configurou-se na junção de determinados fragmentos que em sua totalidade representa um ponto de vista privilegiado, excluindo assim, outras perspectivas. O entendimento de que a história não tem uma forma totalizada, ou seja, segundo Giddens (1991), evolucionária, “significa aceitar que a história não pode ser vista como uma unidade, ou como refletindo certos princípios unificadores de organização e transformação” (p. 11). Deste modo, o pensador contemporâneo é aquele que vê a partir do momento presente o passado distante e nesta viagem coleta fragmentos de tempos distintos rompendo e pondo a prova a linearidade dos fatos.

Partindo de uma abordagem pós-estruturalista, Durval de Laura Filho define a cultura contemporânea como uma nova sensibilidade que ao “questionar todos os sistemas fixos de representação cria novos códigos, [...] acolhe e aceita a fragmentação,

o efêmero e o transitório, o caótico, o descontínuo” (Filho, 2012), uma nova maneira de ser presente em diversas manifestações culturais, incluindo os museus. Ela emerge de uma miríade de concepções que busca problematizar o conhecimento epistêmico, simplificador e vertical, a partir do entendimento de que ele não é único, mas múltiplo, capaz de se organizar e reorganizar constantemente e de maneiras diversas. Neste sentido, o discurso museológico inicialmente assumido como incontestável, cercado de preceitos da ordem da razão e do conhecimento objetivo, é contestado. À medida que crescem os debates referente aos critérios teóricos de seleção e construção de pensamento histórico utilizados, os museus são igualmente tensionados a repensar os valores construídos através de seus discursos.

Se é certo que os museus hierarquizam critérios de validação e distinção, atuam como aparados de sedentarização, forjando narrativas hegemônicas e regulando essas definições estabelecidas, deve-se também reconhecer que os sistemas de conhecimento que eles formulam não são absolutos nem imutáveis; são móveis, seus limites podem ser tensionados e seus discursos abertos a outras possibilidades (Tuttoilmondo, 2010, p. 24).

Assim, as mudanças em torno do museu e de seu entendimento enquanto um local fluído, abre espaço para pensá-lo como um lugar de experimentação de outras temporalidades, tal qual expõe Claire Bishop (2013) em sua teoria da contemporaneidade dialética. A autora aborda a possibilidade de pensar o contemporâneo além de seu sentido de afirmação do presente (2013, p. 12) e propõe uma compreensão mais radical de temporalidade, aproximando-se da ideia de Agamben e sua associação da contemporaneidade à uma conexão disjuntiva e anacrônica do tempo.

Deste modo, ser contemporâneo é mais uma atitude do que uma questão de data (Agamben, 2009), e o museu independente do que ele escolha representar também o pode ser. Partindo dessas perspectivas, o museu passa a ser entendido não mais como um monumento estático e imutável mas como um espaço ativo e responsivo (Knell, et. al., 2007) que pode e deve engajar-se nas transformações do seu entorno. Em vista disso, assumir uma postura contemporânea é navegar por múltiplas temporalidades dentro de um horizonte mais político (Bishop, 2013, p. 23), permitir-se reimaginar-se de maneira crítica. Ou seja, o museu para manter o “seu sentido na atualidade necessita

ecoar histórias variadas, representar diferentes grupos sociais, comunicar com uma comunidade plural” (Jordão, 2020, p. 6). Assim, independente do estilo ou da data que se escolhe apresentar, os museus devem, ao mesmo tempo que revisitam suas histórias, engajar-se politicamente com o momento histórico atual, questionando-se e colocando à prova os seus discursos. Trata-se de aderir a uma postura de autocrítica a partir do entendimento de suas raízes ideológicas e com base nisso descobrir outras formas de explorar em um exercício contínuo e nunca totalizante as ausências e faltas que o atravessam.

Cresce a necessidade de uma postura crítica por parte dos museus que colabore na identificação, questionamento e desconstrução de seus discursos a partir de um engajamento politizado frente às urgências do nosso momento histórico (Bishop, 2013, p. 6). Com o orçamento cada vez mais reduzido, principalmente quando falamos das instituições brasileiras vítimas de cortes contínuos, trabalhar com o acervo revela-se frutífero quando pensado através do que propõe Bishop (2013, p. 23). Para a autora, as coleções museológicas revelam-se um potente meio para uma experimentação multitemporal e quebra do êxtase presentista, visto que, carregam em si o passado e também o futuro anterior pois uma coleção determina qual arte hoje será fruída no espaço do museu do futuro (Tuttoilmondo, 2010, p. 26).

Partindo do entendimento de que os objetos não tem um único passado, mas uma sequência constante de tempos passados que remontam ao momento presente (Ames, 1985, p. 6), os museus a partir de suas coleções são capazes de experimentar deslocamentos temporais para aprofundar-se em tempos passados e expor de maneira crítica como esses tempos moldam o presente (Watson, 2007, p. 160). Assim, a partir de um exercício de auto-entendimento, podem reformular ideias, propor práticas de reposicionamento, questionar suposições e explorar práticas de narrativas que colaborem na construção de um espaço mais consciente, inclusivo, dialógico e representativo.

Reconhecer o museu como um espaço adaptável viabilizou aos seus agentes um olhar autocrítico e de auto compreensão sobre o meio institucional, possibilitando colocar à prova a teoria em relação a sua prática de operação na sociedade. O museu na atualidade passou a ser entendido como um espaço onde a experimentação é possível,

assim, a ideia de museu onde não cabe a dúvida e o pensamento crítico (Pinto, 2016, p. 360) parece-nos distante. Como consequência, muitas instituições vêm lançando-se ao mundo dos questionamentos (Tuttoilmondo, 2010, p. 54), propondo diálogos mais democráticos com o seu público, produzindo seminários, exposições e publicações que provoquem uma reflexão sobre as suas ações e o seu discurso.

Alguns eventos foram importantes, principalmente para direcionar as mudanças institucionais na América Latina e no Brasil, contexto geográfico privilegiado nesta investigação. Em 1992, no âmbito do ICOM, foi organizada a convenção de Caracas com o propósito de pensar a missão do museu no continente latino-americano. De acordo com o relatório publicado em 1999, discutiu-se uma série de tópicos pertinentes à ação social do museu; o poder que ele possui sobre o desenvolvimento dos povos; o museu como meio de comunicação; a sua missão na América Latina e o seu potencial de difundir conhecimento por meio de uma prática democrática e participativa (ICOM, 1999, p. 251-252). Problematicizou-se ainda a limitação dos critérios utilizados na “valorização dos objectos que constituem o património do museu, valendo-se somente daqueles representativos das disciplinas académicas, de "importância histórica" e "excepcionais" por sua natureza, excluindo determinadas formas de expressão cultural igualmente valiosas e importantes” (ICOM, 1999, p. 254-255).

As proposições apresentadas pela Declaração de Caracas foram fundamentais para pensar o museu para além da sua função, concentrando-se um propósito mais direcionado e específico para a condição geopolítica dos países onde é agente. Esse deslocamento de uma pensamento calcado na função para um propósito mais envolvido com política cultural da instituição e comprometido com as necessidade de seu lugar de atuação foi significativo para que novas estratégias museológicas voltadas para a necessidade de cada local fossem traçadas, nas palavras de Durval de Laura Filho:

As funções – ou as funcionalidades – são universais e podem ser aplicadas a todos os museus. Já os propósitos ou finalidades têm que possuir um profundo vínculo com o local, com o particular. A finalidade última do museu é trazer algum tipo de benefício às pessoas e provocar mudanças em suas vidas, e não ser simplesmente uma casa de custódia para obras de arte ou um centro erudito. Isto implica num constante questionamento de suas funções e propósitos (Filho, 2012).

Em um exercício de autoconsciência e revisão reflexiva de suas práticas, os museus são desafiados a “confrontar-se com seus próprios discursos e representações.” (Noronha, 2017, p. 57). A América Latina enquanto um continente colonizado tem nas raízes de suas exclusões culturais um modelo fruto de uma colonialidade do saber¹² a qual foi subordinada. Deste modo, aquilo que se configurou como museu foi igualmente inspirado em sociedades com realidades muito distantes dessas.

Segundo Ivan Muñiz-Reed (2019), a partir de uma leitura da obra de Mignolo, os museus têm a sua responsabilidade na omissão violenta “perpetuada ao longo da modernidade em nome do “progresso”, da “liberdade” e da “paz” (p. 6), corroborando com a desvalorização de saberes e o ocultamento de histórias. Desde a sua idealização, em muitos casos, os museus têm servido enquanto lugares de descontextualização, retirando os objetos de seu contexto de origem e inserindo-os dentro de um discurso que forja uma ideia de consenso.

De acordo com Boaventura Santos, a dominação epistemológica fruto do colonialismo produziu uma “relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizadas” (Santos, 2009, p. 13). Aníbal Quijano, em seu escrito sobre colonialidade e poder, nomeia os padrões de dominação global configurando a colonialidade em dois eixos: a implementação de um sistema de exploração social e a colonialidade da cultura em que uma classificação hierárquica geográfica se estabelece e uma única forma de cultura produzida na europa é imposta aos países colonizados, controlando suas subjetividades “sob a égide do eurocentrismo e da racionalidade moderna” (Quintero, et. al., 2019 p. 6). Ambos os eixos permanecem mesmo com o fim do colonialismo e têm impactos irreparáveis nas sociedades latino-americanas como, por exemplo, na impossibilidade de uma efetiva democratização (Quintero et. al., 2019, p. 7).

Como consequência, os museus latino-americanos enquanto instituições de produção de conhecimento, foram concebidos dentro de um projeto epistemológico construído por meio de uma universalidade descontextualizada que buscou homogeneizar e eliminar as diferenças culturais. À vista disso, perdurou uma

¹² “um padrão do poder estrutural, em que o conhecimento compartilhado serve a uma ordem eurocentrada.” (Jordão, 2020, p. 11)

epistemologia universal que - “descredibilizou e, sempre que necessário, suprimiu todas as práticas sociais de conhecimento que contrariasse os interesses que ela servia” (Santos, 2009, p.10). Ou seja, selecionou-se a totalidade do mundo por meio da construção de uma realidade, aquilo que está no museu é feito visível e afirmado como significativo, em contrapartida, o que não está é feito invisível e privado de existência. Deste modo, o museu foi por muito tempo um lugar de reafirmação de poder servindo “como lugar de estabilidade das classificações e das hierarquizações disciplinadas das raças e das espécies e dos cânones artísticos” (Ribeiro, 2016, p. 96).

De acordo com Boaventura Santos (2009, p.23), o pensamento moderno ocidental dividiu a realidade social em dois universos: *este lado da linha* e o *outro lado da linha*, quem habita o outro lado da linha é excluído, tornando-se irrelevante, configurando-se como inexistente ao mesmo tempo que serve de fundamento ao visível. Em um lado da linha está tudo aquilo que encontra-se em concordância com a epistemologia dominante enquanto do outro lado da linha “não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos” (Santos, 2009, p. 25). O museu é fruto deste pensamento moderno ocidental, assim, prevaleceu na sua constituição um pensamento abissal baseado na dicotomia entre o visível e o invisível, o verdadeiro e o falso (Santos, 2009, p.25).

Nas últimas décadas, a teoria de pensamento decolonial têm sido de grande utilidade para a compreensão dos impactos da colonialidade do saber e da cultura na “desqualificação epistêmica do outro” (Quintero et. al., 2019, p.7). De acordo com Mignolo (2010, p.18), a lógica da colonialidade se sustenta em dois aspectos: a opressão, que configura-se na ação de um ser sobre o outro em relações desiguais de poder e a negação. Neste seguimento, os processos decoloniais tem como objetivo tirar ambos estes aspectos de seus lugares recalcados (Mignolo, 2010, p. 18).

Entre tentativas mais ou menos felizes, os museus encontraram nas exposições um espaço próspero de exercício decolonial através da “experimentação de olhares, sentidos e saberes deixados à margem pela historiografia tradicional da arte”, bem como, do questionamento dos “regimes de inteligibilidade, visibilidade e sensorialidade” (Friques e Basbaum, 2020, p. 12). Se, como veremos mais à frente, as exposições são o ato de fala de uma instituição e que é a partir delas que se definem

regimes de visibilidade e validade, a curadoria enquanto “uma atividade que mobiliza diversas narrativas para montar uma totalidade” estaria em posição de propor narrativas mais plurais, de desestabilizar “leituras autorizadas” a partir de outras abordagens (Cesar, 2015, p. 59).

Os questionamentos sobre as ausências das narrativas históricas que contemplem a sociedade no grau de complexidade pelo qual ela é constituída exigem não apenas criar um novo modo de expor objetos mas também repensar o que ficou à margem ou mesmo fora dessas narrativas. Deste modo, não se trata somente de compreender que a temporalidade dos fatos mudou, é preciso explorar as fissuras do tempo e da história que invisibilizaram e marginalizaram certos grupos em detrimento de outros, seja através da revisão de acervos, problematizando suas lacunas, ou de discursos e representações. Afinal, as mudanças pelas quais estamos passando “precisam ser enfrentadas a partir de novos paradigmas epistemológicos, (est)ético e políticos” (Silva et. al., 2020, p. 38).

2. Desconstruir e reconstruir: uma análise da construção discursiva por meio da exposição

A compreensão de que a exposição é um dispositivo que produz sentidos a partir da relação de objetos previamente selecionados e associados uns com os outros (Glicenstein, 2009, p. 85), levou alguns teóricos como Bruce W. Ferguson, Jean Davallon, Jérôme Glicenstein e Reesa Greenberg a refletirem sobre o meio expositivo através da sua comparação com a prática textual, oral e escrita, aproximando-o de uma forma de linguagem e de discurso. Isso se deve ao fato de que o exercício de gerar sentidos só é possível por meio de sistemas representacionais que por conveniência chamamos de linguagem. De acordo com Stuart Hall (2016), não podemos comunicar sem a linguagem e esta “consiste em signos organizados em várias relações” (p. 54).

Glicenstein (2009) observa que o meio expográfico mais comum utilizado na história da museologia desde o século XVI até os dias atuais são em grande parte “exposições retóricas na forma de textos programáticos” (p. 91), um modelo expositivo configurado por uma montagem vertical e temporal que busca ordenar as obras de arte por meio de suas proximidades, produzindo exposições caracterizadas por um início, meio e fim, de percurso pré-definido em que seus subtextos ditam o modo como os objetos devem ser reunidos - separados por nomes, formas, período, cor, etc. No entanto, a crise da historicidade moderna “marcada pelo viés teleológico e pela unidade temporal com pretensões universalizantes” (Osório, p. 31-32), desencadeou uma série de mudanças dentro e fora do campo artístico. Consequentemente, a apresentação da exposição enquanto um fenômeno textual fixo (Greenberg, 1995, p. 120) perde espaço para formas constelares, de infinitas conexões e justaposições temporalmente fluídas.

O modelo moderno de museu é assim enfraquecido levando consigo a ideia de transmissão do conhecimento de modo unidirecional. A compreensão do visitante enquanto um participante ativo na construção de significados determina a necessidade de refletir sobre a abordagem relacional da exposição (Reilly, 2018). Ou seja, a exposição não pode mais ser compreendida enquanto externa ao visitante, é justamente a partir do encontro com ele que esta se concretiza. Desse modo, ele não pode ser entendido mais como um mero destinatário receptor de uma informação cerrada.

Já para Gurgel (2013) "ao se tratar de arte, não se pode pensar em transmissão e recepção, já que não há código comum entre obra e espectador" (p. 16). Ou seja, atualmente compreende-se a exposição enquanto um sistema complexo em que o visitante é parte integrante do sistema de relações expositivas, autônomo, ele estabelece as suas próprias relações construindo diferentes significados, estes nem sempre possíveis de serem articulados verbalmente, visto que por se tratar de uma experiência estética questões de subjetividade entram em cena. O encontro com a obra caracteriza-se, assim, por uma experiência sensível (Carvalho, 2013, p. 264) da qual é impossível prever a sua apreensão. Nas palavras de Rancière (2012), trata-se de uma experiência em que ocorre uma "suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público" (p. 58).

Deste modo, Ferguson (2005, p. 131) sugere que pela sua natureza instável e incompleta, seu potencial fluido e dialógico, as mudanças na forma de se expor estariam mais próximas do ato da fala. Tal qual como acontece com a recepção da fala e os seus nuances que dificilmente se apreendem em totalidade, os objetos quando expostos estão sempre abertos a novas mudanças e construção de valor (Ferguson, 2005, p. 132).

Considerando a subjetividade na interação do espectador com as obras, além de uma arte contemporânea cada vez mais expandida, tornou-se comum a utilização de ferramentas expositivas contextualizadoras. Estas têm por finalidade proporcionar meios para que um público não tão familiarizado desenvolva uma relação inicial com as obras a partir de, por exemplo, textos, catálogos, serviços de mediação, legendas anexadas às obras expostas, etc. Jean Davallon entende essas ferramentas de exposição enquanto elementos que ajudam a interpretar e a elaborar significados às obras expostas, impondo-lhes limites conceituais a fim de dar uma determinada orientação, que não é única nem definitiva. Nas palavras de Hooper-Greenhill (2000):

Curadores exibem objetos em grupos junto com imagens e textos associados e, assim, produzem interpretações para os visitantes; enquanto isso, os visitantes desenvolvem suas próprias estratégias interpretativas e repertórios para dar sentido aos objetos, às exibições e à experiência do museu como um todo (p. 21).

Podemos dizer que além de articulações entre as obras e a um contexto, a construção de sentido numa exposição é atravessada por diversos fatores que

contribuem com a maneira como a arte é mais ou menos compreendida: o local, se é em um museu, um espaço independente, público ou privado, a cor e o texto de parede, as legendas com os títulos, os comentários sobre a obra, a iluminação, as próprias obras e as relações que estabelecem entre si. Nas palavras de Igor Simões, as obras quando expostas “passam a constantemente negociar sentidos com espaço expositivo, textos, iluminação e, principalmente, com os demais trabalhos que compartilham com ela desse estado” (Simões, 2019, p. 85). Essa formação constante de sentidos pode ser compreendida como diferentes argumentos de um discurso (Glicenstein, 2009, p.90) ou de uma narrativa. A negociação de sentidos por parte das ferramentas expositivas são, de acordo com Ferguson (2005), ruídos significantes que postos em relação se revelam como o ato de fala da instituição (p. 131). Em suas palavras, se “uma exposição de arte é como um enunciado ou um conjunto de enunciados em uma cadeia de significação, ela pode ser considerada o ato de fala de uma instituição" (Ferguson, 2005, p. 131).

Boris Groys (2007, p. 47) afirma que cada exposição elabora uma história ao conduzir o espectador através de si em uma ordem particular, e neste sentido o espaço expositivo configura-se enquanto narrativo. Glicenstein (2009) aponta que a exposição pode ser definida como uma série de "relações formais sucessivas e simultâneas, relações de separação, de justaposição, de substituição, de entrelaçamento, de centralidade, de sucessão” (p. 97), conseqüentemente, conforme o contexto na qual ela é inserida e as obras de arte com as quais é relacionada, uma mesma obra exposta teria a capacidade de produzir diferentes enunciados, gerando múltiplas interpretações.

De modo semelhante, Hooper-Greenhill (2000) observa para o fato de que à medida que elementos visuais são reunidos, novas interpretações são proporcionadas. Neste sentido, declarações são iteradas e reiteradas e os museus têm o poder de criar novos significados, “remapear territórios culturais e remodelar as geografias do conhecimento” por meio das exposições (Hooper-Greenhill, 2000, p. 21). Estas conclusões têm aplicações importantes visto que é a partir do entendimento de uma flexibilidade da construção de sentidos por meio de um discurso visual de uma exposição que possibilita o museu reformular suas relações.

Ao mesmo tempo, ou subjaz a este entendimento da exposição como um ato da fala, está a compreensão de que fazer curadoria é construir e desconstruir discursos

(Práticas Curatoriais UFRGS, 2020)¹³, exercício este que dialoga com a arqueologia do saber proposta por Foucault (2008). Em seus escritos o autor teoriza sobre a análise do discurso com a finalidade de descobrir e descrever as regras que o regem, interrogar as regras de sua formação a fim de questionar padrões que nos são familiares e por isso difíceis de perceber. Como afirma Hooper-Greenhill (2000): “os museus estão profundamente envolvidos em relações de poder; o poder de nomear, de representar o senso comum, de criar versões oficiais, de representar o mundo social e de representar o passado” (p. 19), um entendimento necessário para percebermos que longe de ser universal, o que é apresentado enquanto cultura ou saber, trata-se em realidade de um ponto de vista privilegiado, favorável a determinados interesses, e por isso autorizado.

De modo semelhante, Glicenstein (2009, p. 89) afirma que a abordagem de Foucault encontra muitos ecos na análise que se pode fazer de uma exposição como discurso. Se considerarmos que uma “exposição encena um discurso, tentaremos ver quem fala (incluindo o visitante durante a sua visita), de onde estamos a falar (em relação a quem ou ao que), qual a natureza da declaração, como estou situado em relação a outras declarações, etc.” (Glicenstein, 2009 p. 89). Trata-se de “uma busca constante de nomear os atores do discurso”, através de indagações como por exemplo: quem fala?; que posição essa pessoa ocupa na ordem social e institucional?; de onde estamos falando? (Glicenstein, 2009, p. 89).

Como resultado, a partir das possíveis respostas dessas perguntas revelar-se-iam os conjuntos e normas que regem estes discursos, ou seja, a sua episteme. Onde uma única interpretação é insistente, questionamentos devem ser feitos “sobre quem é beneficiado pelo significado disponibilizado, e qual história ou cultura é negada ou suprimida?” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 77). Em outras palavras, o exercício de interrogar e identificar saberes e verdades instituídas e quais são desqualificadas (Vandresen, 2010, p. 9) é um importante passo para a construção de novas epistemologias e viabilização de novos saberes a partir de outras perspectivas.

¹³Fala de Fabricia Jordão na aula inaugural na 2ª edição do curso de Práticas Curatoriais UFRGS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dMvh5fydVQQ>

Nas últimas décadas, segundo Amanda Carneiro (Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2021)¹⁴, o perfil dos visitantes dos museus tem se diversificado, no entanto quando se olha para os corpos que compõem e detêm poder de decisão nesses espaços, observa-se que a sociedade não está representada em sua heterogeneidade. Carneiro apresenta como uma urgência a necessidade de rompimento com a permanência dessas estruturas, pois são elas quem detêm o poder de decisão dos critérios de validação e de qualidade e, conseqüentemente, ainda que muitas instituições se proponham a reescrever e recuperar histórias, é possível que enquanto essas estruturas não forem diversificadas as instituições mudem apenas superficialmente.

Neste sentido, parece importante refletir: se a exposição é o ato de fala da instituição, para quem ela fala? (Ferguson, 2005, p. 131). E, posto que interessa para essa reflexão pensar em uma construção mais democrática das instituições artísticas, fazer uma análise mais aprofundada sobre como a exposição fala, sobre o que ela fala e quem detém o poder de fala torna-se igualmente necessária. Nas palavras de Ferguson (2005): "*quem fala para e para quem e em que condições*, bem como *onde e quando* a declaração específica ocorre" (p. 134) são questões importantes que podem ser feitas a respeito de qualquer desempenho de comunicação, uma vez que "ao perguntar quem fala é possível estabelecer o gênero, etnia, raça, idade e formação cultural e a história dos textos do locutor" (Ferguson, 2005, p. 131). Por extensão, a partir de questionamentos *a quem e para quem* é possível identificar padrões de relações de poder.

Além de identificar os autores do discurso são igualmente relevantes perguntas propostas por Hooper-Greenhill (2000) como: *o que é dito?* e *como é dito?*. Essas interpelações possibilitam uma reflexão referente ao contexto em que se constrói o discurso já que a elaboração de significados a respeito dos objetos se "diferenciam de acordo com o discurso social em que essas interpretações se inserem" (Hooper-Greenhill, 2000, p. 15). Nas palavras da autora:

Um elemento crítico na construção de significado dentro dos museus é a presença ou ausência de objetos particulares; uma segunda consideração vital é a

¹⁴ Fala de Amanda Carneiro na 4ª edição de "Encontros de História, Teoria e Crítica da Arte", que teve como tema "Racialização e arte no Brasil". Pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7B5xyTchufk>

das estruturas de inteligibilidade nas quais os objetos coletados são colocados. Objetos em museus são dispostos para fazer declarações visuais que se combinam para produzir narrativas visuais (2000, p. 3).

De acordo com Patricia Falguières (2017) a constituição das instituições, seja ela qual for, tem como operação a continuidade de nomes, ou seja, a manutenção dos poderes (p. 30). Essa manutenção é feita de diversas formas como por exemplo, através de um discurso construído a partir de um princípio organizador que formula uma unidade de exploração. Sendo a construção dessa unidade moldada através do ponto de vista de um determinado grupo e da exclusão de outros, quando atribuímos um olhar crítico para a formação institucional iremos perceber que sua herança "se expressa na reduzida representatividade de grupos e segmentos sociais historicamente marginalizados e minorizados [...] caso das mulheres, das populações negras, indígenas e LGBTQIA+" (Jordão, 2020, p. 4).

Segundo Diane Lima (2018), o campo da arte é “o lugar onde se disputam narrativas visuais e construções de imagens que nos definem no mundo” (p. 248), deste modo a exclusão de certos grupos relacionados a classe, gênero, raça e etnia nas instituições contribui com a impossibilidade de um diálogo efetivamente democrático. Os museus no passado estabeleceram cânones como estratégia de colocação de limites, criando “ordem ao dar autoridade a certos textos, figuras, ideias, problemas, estratégias discursivas e narrativas históricas” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 21), assim é estabelecido quem pode e qual narrativa pode ser contada ocasionando a perda de outras. Em outras palavras, pensar o que está sendo exibido implica em uma reflexão sobre o que também não está, isso porque a exposição é um lugar de escolha, e em alguns casos e em termos de status artístico, aquilo que é deixado de fora é marginalizado (Cavalcanti, 2016, et al., p. 7).

As exposições, enquanto ferramentas da estrutura museológica, expressam uma “perspectiva particular que tem interesses particulares em seu centro” (Rappola, 2015, p. 5-6), ou seja, nascem da vontade e desejos que partem de preferências de agentes envolvidos em sua produção e concretização. A exposição “é o resultado dos confrontos entre as partes interessadas” (Glicenstein, 2009, p. 87), deste modo o espaço expositivo é um lugar de disputa sobre o que deve ser visto, representado e consequentemente ignorado. Por consequência, as exposições também são edificadas a partir de uma

arquitetura política que frui de uma natureza ideológica das relações de poder que atravessam a produção da cultura (Lima, 2018, p. 247).

A partir do entendimento de que um conjunto específico de saberes e vozes definem regimes de visibilidade e verdade (Lima, 2018, p. 247), torna-se urgente refletir sobre *o que* e *como* se está sendo produzido enquanto cultura e saber. É igualmente importante pensar, mesmo quando questões de representatividade façam parte do discurso museológico ou expositivo, quem é o sujeito que, nas palavras de Grada Kilomba, “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (Hooks, 1989 as cited in Kilomba, 2019, p. 28).

Linda Alcoff (2016), apoiada no pensamento de Enrique Dussel, aponta para a necessidade de diversificar o sujeito, ir ao encontro do ininteligível e do incomensurável a partir das experiências e discursos que frequentemente são desconsiderados (p. 130). A epistemologia vigente estimula uma superficialidade ao oferecer um único ponto de vista como totalidade, tornando-se, necessário, como posto por Linda Alcoff (2016), romper com o obstáculo epistemológico, engajar-se em um trabalho de reconstrução das formas de reivindicação da realidade política, reavaliar o conhecimento rejeitados, afinal “mudar a geografia da razão requer este trabalho reconstrutivo” (p. 133). A colonialidade persiste nas estruturas de privilégio, nas hierarquias racial, de gênero, étnica (Muñiz-Reed, 2019, p. 4), deste modo, enquanto o discurso for difundido por pessoas nestas posições, corre-se o risco da reprodução da exclusão de diferentes modos de conhecimento.

As respostas que podem surgir das perguntas colocadas pelos teóricos acima citados permitem aos próprios agentes do campo museológico e artístico apontarem de modo mais eficaz as problemáticas institucionais, refletindo sobre a teoria e a efetiva prática da instituição. O museu enquanto um espaço epistemológico tende à reprodução de padrões em muitos casos difíceis de serem detectados devido à complexidade discursiva e subjetiva do campo. A própria epistemologia vigente se mostra uma barreira à identificação de problemas centrais que permanecem latente nas instituições museológicas.

Se é por meio das “exposições que os museus produzem e comunicam conhecimento” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 4), os curadores podem fazer a diferença de acordo com a posição que assumem em relação às questões aqui colocadas como por exemplo, tornar visíveis histórias, apresentar contextos, questionar a própria instituição onde atuam identificando suas omissões e fragilidades, questionar sobre a representação de seu público, abrir fissuras, provocar discordâncias. No que diz respeito a instituição, esta deve olhar criticamente para a sua estrutura identificando quem detém o poder de construção de seus discursos.

3. Desarticular e associar: estratégias para elaboração de novas paisagens através da curadoria

São cada vez mais frequentes curadorias que cruzam diferentes áreas de pensamento como a sociologia, antropologia, história e psicologia, por exemplo. De acordo com Pollyana Quintella (2017), esses cruzamentos são resultados de intensas “reivindicações identitárias, exercício de descolonização e da constatação, não só da falência plena dos grandes projetos de arte, mas de uma urgência distópica que convoca ação e movimento” (p. 6). Integrando uma prática discursiva e criadora, a exposição passa a ser gradualmente entendida como um ambiente de discussão e debate (O’Neil, 2020, p. 2).

Pode-se dizer que a curadoria tal qual como conhecemos na atualidade é o resultado de uma série de deslocamentos que ocorreram nos meios da arte e que foram determinantes na redefinição desta prática. De acordo com Marisa Flório Cesar (2015), a ascensão do curador data de um período de grandes transformações na cena artística, os anos 1960 foram marcados pela exploração de processos e práticas mais experimentais que diversificaram a produção visual provocando uma desestabilização nos discursos teóricos legitimadores.

A arte, desalojada desses discursos, perderia o privilégio de qualquer unidade residual em sua produção ou o conforto de uma distinção evidente: ou todos os meios são aceitáveis, ou nada pode mais se constituir, nem a própria arte. Invadindo-se pelas exterioridades, deslocando-se para os lugares do mundo e para as contradições da vida, introjetando o tempo, atravessando-se pela palavra escrita e falada, a arte exploraria suas ambiguidades e perversões – ampliaria sua própria questão, refletiria sua existência e a do mundo, encararia seus conflitos, sua ausências, suas impossibilidades (Cesar, 2015, p. 54).

Com propostas artísticas cada vez mais heterogêneas e com a amplificação da crise da narrativa histórica, tornou-se necessário a concepção de outras temporalidades, discursos e ferramentas para julgar, pensar, exhibir, ensinar, e produzir arte. De acordo com Cesar (2015), a própria historiografia da arte foi confrontada a respeito de seus limites tornando-se “necessário abrir seu campo a outros saberes e experiências, inclusive a outras temporalidades além da linear e teleológica que determinou o projeto moderno” (p. 55).

As obras progressivamente deixaram de ser articuladas apenas por aproximação de técnicas ou de períodos históricos e passaram a ser combinadas a partir de um interesse de construção de pensamento teórico e conceitual através de imagens. Como aponta Didi-Huberman (2017), a montagem é uma “explosão de anacronia” que “separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas”, criando um abalo e um movimento (p. 123). Na conjuntura apresentada, o curador enquanto aquele que organiza exposições através de composições, conquista protagonismo por meio das camadas de temporalidade com a qual opera por intermédio das obras. Conforme as combinações entre elas são feitas e desfeitas abrem-se “campos provisórios de significação” (Cesar, 2015 p. 60). Ao criar camadas de leituras a partir de múltiplas relações entre as obras, o fazer curatorial estabelece um diálogo com uma metodologia constelar, deste modo, no lugar de uma sequência de início-meio-fim abre-se um pensamento de “mosaico” cujas ligações são feitas através de “conexões intra ou intertextuais” (Volpe, 2000, p. 39). De acordo com Osório (2019, p. 38), as relações efetuadas entre obras em uma determinada situação expositiva obriga o espectador a reduzi-las a um contexto também específico, podendo atribuir novos sentidos. Consequentemente, a curadoria pode expor obras já vistas anteriormente em um contexto novo, contribuindo para um fluxo de geração de sentidos impedindo, assim, a petrificação do trabalho (Alves, 2010, p. 48).

Não é por acaso que Igor Simões (2019) aproxima o fazer curatorial da montagem fílmica. Seguindo o pensamento de Simões, antes de seu formato final a exposição se assemelha a uma sala de montagem onde cenas são articuladas com a finalidade de construir uma narrativa; conforme variam as associações, modifica-se a estrutura narrativa. De modo semelhante, a exposição é delineada por tais características: a reunião de elementos separados onde investigam-se pontos de encontro e desencontro com a intenção de produzir sentidos (Simões, 2019, p. 42). Em outras palavras, conforme arranjos são realizados, seja pelo seu conflito ou consonância, novos sentidos são alcançados. Isso acontece uma vez que “as imagens produzem sentido em contexto, mas também em relação” (Carneiro e Mesquita, 2019, p. 5).

Dentro da lógica constelar, torna-se possível manter o discurso institucional móvel através das exposições. A flexibilidade de construção contínua de significados

por meio do deslocamento de obras faz do curador um grande aliado das instituições, alguém apto a diversificar a apresentação das coleções fazendo com que obras de espaços e tempos distintos sejam novamente agentes históricos. A partir da recontextualização de obras entre os seus tempos particulares em consonância com o momento presente é possível alcançar diferentes “estratos de significação” (Benjamin, 1984, p. 50 - 51). Deste modo, através da montagem de uma exposição é possível fazer uma revisão da história da arte, atualizar abordagens e até mesmo fazer emergir “sentidos recalçados pelos grandes discursos” (Cesar, 2015, p. 59). Ao mesmo passo, pode-se proporcionar novas compreensões sobre o presente e futuro.

Nesta mesma linha de pensamento encontramos a hipótese proposta por Fabricia Jordão de *futuro como metodologia* a partir da curadoria. A curadora sugere que a potência curatorial está justamente em sua capacidade de propor exercícios de percepção das urgências do presente, a partir de um olhar crítico ao passado e, nesta ação, construir novas formas do real para o futuro. Trata-se de abrir uma fissura no espaço e tempo que imagine outras possibilidades. Neste sentido, o ofício curatorial, principalmente se realizado a partir de coleções, pode ser entendido enquanto um “trabalho generativo” capaz de “resolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro” (Jordão, 2020, p. 16).

Idealizadora do projeto Laboratório de Imaginário Radical¹⁵, Fabricia Jordão apresentou, em outubro de 2019 a exposição *Pequenos Gestos: Memórias Disruptivas*¹⁶ (fig.3). A mostra buscou identificar as omissões bem como problematizar as narrativas da coleção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Podemos dizer que essa exposição fez parte de um movimento de mudança de foco da instituição, a partir da ocupação do cargo de diretora por Ana Rocha, o museu tem aderido a uma posição questionadora e revisionista de sua política de aquisição. Deste modo, esta não foi a primeira exposição que buscou reavaliar a coleção, no mesmo ano, abrindo o processo

¹⁵*Laboratório de Imaginário Radical* é uma disciplina ministrada por Fabricia Jordão que busca através de uma perspectiva decolonial pensar a curadoria e a mediação. Segundo a descrição da página da unidade curricular, o *Laboratório de Imaginário Radical* “se propõe a pensar e construir colaborativamente reflexões críticas que subsidiem a constituição de imaginários radicais e potencialmente transformadores dos processos, práticas e dinâmicas vigentes no mundo da arte”. Disponível em: <https://cadernosartesvisuaisufpr.wordpress.com/oa649-estudos-de-curadoria-e-mediacao-2-laboratorio-de-imaginario-radical/>

¹⁶ *Pequenos Gestos: Memórias Disruptivas* (10/2019 - 04/2020) curadoria de Fabrícia Jordão.

de autocrítica institucional, o Museu apresentou a exposição *Estamos Aqui*¹⁷. A partir da seleção de obras de artistas mulheres, realizou-se um alerta para a disparidade entre artistas mulheres e homens presente na coleção da instituição.

Neste sentido, *Pequenos Gestos: Memórias Disruptivas* foi uma extensão deste processo pelo qual o Museu estava passando. A partir de uma extensa pesquisa sobre o acervo, a curadoria buscou identificar quais narrativas estavam sendo “disputadas, enunciadas, sobrepostas, invisibilizadas na constituição dessa coleção” (Jordão, 2020, p. 3). A coleção do MAC-PR denunciou uma realidade recorrente dos museus brasileiros: a baixa representatividade de grupos historicamente marginalizados (Jordão, 2020, p. 4). Idealizando um “prática curatorial comprometida com processos de descolonização do museu” (Jordão, 2020, p. 1), a curadora procurou desenvolver uma crítica que ressaltasse as omissões e apagamentos discursivos deste. Assim, partindo de um processo de escuta ativa das obras em relação às urgências da limitação do imaginário e das histórias da coleção, selecionou 23 obras que foram agrupadas em três núcleos discursivos: *Gestos Alegóricos*, *Gestos Contra Narrativos*, *Gestos Eco Políticos* (Jordão, 2020, p. 8). A intenção era a partir do grupo de obras selecionadas “evidenciar e confrontar a lógica colonial presente na negação e nos silenciamentos implícitos em parcela significativa das narrativas sobre esse acervo” (Jordão, 2020, p. 8).

¹⁷ *Estamos Aqui* (05/2019 - 08/2019) curadoria de Ana Rocha.

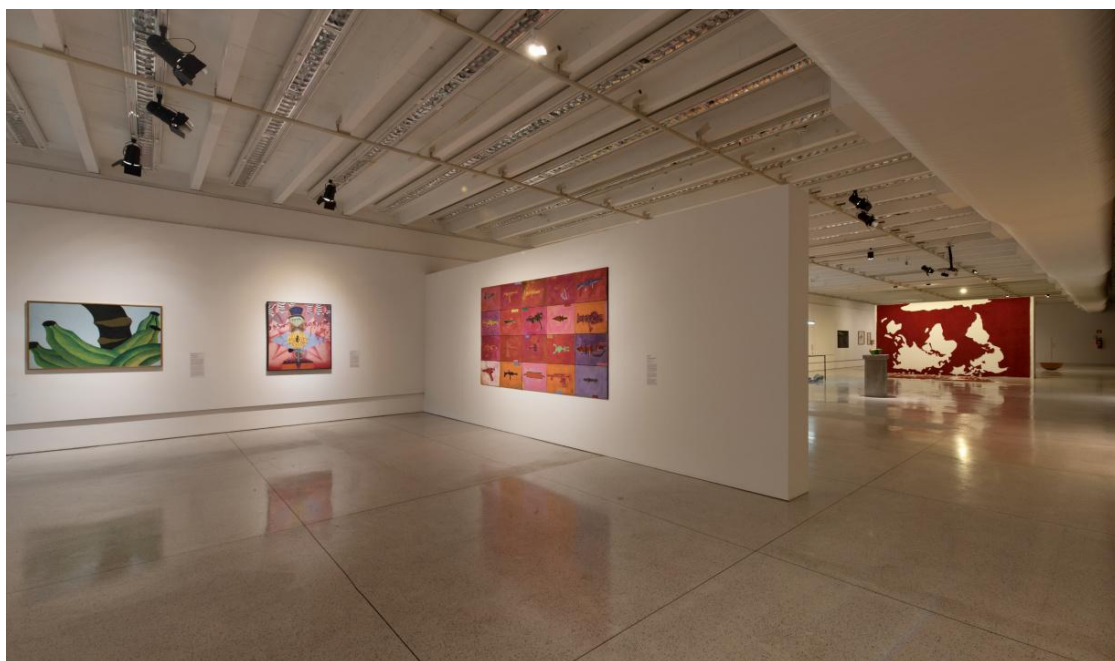


Fig.3 - Vista da Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas, 2019

Fonte: [Museu de Arte Contemporânea do Paraná](#)

Para cada núcleo foram elaborados textos com a finalidade de introduzir o pensamento crítico e hipotético sobre o mito pós-colonial e também disposto um glossário de vocabulário decolonial para melhor compreensão do público. Dentre as palavras estavam: taxonomia, estereótipo, estrutura patriarcal, antropoceno, entre outros (Jordão, 2020, p. 11). Uma das ações adotadas pela curadora foi a de recuperar a história das obras por meio de depoimentos de artistas e textos críticos, e dispô-los ao lado das fichas técnicas das obras (Jordão, 2020, p. 10). A ideia, segundo Fabrícia (2020), era “assegurar que a inteligibilidade das obras não se desse exclusivamente por meio da narrativa curatorial” (p. 16), preservando a polissemia das obras e o atravessamento de discursos, afastando-se de uma narrativa universal. Talvez uma das ações mais expressivas da curadoria, no que diz respeito a sua ideia de *contra narração*, foi a de contextualizar a obra *Ota-Oxalum* (fig.4) de Vilmar Nascimento nas tradições de matriz africana a partir de uma legenda ampliada, evidenciado assim, o silenciamento da crítica a respeito dessas questões em detrimento de uma narrativa que enfatiza os aspectos ecológicos da obra (Jordão, 2020, p. 13). A recontextualização, como neste caso, tem sido uma estratégia expositiva relevante para o resgate daquilo que foi muitas vezes suprimido por discursos que separam a obra de arte de qualquer esfera social.



Fig.4 - Ota-Oxalufan, Vilmar Nascimento, 1984

Fonte: [Catálogo da exposição *Pequenos Gestos Memórias Disruptivas*](#)

Avançando no que diz respeito à potência crítica e política da curadoria, vemos que a flexibilidade na construção de narrativas e o caráter temporário das exposições possibilitam a manifestação de um discurso sem precedentes, tornando o espaço expositivo ou mesmo a instituição museológica um laboratório passível de experimentação e discussão de novas perspectivas.

A exposição, como um saber especializado, é um modo de levantar hipóteses, amarrar conceitos, estabelecer leituras críticas, reescrever capítulos, apresentar interlocuções com a obra. Tudo isso também sem rigor científico de um trabalho acadêmico ou especializado, abrindo margem para exames, especulações e experimentos. A curadoria passa a ser assim simultaneamente, modalidade do ensaio e modalidade da crítica (Quintella, 2017, p. 6).

Não é por acaso que muitos artistas encontraram no caráter ensaístico do fazer expositivo uma possibilidade de investigação e criação. A ficção tem um papel importante no meio artístico pois, a partir dela, pode-se criar “formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas” (Rancière, 2012, p. 65).

Citando um caso análogo à reflexão da exposição enquanto um laboratório, em 2008 o artista Pedro Lasch apresentou, a partir de peças já existentes da coleção do Nasher Museum of Art, a exposição/installação *Black Mirror/Espejo Negro*¹⁸. Para esta mostra foram selecionadas um conjunto de esculturas pré-colombianas posteriormente apoiadas em pedestais de modo que estas ficassem de costas para o visitante. Na parede para a qual elas “olhavam” havia um grande espelho negro que refletia a sua própria imagem, ao mesmo tempo em que sutilmente emergiam desse espelho pinturas barrocas espanholas do período colonial (fig.5). Ao olhar para o espelho, o visitante era confrontado com o embate das imagens das esculturas, das pinturas e do seu próprio reflexo. Walter Mignolo (2010, p. 21), ao relatar a sua experiência enquanto visitante nesta exposição concluiu que a lógica da compreensão que utilizamos não se mostrou suficiente diante da recontextualização da instalação de Lash. Segundo o pesquisador, o espelho, neste caso, despiu a geografia da razão ao inverter a lógica estético epistêmica fazendo com que o valor de culto perdesse seu sentido. A partir do reflexo da imagem de quem olha, a instalação de Lash mobiliza o visitante a pensar junto enquanto parte constituinte da instalação. Para além das esculturas pré-colombianas, no centro do espaço expositivo foi disposto um disco de obsidiana (fig.6), objeto que originou a ideia da exposição. As pedras de obsidiana são pedras negras que quando polidas tornam-se espelhadas. Segundo o artista, na América pré-colombiana estes espelhos negros eram utilizados para adivinhação de eventos do passado e futuro bem como para se comunicar com os mortos. Assim, Lash convida a olhar a pedra como “uma ferramenta para decifrar antigas civilizações ameríndias” ao mesmo passo em que para “a riqueza das civilizações e povos indígenas contemporâneos” (Zúñiga, 2008)¹⁹. Esse olhar é ainda atravessado pelo processo de colonização evidenciado pela justaposição das pinturas e espelhos. Deste modo, “a série como um todo, com seu jogo de

¹⁸ *Black Mirror/Espejo Negro* (05/2008 - 01/2009), montagem de Pedro Lasch.

¹⁹ Parte do texto em que o artista fala sobre o trabalho. Disponível em: <https://www.ambiente.com/blog/tag/black-mirror-espejo-negro/>

transparências e reflexos, impossibilita qualquer separação entre passado-presente, obra-arte-espectador-ambiente, ou pré e pós-colombiano” (Lash, 2008).



Fig.5 - Vista da exposição Black Mirror/Espejo Negro, 2008

Fonte: [Site do artista](#)



Fig.6 - Vista da exposição Black Mirror/Espejo Negro (2), 2008

Fonte: [Site do artista](#)

Deste modo, podemos pensar o espelho de obsidiana metaforicamente, relacionando-o com a prática curatorial e seu agenciamento de mundos múltiplos (Práticas Curatoriais UFRGS, 2020)²⁰, bem como relacionar a exposição/installação de Lash como um exemplo de como as conexões realizadas em uma exposição podem proporcionar novas leituras da realidade. É neste espaço, onde se pode redesenhar constantemente o lugar comum, que emerge o caráter político do fazer curatorial. De acordo com Jacques Rancière (2012), o ato de “mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (Rancière, 2012, p. 64) é o que torna a arte política.

Outro aspecto importante a ser destacado é o modo como a curadoria tem proposto abordagens mais argumentativas, criando novos paradigmas à medida em que utiliza a linguagem expositiva para testar, repensar e tensionar a própria estrutura

²⁰ Fala de Fabricia Jordão na aula inaugural na 2ª edição do curso de Práticas Curatoriais UFRGS, refere-se a potencialidade curatorial de administrar diferentes "realidades", afastando-se da perspectiva universalista idealizada e imposta pela perspectiva eurocêntrica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dMvh5fydVQQ>

institucional onde atua. Podemos dizer que o curador ao realizar uma exposição decide “quais histórias serão contadas” (Muñiz-Reed, 2019, p. 6), nesse sentido, ele tem sido um agente imprescindível na reformulação discursiva do museu, contribuindo com as suas políticas democráticas, recuperando histórias deixadas à margem pela historiografia da arte, relacionando-as com o contexto sócio-político atual. Deste modo, a curadoria na atualidade assume uma importante relevância na construção de “um sistema da arte mais plural, mais descentralizado, baseado em formas heterogêneas de produção de sentido e narrativas históricas menos determinadas por um viés teleológico” (Osório, 2019, p. 39).

A liberdade experimental do fazer expositivo possibilita o curador “performar um discurso” que coloque em jogo, através da mobilização de narrativas, outras perspectivas de conhecimento que repensem padrões “estéticos e éticos” dentro das estruturas institucionais (Lima, 2018, p. 246). Assim, na perspectiva da curadora Diane Lima (2018), um meio para isso seria a conquista dos espaços de formação e disputa de discurso por parte das pessoas omitidas do privilégio epistêmico. De modo semelhante, Linda Martín Alcoff (2016), pensando sobre o desenvolvimento de epistemologias outras, anuncia que essa difusão só será possível quando for apoiada em conhecimentos rejeitados (p. 133).

A título de exemplo, pensemos a respeito da paradigmática exposição/instalação *Mining the Museum*²¹, realizada no Maryland Center for History and Culture, em 1992. Nesta, Fred Wilson, a partir de objetos depositados na reserva do Museu, realizou uma série de relações que trouxeram a tona a história da escravidão nos Estados Unidos da América. Em um dos espaços da instalação, o visitante pôde encontrar um conjunto de pedestais com bustos de reconhecidas personalidades ocidentais sendo confrontados com pedestais vazios com placas/legendas que exibiam o nome de pessoas negras escravizadas. Já em outra sala, a partir da montagem *Cabinetmaking, 1820-1960* (fig.7), o artista dispôs um conjunto de cadeiras de frente para uma haste de madeira utilizada nos chicoteamentos públicos de escravos. A partir de suas composições o artista fez transparecer o lado violento e omitido da escravidão. Essa história sempre existiu, mas foi absorvida por uma narrativa específica e naturalizada. Em vista disso, a exposição

²¹ *Mining the Museum* (04/1992 - 02/1993), montagem de Fred Wilson.

proposta por Wilson pode ser entendida enquanto um ato de desobediência estética institucional (Mignolo, 2010, p. 18). De acordo com Wilson, a partir de uma universalização da cultura e da formulação de expectativas sobre o sentir e o saber, os museus simulam uma não existência de um sentimento de opressão e inadequação que eles mesmos provocam (King-Hamond, 1994 as cited in Mignolo, 2010). Assim, as intervenções do artista chamaram a atenção para a estrutura colonial do museu ao mesmo passo que “apresentaram um novo ponto de vista sobre a colonização, forçando os espectadores a confrontarem perspectivas abafadas de seus passados coloniais” (Muñiz-Reed, 2019, p. 8). *Mining the museum* se mostra assim, um exemplo de como as exposições podem contribuir, a partir de uma abordagem crítica, com uma desterritorialização do museu²². Segundo o filósofo Didi-Huberman (2011), a exposição tem o potencial de uma máquina de guerra, termo utilizado por Deleuze e Guattari que compreende um “dispositivo capaz de contradizer os aparatos de estado” (p. 24). No pensamento do filósofo, a exposição teria como princípio contradizer o aparato de estado, neste caso o museu. Nas palavras do autor:

Os aparatos de estado então ao lado do poder, as máquinas de guerra estão do lado da potência. Para mim uma exposição não deve tratar de tomar poder sobre os espectadores, mas proporcionar recursos que incrementem a potência do pensamento (Didi-Huberman, 2011, p. 25).

²² Para Didi-Huberman, a instituição museu centraliza e territorializa a partir de suas ideias. Neste sentido o autor acredita que o caráter itinerante da exposição teria o potencial de desterritorializar a instituição. (Didi-Huberman, 2011, p. 25)



Fig.7 - Cabinetmaking, 1820-1960, Fred Wilson, 1992/1993

Fonte: [Maryland Center](#)

Podemos dizer que as ações de Wilson no Maryland Center for History and Culture se adequam a reflexão proposta por Didi-Huberman, pois confrontam a própria instituição onde foram realizadas. *Mining the museum* provocou mudanças relevantes na instituição que já agora, quase trinta anos depois, são melhor percebidas. Logo a sua realização, em 1993, a American Association of Museums concedeu à mostra o prêmio Curator's Committee Award intensificando a pressão sob a instituição de prosseguir com a mudança de discurso e o legado deixado pelo artista (Houston, 2017). Após a exibição, Wilson relata que esta foi uma ação transformadora pois já não era mais possível “meter o gênio de volta na lâmpada” (Houston, 2017).

Por fim, analisando em conjunto as três exposições aqui citadas, nota-se que *Pequenos Gestos: Memórias Disruptivas* fez parte de um projeto maior que busca rever a política de aquisição da instituição para que esta se torne mais representativa.

Contudo, após uma análise sobre como as obras foram adquiridas, os resultados revelaram que apenas 1,49% delas foram incorporadas espontaneamente como um interesse institucional, revelando a impossibilidade de uma reparação por meio da aquisição de obras (Jordão, 2020, p. 3). Neste caso, a curadoria teve como desafio, a partir de obras já presentes, criar uma narrativa dissidente que desmantelasse a ideia de universalidade e que reparasse em certa medida a omissão de narrativas. Em seguida, na exposição realizada por Lash e Wilson, se pôde perceber a potência política do fazer curatorial a partir de seu lado mais experimental e ensaístico. Tanto a exposição *Mining the Museum* como a *Black Mirror* provocaram a partir de recontextualizações um confronto às normas de visualidade e apreensão impostas a determinados objetos.

Neste sentido, existe no fazer curatorial uma enorme força política. O curador quando realiza uma exposição está executando um ato político pois, por se tratar de uma intervenção pública, a exposição representa uma tomada de postura dentro da sociedade (Didi-Huberman, 2011, p. 25). Deste modo a curadoria, pode e deve, por meio da montagem expositiva, redesenhar os cenários da arte, confrontar narrativas e criar outras formas de realidade.

4. Museu de Arte do Rio

Segundo a página da instituição (Museu de Arte do Rio, n.d.d)²³, o Museu de Arte do Rio foi inaugurado em 2013 com a finalidade de promover uma leitura transversal da cidade do Rio de Janeiro a partir da união entre arte e educação. Localizado na zona da região portuária, no centro da cidade, dois edifícios compõem a estrutura do Museu, um deles destinado a salas de exposições e o outro a Escola do Olhar, um projeto educacional que oferece uma série de cursos e atividades, dando lugar, a partir da educação, a processos experimentais que possibilitam “múltiplas formas de aprender, gerar e partilhar conhecimento coletivamente” (Museu de Arte do Rio, n.d.a)²⁴.

Em consequência de um interesse antigo que já se mostrava presente desde 2009 com a proposta da construção de uma sede do museu Guggenheim no Brasil enquanto ponto de partida para a reformulação do espaço urbano a partir da construção de um valor simbólico para a cidade, tomou forma o projeto Porto Maravilha que em muitos sentidos se utilizava dos museus como uma aposta de ferramenta urbanística na região (Sant'Anna, 2013, p. 35). Os museus nesse sentido eram vistos como possibilidade de atrair investimentos a partir da constituição de uma vida social e cultural na zona. O MAR no contexto do Porto Maravilha não surge enquanto ideia, ele surge primeiro enquanto lugar.

A constituição do Museu ocorreu em um contexto marcado por grandes conflitos e negociações atrelados aos projetos de revitalização da região onde este se situa. A área portuária do Rio de Janeiro, conhecida também como pequena África, abriga a primeira favela da cidade denominada de Morro da Providência. Essa área foi extremamente afetada pelos projetos de reforma urbana que previam remover as famílias que ali habitavam. Deste modo, o próprio projeto que possibilitou a concretização do Museu foi o mesmo que dificultou a sua aproximação da comunidade.

O MAR foi inaugurado em um cenário de mobilizações de âmbito nacional em que se reivindicava uma série de pautas como a falta de democracia representativa, a violência policial e a carência de investimentos públicos em saúde e educação. Neste

²³ Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>

²⁴ Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/escola-do-olhar>

contexto cada cidade abraçava as próprias pautas referentes às suas necessidades específicas. Um pouco antes da inauguração do Museu, em 2011, as críticas ao projeto de valorização da região cresciam na mesma medida que o processo de especulação imobiliária e as tentativas de remoção da população local do Morro da Providência (Sant'Anna, 2013, p. 45). De acordo com Sabrina Sant'Anna (2013), organizações não-governamentais passaram a representar grupos diretamente atingidos por processos como o do Porto Maravilha, chamando a atenção para os impactos dessas reformulações na vida de seus habitantes, bem como para a indiferença do poder público (p. 46). Consequentemente, no Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio que “não poderia escapar ao processo de reforma urbana e especulação imobiliária de que sua sede se fazia instrumento” (Sant'Anna, 2019, p. 115), tornou-se pauta na agenda dos movimentos sociais. Questionava-se como um museu neste contexto, que atua entre o público e o privado, poderia ser representativo; se era possível atuar ao mesmo tempo que “dentro” ser “contra” esse projeto de cidade baseado na expulsão dos pobres (Szaniecki, 2013, p. 6).

Atravessados por todas as questões consequentes de seu surgimento, o que o MAR iria escolher enquanto discurso não poderia ser alheio à comunidade afetada. Com um senso de responsabilidade pelo impacto que teve na vida de seus “vizinhos”, entre consensos e dissensos, ruídos próprios de um ambiente democrático, o Museu abriu suas portas com um desejo de reparação.

Assim, projetos como *Vizinhos do Mar* que procura articular relações entre a instituição e os moradores da região já faziam parte da sua programação desde a sua inauguração. Segundo a instituição, esta iniciativa:

Visa promover a democracia cultural, o pertencimento e a apropriação do museu, de suas exposições e programas, pelos moradores da região, a partir do agenciamento coletivo de saberes, práticas e potencialidades do território. Tem como objetivo a construção de uma rede entre os diversos agentes envolvidos, com base em processos colaborativos que envolvem partilha de conhecimentos e meios de produção. Programa composto por atividades regulares e por projetos específicos, tais como oficinas, visitas externas e no MAR, apresentações de processo, rodas de conversa, fóruns, entre outras (Museu de Arte do Rio, n.d.f)²⁵.

²⁵ Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>

Entre as atividades que compõem essa programação destaca-se o *Cadastro de Vizinhos* que proporciona a entrada gratuita nas exposições e o *Café com vizinhos*, um encontro que ocorre todo mês como uma plataforma de ação conjunta, de conversas e trocas de experiências entre o MAR, moradores e coletivos da região. Por fim, o *Apoio a ações no território* é uma parceria entre o museu e as instituições e coletivos da região que apoia “ações culturais protagonizadas por moradores da região” (Museu de Arte do Rio, n.d.f)²⁶. Todas essas atividades tecem uma rede de diálogos extremamente importante que possibilita de certo modo a apropriação do museu por parte da comunidade. Como reflete Carla Cobos (2016): “A voz do público pode tornar-se decisiva nas viradas que os museus vivenciam ao longo da sua história, pois é nelas onde se completa o círculo comunicacional e onde o trabalho museológico faz sentido” (p. 11).

No que diz respeito aos projetos curatoriais, estes tendem a se posicionar criticamente em torno da história e da cultura. Neste aspecto, os conflitos gerados através da relação entre o Museu, o projeto do Porto Maravilha e os habitantes da região foram decisivos, fornecendo muitos caminhos e reflexões para que a instituição se constituísse enquanto crítica e desenvolvesse o seu discurso. Uma das primeiras exposições realizadas pelo Museu foi *O Abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil I*²⁷, mostra que abriu o projeto *Arte e sociedade no Brasil*. A exposição teve como intenção discutir a partir de iniciativas e da obra de artistas, o impacto das reformas urbanísticas e as suas concepções de cidade explorando “as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/privado” (Museu de Arte do Rio, n.d.c)²⁸.

Para *O Abrigo e o Terreno* foi comissionada uma ação do coletivo de arte Opavivará!, grupo de artistas que propõe ações coletivas que buscam repensar a ocupação do espaço urbano. O grupo realizaria um desfile que tinha como ponto partida a Escola Pimpolho, escola de samba mirim localizada na região portuária, e o seu fim na

²⁶ Mais informações sobre o projeto disponível em:

<https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>

²⁷ *O Abrigo e o Terreno: arte e sociedade no Brasil I* (03/2013 - 07/2013), curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz.

²⁸ Trecho sobre a proposta da exposição *O Abrigo e o Terreno*, disponível na página do Museu: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/o-abrigo-e-o-terreno-arte-e-sociedade-no-brasil-i/>

chegada ao Museu. Entretanto, devido aos protestos que ocorreram em decorrência da presença da presidente Dilma Rousseff na instituição, a polícia militar fechou a área em torno do Museu, impossibilitando a concretização do desfile (Rebouças, 2021, p. 84). O MAR, que já estava sendo encarado com certa resistência, foi alvo de diversas críticas, dentre elas a falta de posicionamento referentes às ações da polícia. Assim, desde os seus primeiros dias, o Museu “vivia as contradições políticas de seu projeto, e que ao não serem curatorialmente evitadas foram inversamente, convocadas para compor o seu discurso curatorial no momento de sua inauguração” (Guimarães, 2019, p. 53-54). Deste modo, a instituição nasceu com a configuração de uma prática curatorial, política e crítica que se mantém presente com o passar dos anos.

Segundo Paulo Herkenhoff (Museu de Arte do Rio, 2014)²⁹, primeiro diretor cultural do MAR, o Museu ao realizar uma exposição, pretende explorar as adversidades, os conflitos e os desafios do tema escolhido. A título de exemplo, em 2014 o Museu apresentou a exposição *Pororoca – A Amazônia no MAR*³⁰, fazendo um convite ao debate sobre as invisibilidades históricas, sociais e políticas da região (Museu de Arte do Rio, n.d.)³¹. Apresentando mais de 500 obras, o Museu exibiu parte do núcleo de sua coleção dedicada à arte feita na Amazônia sem pretensões cronológicas ou divisões estilísticas, trazendo pela primeira vez algumas produções fora do eixo economicamente hegemônico do Brasil ao Rio de Janeiro proporcionando um debate sobre centro e periferia no sistema de arte.

A força dessa produção apaga a noção polarizada entre centro e periferia porque opera com força estética e ética num circuito próprio, constituindo modos particulares de circulação da arte e operando em campos onde até mesmo a noção de “arte” não existe, pelo menos no modo em que é comumente tratada no Ocidente (Herkenhoff, n.d.)³².

Apresentando outro exemplo, em 2018 com curadoria de Moacir dos Anjos foi exibida a mostra *Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto*³³. Abordando as

²⁹ Palestra Arte: História, Crítica e Curadoria, disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8>

³⁰ *Pororoca – A Amazônia no MAR* (09/2014 - 11/2014), curadoria de Paulo Herkenhoff

³¹ Informações sobre a exposição disponível em:

<https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/pororoca-a-amazonia-no-mar/>

³² Texto curatorial completo no link:

<https://museudeartedorio.org.br/programacao/pororoca-a-amazonia-no-mar/>

³³ *Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto* (09/2018 - 03/2019), curadoria Moacir dos Anjos

lutas políticas e sociais no Brasil, a exposição apresentou diversos artistas brasileiros que a partir de sua poética contribuem para a criação de uma realidade diferente da existente. Foram abordadas questões relacionadas à violência constante e à limitação do acesso à vida aos que de alguma forma vão em direção a um combate por um país mais justo. O legado de Marielle Franco, vereadora assassinada no mesmo ano de abertura da exposição, foi levantado pela mostra ressaltando a importância de assumirmos as suas lutas políticas.

A história do MAR levanta inúmeras questões, como por exemplo, qual o lugar de um museu na esfera pública e qual o lugar da sociedade dentro do museu? Consequentemente, enquanto um museu com políticas inclusivas, questões sobre representação e representatividade também estão no centro da discussão. Oitos anos depois de sua abertura estas perguntas ainda se mostram pertinentes e o Museu, a partir de abordagens políticas e sociais, segue buscando respondê-las.

4.1 Processos colaborativo em curadoria a partir de Mulheres na Coleção MAR

Marcando o início de um projeto que busca promover a doação de obras de mulheres artistas para a sua coleção e em diálogo com o *Festival Women of the World*³⁴, em novembro de 2018, o MAR inaugurou a exposição intitulada *Mulheres na Coleção MAR*³⁵. A partir de um recorte de 150 artistas brasileiras e estrangeiras, com obras de diferentes períodos históricos, essa exposição buscou levantar uma discussão a respeito do lugar que as mulheres ocupam na arte e na cultura. A exposição se destaca não só por dar visibilidade às artistas mulheres que compõem o acervo da instituição, mas por ser a primeira curadoria realizada de forma colaborativa no Museu, provocando uma desestabilização no processo curatorial tradicional (Museu de Arte do Rio, 2019).

Pode-se dizer que *Mulheres na Coleção MAR* faz parte de uma série de movimentações no circuito das artes que decorrem das inúmeras discussões relativas à invisibilidade de mulheres na historiografia da arte. Como consequência, diferentes instituições têm levantado questões sobre gênero, sobretudo a partir da revisão de seus acervos e de exposições em que uma das grandes dificuldades enfrentadas é contemplar a heterogeneidade dos possíveis conceitos que surgem sobre o que é ser mulher.

Neste contexto, uma das críticas que tem sido feita ao movimento feminista foi a de que suas pautas estavam muito centradas em uma perspectiva de mulheres brancas e privilegiadas economicamente (Vicente, 2011, p. 262). Como consequência, uma vasta bibliografia tem alertado para a necessidade da incorporação de um feminismo interseccional que integre lutas de classe e raça, “um feminismo onde estivessem presentes as diferenças inerentes à especificidade da vida de cada mulher” (Vicente, 2011, p. 261). Assim, o meio da arte que já se debruçava sobre a problemática da falta de mulheres artistas em sua historiografia foi atingido pelas transformações do próprio feminismo. Para além do déficit de mulheres artistas nos acervos, era preciso

³⁴ Festival promovido pela fundação WOW (Women Of the World); tem como objetivo promover conversas acerca de questões enfrentadas por mulheres encorajando a busca por igualdade de gênero. Promovido em mais de vinte países, a primeira edição do festival no Brasil ocorreu em novembro de 2018 na cidade do Rio de Janeiro. O Museu de Arte do Rio foi um dos parceiros da 1ª edição brasileira. Mais informações disponíveis em: <http://www.festivalmulheresdomundo.com.br/br/canalwow/artigo/56/festival-mulheres-do-mundo-2018>

³⁵ *Mulheres na Coleção MAR* (11/2018 - 11/2019), curadoria de Equipe MAR.

questionar-se sobre invisibilidades. A partir da multiplicidades de discussões que o campo da arte passa abordar, dentre elas as políticas sociais, Felipa Vicente questiona se a história da arte teria instrumentos de investigação compatíveis para assimilar práticas artísticas que se manifestam a partir da complexa politização do mundo em que vivemos (Vicente, 2011, p. 266). A historiadora expõe a mudança de paradigma pela qual a arte passa, deixando “de ser somente o objeto da disciplina que supostamente a deveria estudar para estar sujeita a uma multiplicidade de abordagens” (Vicente, pp. 266-267). Deste modo é necessário que os modos de fazer curadoria se reconfiguram explorando outros métodos.

Dentro de um círculo tipicamente branco, europeu e masculino, faz-se, mais que nunca, essencial a promoção de discussões e propostas curatoriais que se comprometam em exceder os preconceituosos “limites” das artes. Ou seja: os acervos só se farão mais equilibrados uma vez que os projetos curatoriais também o sejam (Carvalho e Cordeiro, 2020, p. 14).

Entre inúmeras abordagens que podem ser feitas a partir de uma exposição que se concentra na exibição de mulheres artistas, *Mulheres na Coleção MAR* optou por trazer uma perspectiva contextualizadora e crítica sobre as mulheres na arte. Entretanto, a intenção da mostra vai além da exibição do trabalho de mulheres artistas ao optar pela realização de um método curatorial colaborativo, que envolvesse as funcionárias do Museu e as suas múltiplas perspectivas sobre ser mulher em diferentes contextos. Ou seja, a opção por um processo curatorial colaborativo foi uma saída encontrada para pensar além dos discursos convencional e homogêneo que surge quando se reflete sobre a exibição de mulheres na arte.

Metodologias colaborativas, de acordo com Rita Aquino, “nascem do e no encontro, da e na diferença, da e na pluralidade – matéria-prima da diversidade, da democracia política” (Aquino, 2016, p. 100), estimulando uma relação horizontal entre os participantes. Os museus, assim como qualquer instituição, é constituído de relações hierárquicas que em seus diferentes graus configuram modos normativos de comportamento entre o seu corpo de atuação. *Mulheres na Coleção MAR* parte do entendimento que esse “fazer com o outro”, no qual consiste o trabalho colaborativo, evoca uma “mobilização de dimensões afetivas” provocando um reconhecimento e valorização mútua entre os seus participantes (Aquino, 2016, p. 99). O processo se

mostra um meio possível de desestruturação em que os funcionários de setores invisibilizados, como os que compõem a base institucional, encontram nesse espaço de construção e troca de pensamentos a oportunidade de serem ouvidos. Segundo o depoimento de Alice Correia, estagiária de comunicação:

Todo mundo sentado numa roda independente do cargo que elas tenham, da função que elas tenham, e trocar de igual para igual é uma coisa muito única em um ambiente de trabalho, eu acho muito importante que isso tenha acontecido e tenha enriquecido muito a relação entre as mulheres (Museu de Arte do Rio, 2018)³⁶.

Assim, o processo curatorial teve início a partir de um convite às funcionárias e colaboradoras do MAR para fazerem parte do desenvolvimento da exposição. Foram realizados quatro encontros ao longo de dois meses envolvendo cerca de 30 mulheres atuantes em diferentes funções: recepcionista, auxiliar administrativa e de serviços gerais, gestora, produtora, segurança, entre outras. A partir de suas mais diversas experiências, trocaram opiniões a respeito de sua atuação na instituição, sobre gênero e sexualidade, e sobre as “múltiplas representações sociais da mulher” (Museu de Arte do Rio, 2019). Assim, a ideia dos encontros foi pensar o lugar do feminino a partir de experiências particulares. Segundo Amanda Bonan, na época coordenadora de conteúdo do MAR:

Quando surgiu a ideia da exposição, pensei que não poderíamos perder a oportunidade de engajar as funcionárias do MAR em um processo curatorial colaborativo, mais horizontal, de escuta recíproca em torno das questões do que é ser mulher e do que é fazer uma mostra de artistas mulheres. A diretoria acatou a sugestão e então nos debruçamos juntas sobre as obras da coleção, trocamos experiências e saberes, dividimos preocupações (Museu de Arte do Rio, n.d.b)³⁷.

Os debates realizados nos encontros foram diversos, desde discussões sobre as diferenças sociais, de classe, hierarquias entre mulheres, reflexões sobre o que é ser mulher e profissional de um museu, violência contra a mulher, definições e normatividade do gênero feminino. O material adquirido das conversas foi utilizado como

³⁶ Fala de Alice Correia, estagiária de comunicação, no vídeo produzido pelo Museu de Arte do Rio com o título: “Mulheres na Coleção MAR - O processo”. Pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>

³⁷ Depoimento de Amanda Bonan na página de divulgação da exposição *Mulheres na coleção MAR*, disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/mulheres-na-colecao-mar/>

base para escolha dos temas e elaboração núcleos que iriam compor a narrativa expositiva. A partir de um olhar crítico sobre o feminino e dos diálogos promovido pelos encontros, a equipa elaborou cinco núcleos expositivos: *Retrato/Representação*, *Corpo Político*, *Cidade e Paisagem*, *Abstrações* e *Poéticas*.

Retrato e representação (fig.8) problematizou a impossibilidade histórica de atuação das mulheres enquanto sujeitos da própria narrativa. Uma realidade que se apresenta de diferentes maneiras ao longo da história como por exemplo, no impedimento à educação artística e como consequência a sua profissionalização; no constante ataque por parte de agentes legitimadores como críticos e galeristas que inferiorizam a produção feminina a partir de um discurso que as classifica como “amadoras”, tal como a privação ao acesso a determinados lugares.

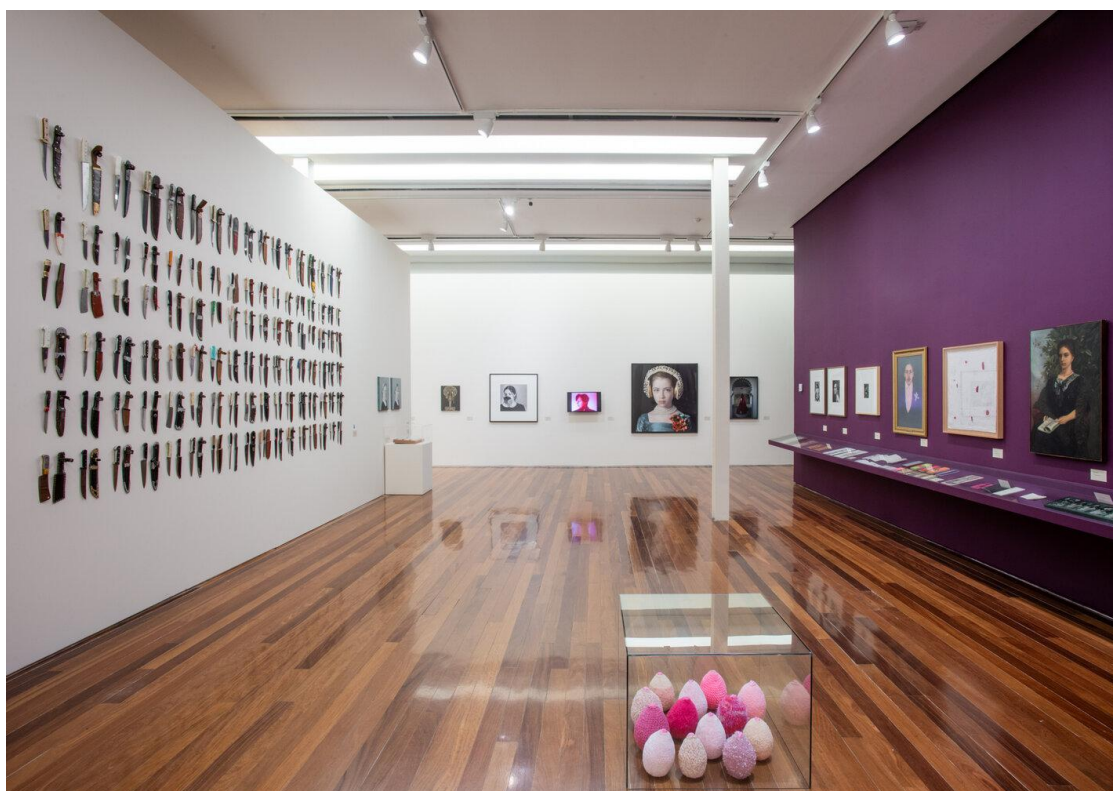


Fig.8 - Vista do núcleo Retrato de Representação, 2018/2019

Fonte: [Daniela Paoliello](#)

Há um argumento insistente de que a exclusão de mulheres na história da arte seria uma mera casualidade e que a desproporção entre homens e mulheres na

historiografia, como também nas coleções, galerias e etc, poderia ser justificada pela má qualidade de seus trabalhos. A ideia de qualidade e de mérito têm servido tantas vezes para iludir desigualdades de gênero no campo artístico e a história da arte tem utilizado essa qualificação enquanto um dos seus conceitos fundadores para justificar uma historiografia que exalta a produção masculina e ignora outras (Vicente, 2011, p. 30).

Generalizações como essas ocultaram por séculos as condicionantes históricas e sociais responsáveis pela disparidade entre artistas homens e mulheres em coleções, uma realidade que perdura na atualidade. No que diz respeito às instituições brasileiras, por exemplo, segundo Ana Paula Simioni no debate *Arte e gênero* realizado em 2017 (Miguel, 2017), as mulheres presentes na coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo representavam na época 20% das obras do acervo; no Instituto Inhotim eram 22,22%; e na coleção Mário de Andrade, pertencente ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 17%. E ainda que tenham aumentado as bibliografias, as práticas expositivas de revisão de acervo, as políticas de aquisição que procuram criticar e reparar essa realidade, a desigualdade de gênero nos acervos brasileiros permanece.

Uma das consequências desta lacuna configura-se na privação das mulheres enquanto sujeitos de sua própria narrativa por meio das artes. Com a sua imagem construída a partir do olhar do outro, a imagem feminina é objetificada, tornando-se comum representações sexualizadas onde evidenciam-se antigas mas presentes relações de poder. Filipa Vicente (2011, p. 190), ao trazer as questões de representação de mulheres feita por homens, aproxima-as dos estudos sobre cultura visual e colonialismo indagando se estas não dizem respeito mais a uma necessidade de afirmação da sexualidade do próprio artista do que da mulher representada, tal como ocorre nas representações dos povos colonizados. As imagens produzidas pelos viajantes europeus das terras colonizadas carregavam o desejo de afirmação de si e do seu poder, a partir de suas projeções retratavam as mulheres dessas terras “numa espécie de ponto de encontro entre diferença, exotismo, descoberta, nudez, sexualidade, hierarquias étnicas e hierarquias de gênero.” (Vicente, 2011, p. 200 - 201). Ainda segundo a autora:

Em imagens produzidas cá ou produzidas lá, as mulheres ocupavam um enorme espaço visual onde as fronteiras da sua erotização eram muito ténues. Estas

imagens não eram da sua autoria nem da sua iniciativa mas, pelo contrário, reificavam a sua impotência e a sua ausência de voz (Vicente, 2011, p. 204).

Como resultado, as representações das mulheres ao longo da história perduram na atualidade por meio de expectativas inalcançáveis e estereótipos. Na medida em que subjetividades são negadas, explicita-se a necessidade urgente de questionar e problematizar quem tem o privilégio de estar representado pelo museu e como e por quem essa representação é realizada; consequentemente que narrativas são construídas. Deste modo, as obras escolhidas para esse núcleo deram espaço a mulheres que contam as suas próprias histórias a partir de uma representação de si ou de outras mulheres pela sua obra. Ao mesmo passo que se realizou uma crítica acerca da falta de representatividade, esse eixo promoveu mulheres enquanto agentes da sua própria história, tomando esse espaço que lhes foi constantemente negado e o utilizando para elaboração de leituras sobre si.

A exposição afastou-se da literalidade dos conceitos apresentados em cada núcleo e operou junto a subjetividade presente na particularidade de cada obra. Neste sentido, apresentou por exemplo, ao lado das pinturas que retratam a prática de leitura das mulheres modernas, como *Figura de Criança* (sem data) e *Dama de Preto* (1907), respectivamente de Abigail de Andrade e de Bertha Worms, a obra *Os hematomas e as petéquias* (2016) de Brígida Baltar, que trouxe uma representação metafórica de si a partir de manchas que retratam o adoecimento de seu corpo (fig.9). A obra de Brígida, neste contexto expositivo (fig.10), pôde tensionar a ideia do retrato restrito à representação da figura humana, levantando assim, questões referentes ao lado emocional de enxergar a si mesma.



Fig.9 - Os hematomas e as petéquias, Brígida Baltar, 2016

Fonte: [SP - Arte](#)

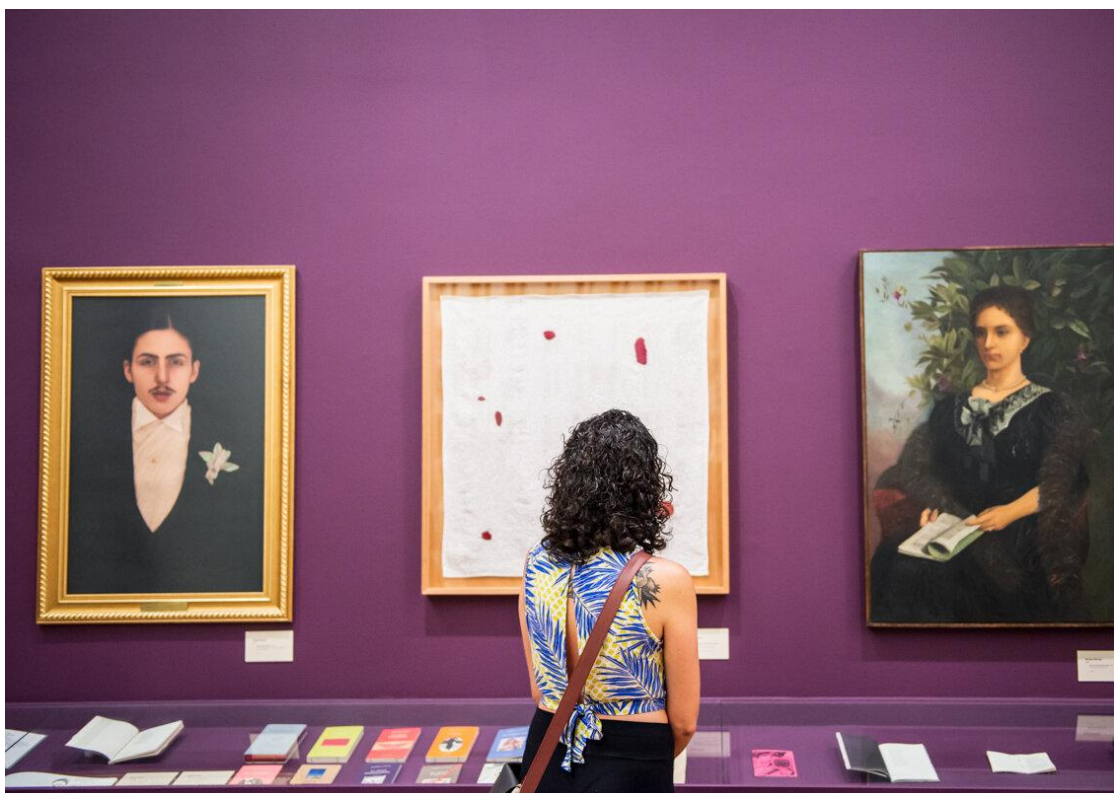


Fig.10 - Vista do núcleo retrato e representação com a obra *Os hematomas e as petéquias* de Brígida Baltar ao centro, à direita *Dama de Preto* de Bertha Worms
Fonte: [Daniela Paoliello](#)

Já o núcleo *Corpo Político* partiu da ideia de que o “corpo feminino é um espaço de disputa e jogo de forças no campo social” (Museu de Arte do Rio, 2019). Através de obras que distanciam-se das expectativas que se criam ao expor corpos femininos no museu, neste núcleo foram exploradas as tensões que estes corpos podem provocar quando utilizados como objeto de pesquisa artística. Assim, foram apresentados corpos apropriados de maneiras distintas, deslocando-os de sua posição de objeto passivo a ser contemplado. Através das obras escolhidas foram exploradas as subjetividades, os conflitos e abusos aos quais os corpos são submetidos em diferentes graus de acordo com a classe, raça e orientação sexual à qual pertencem.

As fotografias de Anna Kahn (fig.11) apresentam paisagens vazias que denunciam a ausência dos corpos que ali morreram. Apesar do cenário despovoado, os corpos emergem através das legendas das fotos. No título de cada uma consta o nome, idade, localidade e o que a pessoa estava fazendo quando a morte ocorreu. Já o corpo no

trabalho de Nazareth Pacheco é explorado de diferentes maneiras a partir das inúmeras experiências cirúrgicas às quais a artista foi submetida em decorrência de deformações congênitas. O seu trabalho levanta questionamentos sobre quais corpos são aceitos na sociedade em que construímos. Como uma forma de controle social, o corpo da mulher sempre esteve sob constante vigilância, deste modo a ideia de corpo apresentada por estas e outras obras deste núcleo representaram um resgate de corpos da tradição hegemônica, revelando novos significados (Vicente, 2011, p. 197).

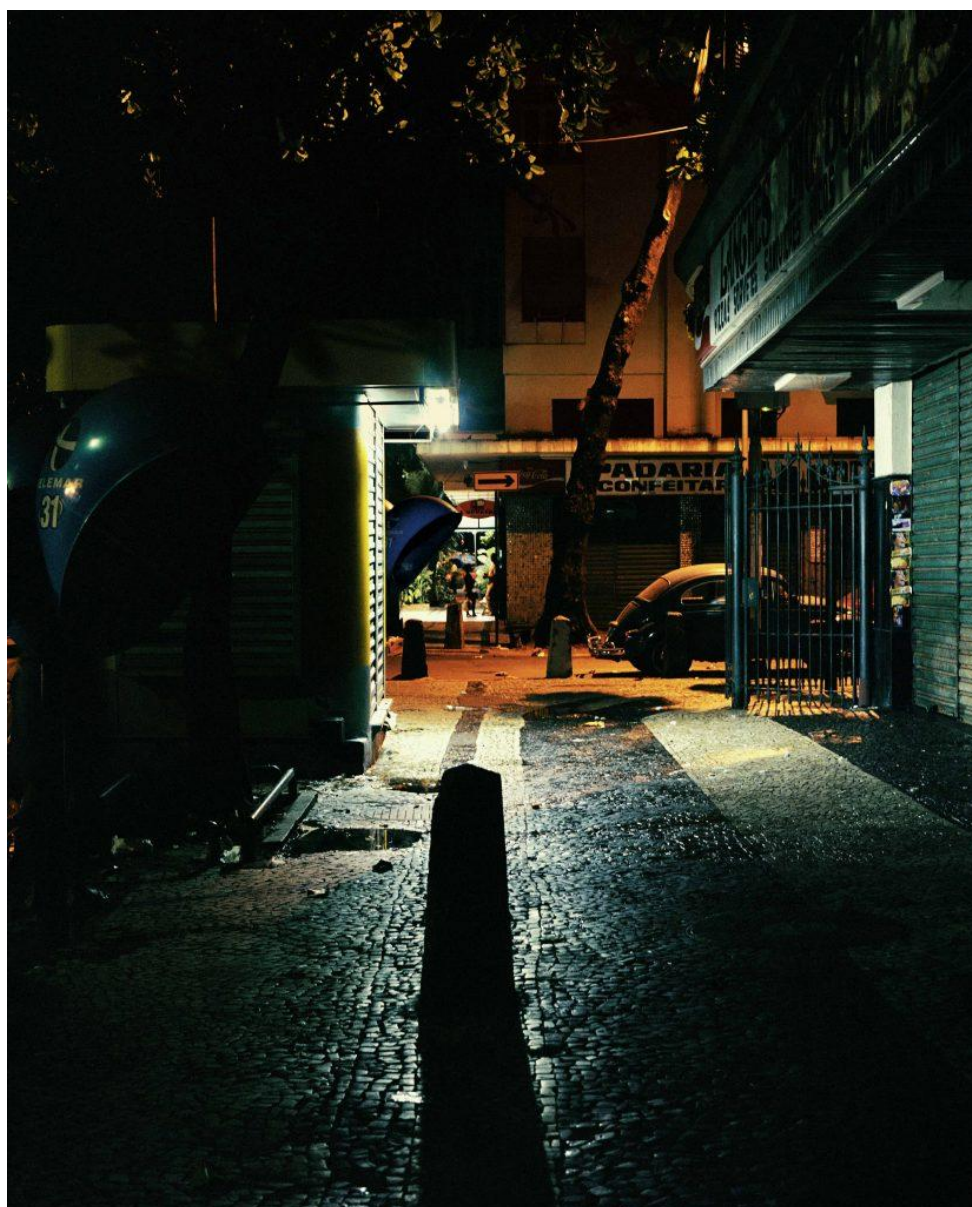


Fig.11 - Carla, 21 anos, estudante de Minas Gerais. Em Copacabana, de férias, saindo de um táxi, Anna Kahn, 2005
Fonte: [Select](#)

O núcleo *Cidade e Paisagem* propôs um recorte que tem como ponto de partida a reflexão sobre as dificuldades históricas de ser artista mulher no Brasil, como as limitações ao acesso à educação artística, o impedimento de usufruir de instituições já existentes (Museu de Arte do Rio, 2019) e do usufruto da cidade como referência para sua produção. Deste modo, foram apresentadas artistas que, apesar das barreiras impostas no final do século XIX e início do século XX, reivindicaram o seu olhar sobre o espaço público (Museu de Arte do Rio, 2019). De acordo com o texto curatorial, a circulação das mulheres esteve sempre condicionada, mesmo para aquelas que circulavam pela cidade com maior frequência por conta dos trabalhos que realizavam na rua, como as mulheres negras e escravizadas.

No que diz respeito às mulheres de classes sociais mais elevadas, as normas impostas não lhe permitiam frequentar lugares livremente mesmo quando lhes era concedida a oportunidade de estudo. Esse impedimento é exposto por Filipa Vicente (2011) através do diário de Marie Bashkirtseff, pintora de origem ucraniana estabelecida em Paris no século XIX. Enquanto estudante de Belas Artes na Academia Julian, ela expressou através de seu diário, em um momento em que as representações da cidade estavam se tornando cada vez mais comuns no meio das artes, os obstáculos que a impediam de desfrutar dos motivos visuais da vida urbana. Em seus escritos, a artista sonha com a liberdade de andar sozinha, entrar em igrejas e museus, lojas de materiais artísticos e andar pelas ruas à noite; ela atribuiu a esses impedimentos a razão pelas quais a quantidade de mulheres artistas em seu tempo era reduzida. Segundo ela: “esta é a liberdade sem a qual uma pessoa não se pode tornar num verdadeiro artista [...] uma mulher que anda a passear sozinha comete uma imprudência.” (as cited in Vicente, 2011, p. 183). Infelizmente a realidade de Bashkirtseff não era própria de um cenário europeu, mas global.

Deste modo integram este núcleo obras como *Marinha* (fig.14) e *Praia do Leme* (fig.12), de Anna Vasco e *Paisagem marinha* (fig.13) de Maria Vasco, que retratam as paisagens, praias e morros do Rio de Janeiro. Também foram expostas obras de Magdalena del Faro, Hermelinda Maria da Rocha e Rosina Becker do Valle. Obras mais recentes como a série *Pequenos formatos* (fig.15) de Lúcia Laguna, composta por pinturas feitas através da vista de seu atelier pro subúrbio do Rio de Janeiro, atualizaram

o tema sobre como as mulheres enxergam o espaço público e a paisagem (Museu de Arte do Rio, 2018).



Fig.12 - Praia do Leme, Maria Vasco, 1906
Fonte: [Catálogo das Artes](#)

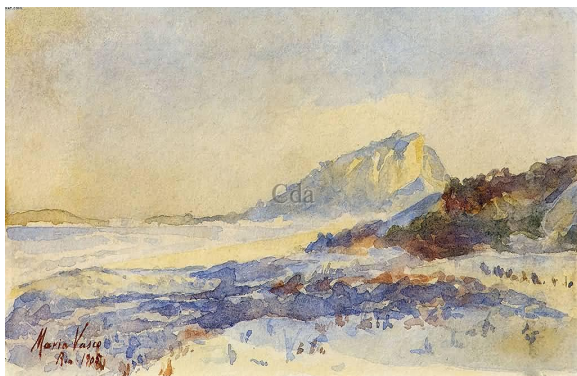


Fig.13. - Paisagem Marinha, Maria Vasco, 1905
Fonte: [Catálogo das Artes](#)



Fig.14 - Marinha, Anna Vasco, 1905
Fonte: [Catálogo das Artes](#)



Fig.15 - Pequenos formatos nº 97, Lúcia Laguna, 2016

Fonte: [Bolsa de Arte](#)

Por fim, os núcleos *Abstrações e Poéticas* defenderam a liberdade artística da produção das mulheres. Historicamente as limitações como o acesso ao nu masculino, a cidade, aos ateliers e a viagens culturais “corresponderam a uma maior concentração feminina em gêneros como retrato, a pintura religiosa de pequeno formato, ou já no século XV, a natureza-morta” (Vicente, 2011, p. 82). Consequentemente foi dado um tratamento diferenciado para a arte produzida por mulheres, os salões exclusivos que expunham artistas mulheres acabaram estimulando um olhar diferenciado para as suas obras que, aos poucos, passaram a ser julgadas não a partir de valores estéticos determinados pelo campo artístico, mas sim de expectativas sociais determinadas, como a de serem "doces", "femininas", "delicadas" e "graciosas" (Simioni, 2011, p. 379). Podemos perceber que mesmo na atualidade se mantém presente o uso de critérios complacentes quando se trata de julgar, curar ou criticar a produção artística das mulheres. Dentre as expectativas que foram depositadas na produção de artistas mulheres, uma delas é a de que suas obras deveriam tratar essencialmente de questões de gênero. Deste modo, em *Mulheres na Coleção MAR* “um dos consensos a que se chegou foi o de que seria importante expor trabalhos que não só abordassem questões de gênero, mas também indicassem que a mulher artista deve ter a liberdade de criar o que desejar [...]” (Museu de Arte do Rio, 2019). Contribuem com o núcleo *Abstrações* (fig.16) as artistas Lygia Pape, Lygia Clark e Judith Lauand, demarcando a sua presença no construtivismo brasileiro, assim como as abstrações de Fayga Ostrower, Beatriz Milhazes, Elizabeth Jobim (Museu de Arte do Rio, 2019). Já em *Poéticas* foram expostas obras de artistas que “trabalham com a palavra e seus desdobramentos plástico-visuais” (Museu de Arte do Rio, 2019) como Neide de Sá, Leonora de Barros, Anna Maria Maiolino, Louise Bourgeois, entre outras.

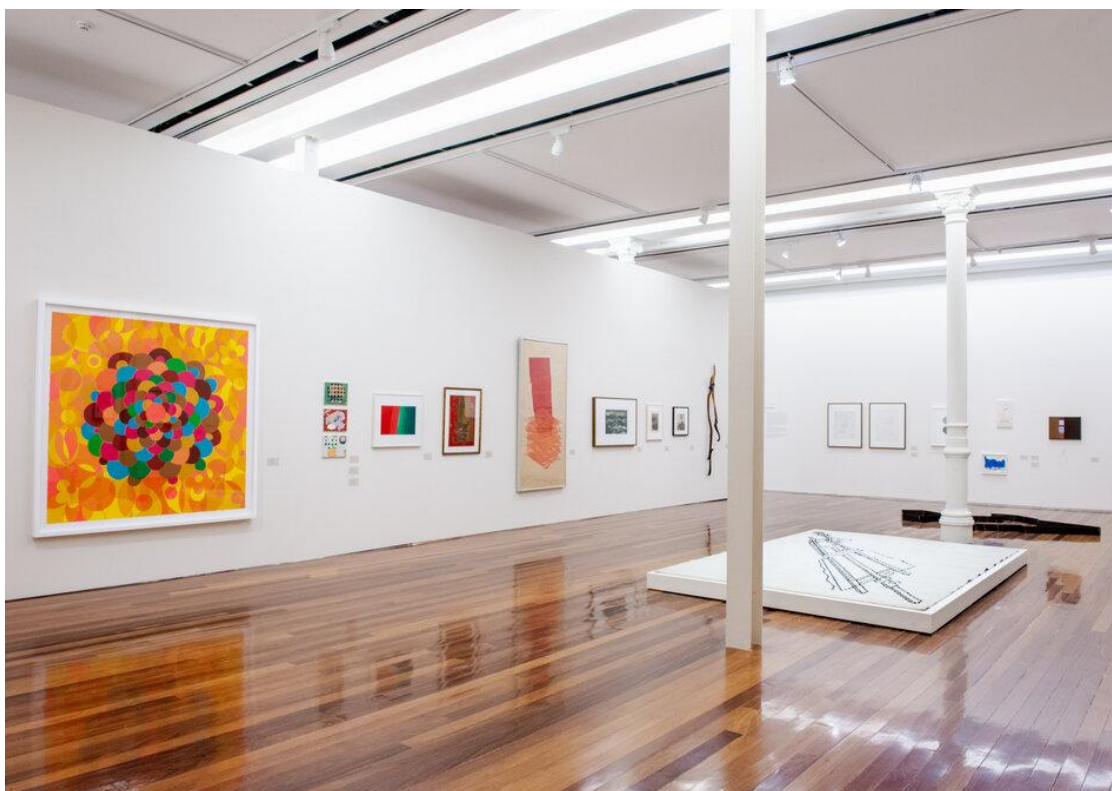


Fig.16 - Vista do núcleo Abstrações, 2018/2019

Fonte: [Daniela Paoliello](#)

Atravessa e enriquece ainda a narrativa curatorial de *Mulheres na Coleção MAR*, a mostra paralela *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia*³⁸, que homenageia Lúcia Maria dos Santos falecida em 2018. Tia Lúcia, como era conhecida, foi uma figura famosa na cena cultural do Rio de Janeiro, mais especificamente na região próxima ao Museu conhecida como Pequena África. De acordo com o Museu: “De babá, função que começou a exercer com apenas 8 anos, a professora de artes e artesanato, Tia Lúcia ocupou a cidade e os espaços culturais instaurando e subvertendo os modos de ser e estar” (Museu de Arte do Rio, n.d.e)³⁹. Parte da sua produção em pintura e desenhos, como também objetos (fig.17) pôde ser vista nesta exposição, abrindo caminhos para pensar o lugar das mulheres na arte além do circuito convencional de legitimação, rompendo fronteiras entre arte popular e uma arte alinhada ao sistema.

³⁸ *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* (11/2018 - 03/2019), curadoria de Izabela Pucu e Bruna Camargos

³⁹ Parte do texto de divulgação da exposição. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/a-pequena-africa-e-o-mar-de-tia-lucia/>



Fig.17 - Objetos presentes na exposição A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia, 2018/2019

Fonte: [Museu de Arte do Rio](https://museu.arturio.org.br/)

No que diz respeito aos desdobramentos de *Mulheres na Coleção MAR* e, mais especificamente, à aquisição de obras de autoria feminina, a exposição marcou o início de um programa que prevê a aquisição de obras de mulheres artistas para a coleção (Museu de Arte do Rio, 2018)⁴⁰. Observa-se que na época em que a exposição foi realizada, apenas 10,1% das obras da coleção foram produzidas por mulheres (Oliveira, 2020b, p. 294). A campanha de aquisição se estendeu ao Art Rio, feira de arte realizada no Rio de Janeiro, a qual o MAR já participava por meio de um plano de aquisição via doações. Nesta feira, manifestava o seu desejo de adquirir determinadas obras e essas poderiam ser compradas e doadas ao Museu. A partir daí, o foco da instituição voltou-se para a aquisição de obras de artistas mulheres.

⁴⁰ Fala de Pollyana Quintella, assistente de curadoria, no vídeo produzido pelo Museu de Arte do Rio: "Mulheres na Coleção MAR - O processo". Pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>

No que diz respeito ao processo de colaboração curatorial, este contribuiu no processo de tornar o Museu mais acessível, paritário e com uma inclusão social mais ampla (Museu de Arte do Rio, 2018)⁴¹. Afinal, as práticas colaborativas se constituem em “práticas dialógicas e não hierárquicas, que não podem ser dissociadas de uma atitude crítica e política de reconhecimento das relações de produção, e da reinvenção destas em condições concretas de construção e circulação horizontais de conhecimentos” (Aquino, 2016, p. 99). Além disso, a partir do compartilhamento de histórias, as relações entre as funcionárias do Museu se fortaleceu, como relata Ana Paula Rocha, estagiária de museologia, em vídeo (Museu de Arte do Rio, 2018)⁴². Deste modo, a metodologia colaborativa no desenvolvimento expositivo contribui para a criação de outros territórios, no plural, “mais íntimos e singulares da existência humana, com efeito, o inconsciente, o corpo, a sexualidade e o desejo em um incessante processo de subjetivação” (Silva et. al., 2020, p. 40). *Mulheres na Coleção Mar* revelou também as exclusões sistemáticas da instituição, como a baixa representação de mulheres negras e reforçou a necessidade de um processo contínuo até que haja horizontalidade, não somente em seu acervo mas entre as vozes das funcionárias do Museu.

⁴¹ Mais uma vez, parte da fala de Pollyana Quintella, assistente de curadoria, no vídeo “Mulheres na Coleção MAR - O processo”. Pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>

⁴² Fala de Ana Paula Rocha, estagiária de museologia, no vídeo “Mulheres na Coleção MAR - O processo”. Pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>

4.2 Uma outra epistemologia pela exposição Casa Carioca

"Não dá pra você abordar o morar sem um enfoque político, das questões sociais que envolvem o morar, de como morar é privilégio, privilégio de classe, também é privilégio de gênero" (Museu de Arte do Rio, 2020d)⁴³

Para Agamben (2019) construir e habitar tem uma importante relação que está gradativamente se desfazendo na atualidade. Enquanto construir “significa verificar ou realizar um pertencimento social, um estar-em-casa, e, vice-versa, pertencer a um contexto social, estar-em-casa”, habitar significa “criar, conservar e intensificar hábitos e costumes, isto é, modos de ser” (Agamben, 2019, p. 3) algo que, por sua vez, não é totalmente distante de uma construção. Com o avanço da arquitetura, a construção espontânea cede lugar a projetos que cada vez mais rompem com as relações entre *arte da construção* e *arte da habitação* (Agamben, 2019, p. 4), levando a uma frieza e a uma desumanização das edificações. No entanto, pensando em relação a projetos assinados por arquitetos, segundo dados divulgados pelo Conselho de Arquitetos e Urbanistas do Brasil, estes representam apenas 15% das edificações no Brasil (Campos e Berth, 2020, p. 56). Em um contexto em que 85% das casas são autoconstruídas, ou seja, erguidas pelas mãos de seu proprietário, como essas relações entre construir e habitar se integram e se desfazem?

A exposição *Casa Carioca*⁴⁴, realizada no Museu de Arte do Rio sob curadoria de Joice Berth e Marcelo Campos, propôs pensar a história da habitação no Brasil tendo como principal foco o estado do Rio de Janeiro, a partir de uma perspectiva que conversasse com a arquitetura real dos habitantes dessa cidade, das construções que não estão nos livros e revistas sobre arquitetura e que não são paradigmas estéticos. Apresentadas em contraste com aquelas casas ideais que permeiam o imaginário da morada perfeita e dos projetos habitacionais construídos em lugares isolados com a intenção de “despejar” parte da população que vive em regiões em processo de gentrificação, o que encontramos na exposição foram casas construídas com as próprias mãos, ricas de afetos e relações humanas e que representam a maior parte das

⁴³ Depoimento de Joice Berth, curadora da exposição, no vídeo “Casa Carioca, parte 1 - Projeto”. Pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Bu-CDOzOK7s>

⁴⁴ *Casa Carioca* (09/2020 - 08/2021), curadoria de Joice Berth e Marcelo Campos.

habitações brasileiras. Mesmo que por vezes precárias e vulneráveis, essas casas são potentes à sua maneira uma vez que são “contaminadas pelas subjetividades de quem a ocupa” (Fernandes, 2020).

Casas que, de outro modo, misturam tudo isso, altares ancestrais, mulheres radicais, empregos informais e dívidas crescendo, enquanto o acesso à água e ao oxigênio, bens comuns, dádivas da natureza, em realidade pandêmica e desigual passam a, novamente, exhibir as fissuras de classe, gênero e etnicidade em uma cidade há muito partida, que vê iniciativas de solidariedade e vizinhança salvarem quem sempre esteve só (Campos e Berth, 2020, p. 21).

A exposição foi inaugurada em setembro de 2020 e encerrou a sua apresentação em agosto de 2021, um período marcado pela crise sanitária mundial do Covid-19 que tem como medida mais efetiva o isolamento social. A história da habitação no Brasil é marcada pela violência e resistência decorrente da disputa de terras e da luta pelo direito à moradia. Deste modo, como escreve Carlos Gradim (Campos e Berth, 2020, p. 8), questões referentes ao isolamento social no Brasil vão além da discussão pandêmica, são atravessadas por inúmeros projetos fundamentados no deslocamento que buscam isolar a população de baixa renda em áreas distantes dos centros urbanos, assim como pela invisibilidade a qual se atribui a certos corpos. Com um olhar sensível sobre o morar, a curadoria partiu de diversos recortes como trabalho, raça, gênero e classe que juntos tramam a complexa história da habitação do Brasil.

Perguntas sobre o que se estava a falar, com quem e como se estava a falar, permeou o pensamento curatorial durante o desenvolvimento da exposição. Deste modo o convite à Joice Berth foi um passo importante para romper com relações históricas estabelecidas no pensamento sobre a habitação enquanto um tema da Arquitetura. A partir de sua identidade social enquanto enquanto mulher, negra e arquiteta, Joice Berth trouxe outra perspectiva sobre uma disciplina limitada ao reconhecimento de corpos brancos e masculinos. Já Marcelo Campos em seu lugar de fala enquanto um homem negro, curador e historiador da arte já vinha por meio das exposições realizadas no MAR provocando rupturas nas leituras construídas através da historiografia da arte. Ter dois curadores negros já foi por si uma suspensão epistemológica pois, de acordo com a filósofa Djamila Ribeiro (2017, p. 64), o impedimento das pessoas negras de estarem

em certos espaços provoca uma ausência de produções e epistmeologias. Neste sentido, a conquista de lugares por estes corpos é em si um ato político.

Assim, de seus distintos lugares de fala, e a partir de um processo de muita escuta e envolvimento, os curadores elaboraram dez núcleos que estruturaram a exposição: *Vida e Trabalho, Autoconstrução da Habitação Popular no Brasil, Celebrações e Insurgências, Terras, Palhas, Conchas e Zincos, Ponha-se Daqui pra Fora, Estilo Internacional, Meu Barracão, Casa Ocupada, A Casa em Rede e O Sonho*.

Com mais de 600 obras de diferentes períodos, a curadoria além de expor nomes conhecidos da historiografia da arte brasileira preocupou-se em apresentar artistas jovens e periféricos. De acordo com a curadora Joice Berth (Anic, 2020) houve uma intenção de trazer artistas de contextos distintos contemplando diversidades sociorraciais, étnicas e de gênero sem rotular ou marcar territórios mas com a intenção de expor trabalhos de artistas igualmente qualificados junto aos já reconhecidos. Deste modo, estavam presentes nomes como Rosângela Rennó, Lygia Clark e Rosana Paulino, com carreiras já estabelecidas, ao lado de artistas mais jovens como Max Willà Moraes, Agrade Camiz e Rafael BQueer.

Tal qual como as exposições anteriores realizadas no Museu, a curadoria seguiu uma linha crítica para problematizar questões relacionadas à história da habitação no Brasil. Atravessada por conflitos violentos que se manifestam nos despejos, nas desigualdades sociais e no direito à terra negado, uma das saídas escolhidas para explorar essa história conflituosa foi a apresentação de uma linha do tempo. Extensa, ela partiu de um período que antecede a colonização portuguesa até os dias atuais. Nesta linha do tempo foi possível acompanhar a trajetória de uma das possíveis histórias da habitação brasileira. Tratando-se de um ponto de vista, próprio da mobilidade da narrativa histórica, a curadoria optou por tecer uma história pouco explorada. Os acontecimentos escolhidos para compor a narrativa apresentaram o lado conflituoso da história da habitação, uma perspectiva que carece de atenção. A linha do tempo contribui na construção de um olhar crítico ao mesmo tempo que contextualizou as tensões sociais e políticas que constituem a cidade e os impactos do colonialismo na sua formação.

Em tempos mais recentes, artistas e ativistas brasileiros(as) têm reconhecido a urgência de trazer à luz os fantasmas de um passado colonial que permanece a ardear nossos dias e nossos sonhos, como forma de resistir e de extirpar de nosso cotidiano político-social cultural uma colonialidade renitente e obstinada que se recusa em nos deixar, presente tanto em pequenos gestos privados como em nossas práticas públicas (Oliveira, 2020a, p. 220).

Neste sentido, Casa Carioca colaborou com o debate e construiu a sua narrativa explorando as sombras do passado, ao mesmo tempo em que propôs uma reflexão sobre como elas se manifestam na atualidade. A título de exemplo, o núcleo *Vida e Trabalho* apontou para a desvalorização de certos ofícios tal como para as relações de poder que os permeiam, como é o caso do trabalho doméstico realizado maioritariamente por mulheres negras⁴⁵. Deste modo, a curadoria contestou a lógica arquitetônica racista que configura as casas projetadas. Seja na separação da entrada social de serviço ou nos quartos minúsculos e sem ventilação que beiram o inabitável, esses projetos se configuram, nas palavras de Karoline Maia, como a “senzala moderna” (Veiga, 2020)⁴⁶.

Nossas cidades e o interior de nossas moradias espelham, em sua distribuição do espaço social, uma mesma estrutura etnocêntrica. A lógica espacial que colocou a casa-grande como marcador do poder colonial e a senzala como depósito de corpos marginalizados acompanhou o processo de formação das cidades e do espaço habitacional. Na moradia, a sala de estar é a microcasa-grande; a cozinha e as áreas de serviço são a senzala (Campos e Berth, 2020, p. 46).

Em vista disso, a curadoria levantou o debate: “trabalho doméstico é majoritariamente negro e feminino porque é desvalorizado, ou é desvalorizado porque é majoritariamente negro e feminino” (Campos e Berth, 2020, p. 48). No Brasil, o trabalho doméstico configura-se pela precarização. Os salários extremamente baixos não condizem com a quantidade de horas e trabalho realizado. Sem fiscalização, é comum as solicitações de que essas trabalhadoras permaneçam dias nessas casas sem ter os seus horários de trabalho delimitados. Essa realidade também é comum no cargo ocupado por zeladores⁴⁷ que tem uma parte do edifício cedida para a sua habitação.

⁴⁵ Estudo de 2015 - do total de 5.755.600 de mulheres que ocupam o ofício doméstico, 3.747.311 são negras. Site: https://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_trabalho_domestico_remunerado.html. Acesso 19/08/2021

⁴⁶ Entrevista realizada com Karoline Maia por Edison Veiga. Nesta a cineasta faz uma relação entre o quarto de empregada e a sua relação com a senzala. Mais sobre em: <https://www.dw.com/pt-br/quartinho-de-empregada-%C3%A9-a-senzala-moderna/a-55665011>

⁴⁷ Pessoa que é encarregada de cuidar de um determinado edifício, realizando trabalhos de manutenção. Profissão muito comum nos prédios e condomínios de classe média alta no Brasil.

Normalmente são apartamentos muito pequenos e escuros que não foram pensados para serem “habitados”. Como consequência de ter uma habitação concedida é comum os seus serviços serem solicitados em momentos fora do seu plano de horas.

Seguindo na esteira desse raciocínio, a obra *Supernanny* (Fig.18) do artista Alberto Pereira trás a imagem de Anastácia, figura amplamente presente no imaginário brasileiro, símbolo de devoção. Trata-se da representação de uma mulher negra com um dispositivo de tortura na boca que a impede de falar, comer ou beber. A imagem de Anastácia tem como origem a litografia de Jacques Etienne Arago produzida em 1839 e intitulada *Castigo de Escravos*. No lambe-lambe de Alberto, a figura de Anastácia é retomada, sendo representada como uma babá que segura um carrinho de bebê, enquanto um modo de estabelecer uma conexão com vestígios da escravidão na atualidade.



Fig.18 - Supernanny, Alberto Pereira, 2016

Fonte: [Revista Caju](#)

Outro tópico abordado pela exposição de modo crítico foi o direito à terra, um grande negócio que sempre foi motivo de disputas, centrada nas mãos de poucos e geradora de uma profunda desigualdade social (Campos e Berth, 2020, p. 59). Como resultado, vemos uma história que se repete constantemente: o ataque a reservas indígenas, quilombolas ou áreas ocupadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Acompanham esse debate, ao mesmo passo em que fortalecem a discussão em torno da luta dos povos indígenas, a pintura da série *Mártires da terra* (fig.19), de Denilson Baniwa e a obra *Casa de reza Opy* (fig.20), trabalho de Xadalu Tupã, Karai Tatandy e Karai Mirim. As duas obras trazem em si textos de afirmação e resistência. Na obra de Denilson é sobreposta ao retrato de um homem a frase “Eu sirvo de adubo para a minha terra, mas dela não saio!”; por sua vez *Casa de reza Opy* trás a reivindicação: “Devolvam nossa terra para construirmos nossa casa de reza”.

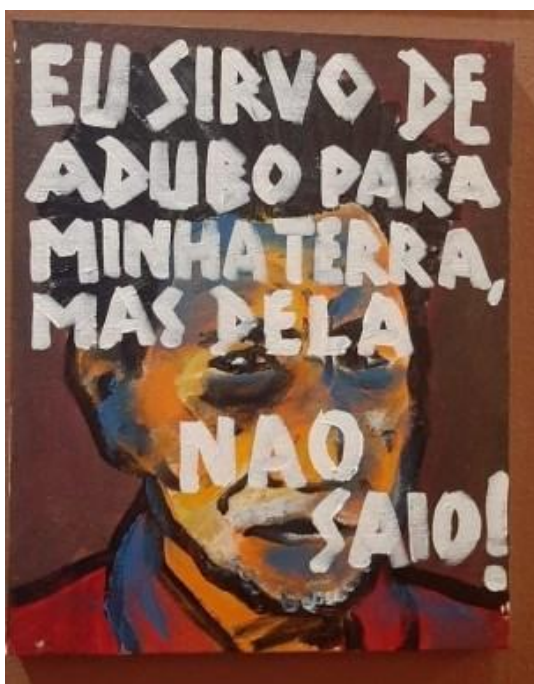


Fig.19 - Pintura da série “Mártires da terra”,
Denilson Baniwa, sem data
Fonte: [Revista Caju](#)



Fig.20- Casa de reza Opy, Xadalu Tupã, Karai
Tadandy e Karai Mirim, 2019
Fonte: [Catálogo Casa Carioca](#)

Como é possível perceber através da linha do tempo apresentada na exposição, na cidade o debate crítico em torno da disputa de terras é aberto pelo autoritário deslocamento da população quando essas ocupam lugares de interesse público ou

privado. Essas questões são evidentes principalmente na década de 1960 com o projeto do governo militar de erradicar as favelas. Fantasiado sob o pretexto de progresso, esse projeto de higienização desconsiderou o povo e, interessado no alto potencial imobiliário de algumas regiões, provocou o êxodo da população mais carente para áreas distantes dos centros urbanos e consequentemente do mercado de trabalho (Campos e Berth, 2020, p. 37). Em contrapartida, os conflitos entre os habitantes e as autoridades demonstram que também há muita resistência e luta por parte dos residentes que construíram nestes locais suas histórias e memórias. O núcleo *Ponha-se daqui para fora* relembrou que o processo de remoções e demolições não é algo recente e trouxe como exemplo os cortiços demolidos no início do século XX. Este núcleo também recuperou, em certa medida, como um exemplo mais recente, o projeto Porto Maravilha que deu origem ao MAR e foi responsável pelo deslocamento de famílias “para dar lugar às obras de infraestrutura da cidade” (Campos e Berth, 2020, p. 82) em decorrência da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas de 2016. De certo modo, a exposição retoma uma das primeiras exposições do museu *O Abrigo e o Terreno: arte e sociedade no Brasil I*, aprofundando ainda mais a história que deu origem ao Museu.

Com um imaginário vasto construído através das obras, a curadoria optou por colocar textos de parede para contextualizar cada núcleo. Além do teor crítico prevaleceu em cada um deles um olhar sensível sobre as realidades ali expostas. As vozes dos textos de parede se posicionaram mas não romantizaram ou exotizaram aquilo que é resultado de uma questão histórica, de uma articulação política de divisão territorial (Museu de Arte do Rio, 2021)⁴⁸. A precarização é uma realidade, a falta de assistência técnica na construção das habitações resulta em construções vulneráveis que colocam em risco a vida de seus moradores. Sem desqualificar essas construções, os curadores reconstruíram a narrativa da habitação ressignificando o modo como as pessoas veem as suas condições, atribuindo valor às casas autoconstruídas, pertencimento e orgulho a quem construiu a sua moradia com as próprias mãos (Museu de Arte do Rio, 2021)⁴⁹.

⁴⁸Marcelo Campos no evento de encerramento da exposição, realizado online através do instagram do MAR. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CR7QwC-nkRO/>

⁴⁹Reflexão feita por Marcelo Campos em evento de encerramento da exposição, realizado online através do instagram do MAR. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CR7QwC-nkRO/>

Além disso, foi problematizado a segregação socioeconômica que impede certas pessoas de usufruírem certos espaços da cidade. Afinal, porque quem faz a manutenção da cidade, engaja-se na sua construção, tem menos poder de gozá-la? Quem pode tomar decisões a respeito da disposição dos elementos que as compõem?

Construí barraco mansão prédio envidraçado onde nunca ficarei, inventei jeito de ser, de sobreviver, de prosperar entre ruínas e negações, mas não sei quem decidiu por que ali onde é permitido construir jamais poderei morar, não sei quem decidiu que mansão na pedra pode mas barraco não, não sei quem decidiu que camelô pode mas não pode e que shopping é que é bom (Campos e Berth, 2020, p. 87).

Partindo de reflexões como essas, desenvolveu-se um jogo de tabuleiro chamado *Remova*, neste os participantes puderam propor a sua ideia de cidade. Com a representação do mapa do Rio de Janeiro os jogadores puderam intervir deslocando peças que representam hospitais, transportes e museus, por exemplo. De modo bem objetivo, esse ato de construção propôs uma reflexão referente às políticas públicas e sobre o impacto da disposição de determinados serviços em zonas específicas.

Já as questões subjetivas em torno do morar foram trazidas por Joice Berth junto a uma reflexão a partir do conceito de corpo enquanto casa. Para a curadora, além do corpo ser o nosso primeiro lugar no mundo, ele é permeado por uma série de questões políticas e de poder que exercem determinados corpos sobre outros. Deste modo, Berth trouxe o conceito de corpo enquanto quilombo. Trata-se da potência de insurgir do corpo marginalizado ao criar atritos por apresentar outras formas de existência frente àquelas dominantes historicamente. De acordo com a curadora (Museu de Arte do Rio, 2021)⁵⁰, quando uma mulher negra e periférica se desloca à zona nobre da cidade, o corpo insurge tensionando discursos silenciosos que estão ali.

Berth trouxe à luz a produção de mulheres que, apesar dos lugares que lhes foram impostos e do silenciamento violento a qual foram submetidas, resistiram traçando os seus próprios caminhos e trajetórias. A exposição homenageia a história de Enedina Alves Marques, primeira engenheira negra do Brasil; Carolina Maria de Jesus, autora do livro *Quarto de despejo diário de uma favelada* (1960), traduzido para treze

⁵⁰ Fala de Joice Berth em evento de encerramento da exposição realizado online através do instagram do MAR. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CR7QwC-nkRO/>

idiomas, que carrega os relatos de seu cotidiano na favela do Canindé; tia Ciata, figura ilustre da história do samba carioca; Marielle Franco, socióloga e política brasileira, idealizadora do projeto que previa assistência técnica gratuita para projeto e construção de habitação para as famílias de baixa renda; entre outras.

Ao mesmo tempo que a exposição procurou criar uma identificação por parte dos visitantes que se reconhecem na narrativa apresentada, ela buscou uma valorização das histórias e elementos culturais desvalorizados. Ao trazer essas perspectivas para o museu, podemos dizer que “entramos no terreno do inimaginável: o empoderamento tem a contestação e o novo no seu âmago, revelando, quando presente, uma realidade sequer antes imaginada” (Berth, 2019, p. 91). A ideia de empoderamento já havia sido trabalhada por Joice Berth em seu livro *Empoderamento* (2019). Neste ela expôs a problemática sobre a distorção e esvaziamento do termo ao mesmo passo que elaborou a partir de uma extensa pesquisa os seus impactos na sociedade. De acordo com Berth, a teoria do empoderamento “visa primordialmente a mudança social com rompimento ativo e processual, tanto coletivo quanto individual, com as estruturas de poder que foram articuladas para serem hierarquizantes à custa da escassez de grupos situados na base” (Berth, 2019, p. 36).

A exposição revelou-se uma ferramenta possível para explorar o conceito de empoderamento. Em *Casa Carioca* percebemos uma tentativa de rompimento estrutural através de saberes e práticas marginalizadas. Homenageou-se através do núcleo *Celebrações e Insurgências*, as multifuncionalidades das casas, as particularidades e subjetividades de quem as constrói e as habita. Os textos de parede deste núcleo esboçaram recortes de situações recorrentes na vida de quem mora na favela, enfatizando momentos de confraternização como o churrasco na lage, os aniversários, as festas da cumeeira, banhos de mangueira e feijoadas; convidando o visitante a espreitar para dentro das casas, abordando a complexidade das relações humanas e os saberes que ali convivem. Esse eixo convidou a pensar a casa enquanto um lugar que se estende para além de sua materialidade como por exemplo, nas relações, na conservação de hábitos, na acumulação de vivências e subjetividades.

Complementaram esse debate a produção realizada pelo coletivo *3 Marias Filmes* que levou para a exposição uma série de seis depoimentos em que os

convidados, a partir de suas perspectivas, abordaram distintas relações entre construir e habitar. Tendo como exemplo, Noan Moreira (Museu de Arte do Rio, 2020b)⁵¹ narrou, expondo as suas experiências e memórias, sua vivência na infância em uma casa que também operava como terreiro de Candomblé. Já Fernando Porto (Museu de Arte do Rio, 2020c)⁵² rememorou o processo de construção de sua casa de infância pelas mãos do pai. Neste depoimento o educador expôs as relações de afetos que se edificaram junto ao processo de construção de uma casa que se expande constantemente. Para abarcar a representatividade em suas múltiplas configurações, a curadoria buscou ainda trazer artistas jovens de origem periférica que pudessem contribuir com a discussão da exposição “com base em suas vivências e lugares de fala” (Fernandes, 2020).

A gente teve que buscar artistas, em sua maioria negros e negras, que discutem também esse lugar e suas próprias histórias. Muitos filhos de empregadas domésticas, filhos de pedreiros, de mestres de obras. Isso pra gente foi muito surpreendente e importante, o famoso lugar de fala (Anic, 2020).

Por meio da experiência desses artistas, abriu-se a possibilidade de um engajamento mais efetivo com o público que presenciou ali parte de seu imaginário representado, contribuindo na construção de sentidos e vínculos entre o Museu e a comunidade. Neste sentido, esteve presente obras como a fotografia da série *Jogo do Bicho* (2026) produzidas por Rafael BQueer, em que o artista trás uma discussão sobre o lugar do corpo negro na construção da cidade. E a obra *Museu dos Meninos* (fig. 21), trabalho audiovisual de Maurício Lima composto por depoimentos de homens jovens habitantes das favelas que compõem o Complexo do Alemão. Em seu conjunto, os depoimentos formam um museu virtual que reconstrói a favela onde o artista nasceu e foi criado.

⁵¹ O depoimento completo de Noan Moreira pode ser encontrado no link: https://www.youtube.com/watch?v=jj_evnVLGzI

⁵² O depoimento completo de Fernando Porto pode ser encontrado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=qZATgMcP5AE>



Fig.21 - Maurício Lima em vídeo do acervo Museu dos Meninos

Fonte: [Arquivo Museu dos Meninos](#)

A participação de Berth enquanto uma mulher negra foi igualmente fundamental para a proposição de novas perspectivas. Falando com base em seu conhecimento enquanto arquiteta e urbanista, ela alerta que “as discrepâncias sociais, de gênero, étnicas e raciais continuam demarcando a maneira de dividir os espaços nas casas” (Anic, 2020) e que isso só mudará quando as mulheres, maioria na profissão, tiverem o poder de decisão em um espaço ocupado por homens. De acordo com Berth, “ser arquiteta e urbanista é também um ato político” (Campos e Berth, 2020, p. 89). Implica pensar, planejar e construir os lugares em que se dão as relações humanas e também determinar e refletir aspectos múltiplos desta sociedade tão diversa e desigual” (Campos e Berth, 2020, p. 89). Em outras palavras, em uma sociedade machista e racista, enquanto não forem abertos espaços de fala e ação para aqueles que não tiveram poder de decisão, o campo da arquitetura continuará reproduzindo lógicas opressoras. Em contraponto a esta realidade, a exposição trouxe o projeto *Concreto Rosa*, que tem como objetivo a inserção de mulheres na construção civil, oferecendo cursos e serviços prestados por mulheres e para mulheres (Campos e Berth, 2020, p. 64).

A expografia da exposição foi feita pelo arquiteto Valdy Lopes que propôs uma revisão do cubo branco modernista ao alterar o revestimento das paredes do Museu com materiais da construção civil. Paredes de cimento queimado e tijolos à mostra conversaram com a pluralidade das casas brasileiras. Uma tentativa de valorização estética desses materiais também se mostrou presente nas obras da série *Prato de Pedreiro* (2019) do artista Mulambô. Estes materiais são utilizados pelo artista com a intenção de criar uma metáfora entre a construção civil e o processo de construção que nós indivíduos estamos constantemente passando. Como o artista relata em vídeo (Museu de Arte do Rio, 2020f)⁵³, trata-se de pensar o corpo como uma morada que está em constante estado de obra. Deste modo o sorriso de tijolos (fig.22) feito pelo artista faz referência tanto a alimentação como a felicidade, ambos fundamentais em nosso processo de estruturação.



Fig.22 - Vista do núcleo Celebrações e Insurgências com o trabalho de Mulambô em primeiro plano, próximo ao centro

Fonte: [Revista Caju](#)

⁵³ Depoimento de Mulambô sobre suas obras expostas na exposição Casa Carioca. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DQkYbGB4bkM&list=PLBjOryZaSoppbRfNwm_hJXBNwrKbm92il&index=28

O discurso curatorial voltado para um viés crítico permaneceu na exposição *Casa Carioca*, assim como é recorrente nas exposições realizadas no MAR. Em depoimento sobre o processo, o curador Marcelo Campos problematizou a narrativa apresentada nas disciplinas de história da arte, uma história geralmente focada em grandes conquistas (Museu de Arte do Rio, 2020d)⁵⁴. A história da arquitetura segue a mesma lógica, ou seja, é construída através de gloriosas construções como palácios, museus e igrejas. Consequentemente, a casa das pessoas e, mais especificamente, daquelas de baixa renda não se enquadram nessa lógica. Desta forma, a exposição procurou pensar o habitar e construir a partir de outra epistemologia, fora do circuito elitizado da habitação, distante dos livros de arquitetura, buscando valorizar saberes subalternizados como os de quem edifica sua própria moradia.

Sem receio, a curadoria não hesitou em trazer os fantasmas do passado para os inserir junto de problemas, nem tão atuais, mas urgentes dentro do tema proposto. É paradigmático o modo como a curadoria apresentou a história da habitação no Brasil, desestabilizando os cânones arquitetônicos que categorizam as autoconstruções como informais. *Casa Carioca*, além de promover uma reescrita da história da habitação no Brasil, propôs a partir da visibilidade que dá à “experiência daqueles cujas experiências são frequentemente ignoradas” (Alcoff, 2016, p. 135) uma outra epistemologia.

A exposição rompe com as regras que regem o modo como o conhecimento deve ser produzido. As perspectivas dos diferentes lugares de fala dos curadores, tal como dos artistas, desestabilizaram e reivindicaram lugares de autorização e de produção de conhecimento. Valores estéticos também foram postos a prova, contribuindo para a construção de um imaginário mais diverso. Dessa maneira, *Casa Carioca* propôs pensar por meio de outro imaginário e contribuiu com mais um tijolo na construção de um museu mais democrático.

⁵⁴ Fala do curador Marcelo Campos que pode ser conferida na íntegra através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Bu-CDOzOK7s>

Considerações finais

Este trabalho apresentou uma reflexão sobre as possibilidades de atuação do museu através de abordagens decoloniais, salientando metodologias curatoriais que convocam ações de mudança nos discursos e estruturas institucionais. Assim, esta dissertação se propôs contribuir para o avanço dos estudos que procuram evidenciar a complexa natureza colonial do museu. Foram levantadas perguntas como: pode um museu ser descolonizado?. Reflexão esta aprofundada, por exemplo, por Brenda Cocotle (2019) em seu estudo sobre o crescente debate que gira em torno de uma revisão crítica das políticas museais contemporâneas. Segundo a autora:

É difícil pensar que o museu possa ser descolonizado. Ao menos nesses termos. Considerado desse modo, parece que a única proposta acertada deveria implicar a anulação da instituição em si, a dissolução total de sua própria racionalidade. Queimá-lo até os alicerces. Talvez, mais do que anunciar a fórmula de sua descolonização, teria de partir das contradições do presente, situar -se nos limites, pensá-lo em crise consigo mesmo. O que não significa renunciar às possibilidades críticas do museu, mas afirmar que são factíveis desde que se reconheçam suas próprias zonas de conflito e se trabalhe a partir delas (Cocotle, 2019, p. 10)

É possível que pela concepção na qual foi criado, o museu não possa ser descolonizado, entretanto ações podem ser empreendidas para que ele se reconstrua enquanto um espaço mais ético, democrático e representativo. São cada vez mais comuns projetos curatoriais de viés decolonial que, de dentro das instituições, buscam questionar a sua ordem epistêmica excludente, contribuindo para um museu menos centrado, mais inclusivo e em constante transformação.

O MAR, criado dentro deste contexto de múltiplas críticas direcionadas ao museu, surge enquanto um espaço ativo que abraça o contexto político e social do seu entorno. As reviravoltas políticas que moveram a sua concepção provocaram um grande impacto na comunidade onde o Museu se localiza. As reivindicações feitas pela população atingida pelo processo de reforma urbana do qual o Museu era base, foram levadas em consideração e refletiram-se na política do museu. Movido por um desejo de reparação, o MAR se apresenta como uma extensão da cidade, um espaço de escuta ativa em que a sua comunidade encontra espaço para expressar as suas falas. Entretanto, mais do que justificar a filosofia do Museu, as duas exposições apresentadas como

estudo de caso nesta dissertação aprofundam a hipótese da curadoria enquanto ação transformadora.

Mulheres na coleção MAR, vai além da exposição em seu formato final, ela inaugurou um importante projeto que visa ampliar a quantidade de mulheres artistas no acervo e causou uma ruptura através de uma metodologia colaborativa no processo tradicional do fazer curatorial. Diante da complexidade de realizar uma exposição de artistas mulheres, sob o risco de apresentar uma perspectiva limitante, a equipe curatorial foi assertiva em sua metodologia. A partir dos encontros com as funcionárias do Museu foi possível ampliar o discurso expositivo a partir das múltiplas experiências e perspectivas sobre ser mulher em diferentes contextos. Além disso, os encontros abriram espaços de fala para que as funcionárias pudessem se expressar fortalecendo as relações e dissolvendo hierarquias, provocando uma ruptura na estrutura institucional.

Em *Casa Carioca* a transformação se estende para além do Museu, ela abre brechas para um projeto maior que visa empoderar determinados grupos. Ao trazer uma pluralidade de artistas de identidades e contextos sociais distintos, a curadoria conseguiu propor uma dissolução de paradigmas que privilegiam certas formas de saberes. Foi proposto um novo imaginário através da valorização de estéticas historicamente rejeitadas do mesmo modo que apresentada uma narrativa inédita da história da habitação no Brasil. O lugar de fala dos curadores e a sua dedicação na extensa pesquisa realizada para a exposição, foram de extrema relevância para que uma curadoria comprometida, ética e transformadora fosse realizada.

Ainda que o MAR não se auto identifique enquanto um museu decolonial, os projetos curatoriais realizados na instituição tem apresentado posturas que seguem essa linha de pensamento. Dentro da conjuntura política atual esses projetos têm feito do museu um espaço de resistência.

Referências

- Alcoff, L. M. (2016). Uma epistemologia para a próxima revolução. *Revista Sociedade e Estado*, 31.
- Alves, C. (2010). A curadoria como historicidade viva. In A. D. Ramos (Ed.), *Sobre o ofício do curador*. Zouk.
- Agamben, G. (2019). Habitar e construir. *Cadernos de leitura*, n. 96.
<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno96/>
- Agamben, G. (2009). O que é o contemporâneo? (V. N. Honesko, Trans.). In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (pp. 55-73). Argos.
- Ames, K. L. (1985). Introduction. In *The Colonial revival in America*. Norton.
- Anic, L. C. (2020, outubro 11). *Minha casa, minha vista*. Gama Revista. Retrieved setembro 02, 2021, from
<https://gamarevista.uol.com.br/semana/tem-espaco/o-que-a-mostra-casa-carioca-diz-sobre-o-jeito-brasileiro-de-construir-e-morar/>
- Aquino, R. (2016). Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. *Repertório*, 90-103.
<https://doi.org/10.9771/r.v0i0.20616>
- Benjamin, W. (1984). Questões introdutórias de crítica do conhecimento (S. Rouanet, Trans.). In *Origem do drama barroco alemão* (pp. 49-80). Brasiliense.
- Benjamin, W. (1987). Sobre o conceito da história (S. P. Rouanet, Trans.). In *Obras escolhidas. Vol. I. Magia e técnica, arte e política* (pp. 222-232). Brasiliense.
- Berth, J. (2019). *Empoderamento*. Sueli Carneiro; Pólen.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. Koenig Books.
- Campos, M., & Berth, J. (2020). *Casa Carioca*. Instituto Odeon.
<https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/catalogo-casa-carioca/>
- Carneiro, A., & Mesquita, A. (2019). Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. *MASP Afterall*, (2019). Retrieved junho 02, 2021, from <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Carvalho, A., & Cordeiro, L. M. W. (2020). Práticas curatoriais em exposições de artistas mulheres no Brasil. *Porto Arte*, 25(43), 22. DOI:
<https://doi.org/10.22456/2179-8001.103625>

- Carvalho, A. M. A. d. (2013). Curadoria e Potencialidade Crítica na Arte Pós-Autônoma. *XXXIII Colóquio CBHA 2013 - Arte e suas instituições*, 257 - 270
- Cesar, M. F. (2015). Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. *Revista Poiésis*, 16. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1626.51-64>
- Cavalcanti, A., Oliveira, E. D. d., Couto, M. d. F. M., & Malta, M. (2016). Apresentação. In *História da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil* (pp. 7-8). FAPESP.
- Cobos, C. P. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina* (1.^a ed.). Universidad Autónoma Metropolitana. Retrieved agosto 05, 2021, from <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-derivas-criticas-del-museo-en-america-latina.html>
- Cocotle, B. C. (2019). Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. *Masp Afterall*, 1-10. <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2017). A interposição dos campos. Remontar a história (C. P. B. Mourão, Trans.). In *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 16, 24-28.
- Falguières, P. (2017). Institution, invention, possibility. In *How institutions think : between contemporary art and curatorial discourse*. MIT Press Ltd.
- Ferguson, B. W. (2005). Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense. In R. Greemberg, B. W. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking about Exhibitions* (pp. 126 - 136). Routledge.
- Fernandes, T. (2020, dezembro 12). O jeito carioca de habitar. *Nuvem arte e crítica*. Retrieved agosto 29, 2021, from <https://nuvemcritica.com/2020/12/12/o-jeito-carioca-de-habitar/>
- Filho, D. d. L. (2012). O museu no século XXI ou o museu do Século XXI?. *Periódico Permanente*, 1. Retrieved maio 12, 2021 from <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-no-seculo-xxi>
- Friques, M. S., & Basbaum, R. (2020). O que pode uma curadoria descolonial? *Revista Poiésis*, 21(35), 11-16.

- Giddens, A. (1991). Capítulo I (R. Fiker, Trans.). In *As consequências da modernidade* (pp. 8-53). Editora Unesp.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Presses universitaires de France, Lignes d'art.
- Greenberg, R. (1995). The Exhibition as Discursive Event. *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, 118-125.
- Groys, B. (2007). The Curator as Iconoclast. In *Cautionary Tales: Critical Curating*. apexart.
- Guimarães, L. C. S. (2019). *Isso vai transformar o Rio", reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio* [Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro.
- Gurgel, T. M. (2013). *Exposição e texto na arte contemporânea* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo]. São Paulo.
- Herkenhoff, P. (n.d.). *Pororoca – A Amazônia no MAR*. Museu de Arte do Rio. Retrieved junho 13, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/programacao/pororoca-a-amazonia-no-mar/>
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge.
- Houston, K. (2017). *How Mining the Museum Changed the Art World*. Retrieved 15/09/2021 from <https://bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html>
- ICOM. (1999). Declaração de Caracas - ICOM, 1992. *Cadernos de Sociomuseologia*, 15. Retrieved maio 10, 2021 from <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345>
- Jordão, F. C. d. L. (2020). Pequenos gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. *Porto Arte*, 25. <https://doi.org/https://doi.org/10.22456/2179-8001.104153>
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano* (J. Oliveira, Trans.). Cobogó.

- Knell, S., Macleod, S. e Watson, S. (Org.) (2007). *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. Routledge.
- Lash, P. (2008). *Black Mirror (2007-present)*. Retrieved 05/09/2021 from <https://www.pedrolasch.com/blackmirror.html#en>
- Lima, D. (2018). Não me aguarde na retina. *Sur - Revista Internacional de Direitos Humanos*, 15, 245-257.
- Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle14*, 4(4), 13-25.
- Miguel, S. (2017). *Representatividade feminina no sistema artístico precisa ser mais bem avaliada*. Retrieved 25/08/2021 from <http://www.iea.usp.br/noticias/representatividade-feminina-no-sistema-artistico-precisa-ser-melhor-avaliada>
- Muñiz-Reed, I. (2019). *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial*. Masp Afterall. Retrieved maio 05, 2021, from <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>
- Noronha, E. (2017). Contextos e Questões. In *Discursos e reflexividades: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea* (pp. 19-82). CITCEN e Edições Afrontamento.
- O'Neill, P. (2020). A virada curatorial: da prática ao discurso. *Porto Arte*, 25(43), 1-19.
- Oliveira, L. S. d.a (2020). Embates da descolonialidade e as pautas (não tão) ocultas dos museus: “A Cor do Brasil” no Museu de Arte do Rio. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 10. <https://doi.org/https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.19685/>
- Oliveira, L. S. d.b (2020). Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial? *revista visuais*., 6(11), 285-303.
- Osório, L. C. (2019). A função-curador: Discurso, Montagem, Composição. *ARS*, 17(37), 29-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.164117>
- Pinto, J. R. (2016). O tempo, o museu e a mediação: o contemporâneo no espaço museológico. *Revista GEARTE*, 3, 351-366. <http://seer.ufrgs.br/gearte>
- Quintella, P. (2017). Arte, Curadoria e Descompromisso. *Agulha calendário de cultura*, 6. Retrieved 23/06/2021, from https://issuu.com/agulha.cc/docs/agulha_julho_online

- Quintero, P., Figueira, P., & Elizalde, P. C. (2019). Uma breve história dos estudos decoloniais. *MASP Afterall*. Retrieved Julho 01, 2021, from <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (I. C. Benedetti, Trans.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rappola, T. (2015). Envisaging the discipline. In *Designing for the Museum Visitor Experience* (pp. 1-10). Routledge.
- Rebouças, N. P. (2021). *Nadando contra a maré: As práticas estético-político-pedagógicas do MAR* [Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism*. Thames & Hudson.
- Ribeiro, A. P. (2016). Podemos descolonizar os museus? In A. S. Ribeiro & M. C. Ribeiro (Eds.), *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (pp. 95-111). Afrontamentos.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é: lugar de fala?* Editora Letramento.
- Ribeiro, L. (2020, julho 10). Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança. *Arte brasileiros*. Retrieved fevereiro 02, 2021, from <https://artebrasileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/>
- Sant'Anna, S. P. (2019). Museus, cidades e crítica institucional: O museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2, 98-120.
- Sant'Anna, S. P. (2013). Museu e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado*, 22, 31-56.
- Santos, B. d. S., & Meneses, M. P. (2009). Introdução. In *Epistemologias do sul* (pp. 9-19). Almedina.
- Santos, B. d. S. (2009). Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In Santos, B. d. S. e S. e. Meneses M. P. (Ed.), *Epistemologias do Sul*. Almedina.

- Silva, M. R., Almeida, E. d., & Perasol, L. d. P. (2020). Cura-dor: sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais. *Revista Poiésis*, 21(35), 35-58.
<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40420>
- Simioni, A. P. C. (2016). A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, 375–388.
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645000>
- Simões, I. M. (2019). *Montagem Fílmica e exposição: Vozes negras no cubo branco da arte brasileira* [Tese de doutorado, Programa de pós-graduação em artes visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Porto Alegre.
- Szaniecki, B. (2013, julho 09). Sobre museus e monstros. *Na borda*. Retrieved setembro 16, 2021, from
<http://www.naborda.com.br/2013/texto/sobre-museus-e-monstros/>
- Tuttoilmondo, J. (2010). *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira* [Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo]. São Paulo.
- Vandresen, D. S. (2010). *O discurso na arqueologia e genealogia de Michel Foucault*. Educadores dia a dia. Retrieved agosto 08, 2021, from
[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILO SOFIA/Artigos/Daniel_Salesio_Vandresen.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILO%20SOFIA/Artigos/Daniel_Salesio_Vandresen.pdf)
- Veiga, E. (2020). *Quartinho de empregada é a senzala moderna*. Deutsche Welle. Retrieved setembro 03, 2021, from
<https://www.dw.com/pt-br/quartinho-de-empregada-%C3%A9-a-senzala-moderna/a-55665011>
- Vicente, F. L. (2011). *A arte sem história: Mulheres e cultura artística* (Séculos XVI – XX). Babel.
- Volpe, G. O. e. M. L. (2000). Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, 18, 35-47.
- Watson, S. (2007). History museums, community identities and a sense of place. In *Museum Revolutions: How museums change and are changed* (pp. 160-172). Routledge.

Zúñiga, R. M. (2008, junho 7). *Pedro Lasch at Nasher Museum of Art, Durham, NC*. Structural Patterns. Retrieved setembro 22, 2021, from <https://www.ambiente.com/blog/tag/black-mirror-espejo-negro/>

Outras referências:

Afterall. (n.d.). *About*. Afterall. Retrieved maio 10, 2021, from <https://www.afterall.org/about/>

Cadernos Artes Visuais UFPR. (2020). *OA649 Estudos de curadoria e mediação 2 – Laboratório de Imaginário Radical*. Cadernos Artes Visuais UFPR. Retrieved abril 02, 2021, from <https://cadernosartesvisuaisufpr.wordpress.com/oa649-estudos-de-curadoria-e-mediacao-2-laboratorio-de-imaginario-radical/>

Festival mulheres do mundo. (2018). *festival mulheres do mundo 2018*. festival mulheres do mundo. Retrieved agosto 25, 2021, from <http://www.festivalmulheresdomundo.com.br/br/canalwow/artigo/56/festival-mulheres-do-mundo-2018>

Instituto de pesquisa econômica aplicada. (n.d.). *Trabalho doméstico remunerado*. Instituto de pesquisa econômica aplicada. Retrieved agosto 19, 2021, from https://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_trabalho_domestico_remunerado.html

Museu de Arte Contemporânea do Paraná. (2020). *Pequenos Gestos Memórias Disruptivas*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Retrieved setembro 02, 2021, from <http://www.mac.pr.gov.br/Arquivo/Catalogo-Exposicao-Pequenos-gestos-memorias-disruptivas>

Museu de Arte de São Paulo. (n.d.a). *Arte e descolonização: Masp Afterall*. Museu de Arte de São Paulo. Retrieved junho 12, 2021, from <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>

Museu de Arte de São Paulo. (n.d.b). *Sobre o MASP*. Museu de Arte de São Paulo. Retrieved setembro 18, 2021, from <https://masp.org.br/sobre>

Museu de Arte do Rio. (n.d.). *Pororoca – A Amazônia no MAR*. Museu de Arte do Rio. Retrieved agosto 13, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/pororoca-a-amazonia-no-mar/>

Museu de Arte do Rio. (n.d.a). *Escola do olhar*. Museu de Arte do Rio. Retrieved agosto 25, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/escola-do-olhar/>

Museu de Arte do Rio. (n.d.b). *Mulheres na coleção MAR*. Museu de Arte do Rio. Retrieved setembro 27, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/programacao/mulheres-na-colecao-mar/>

Museu de Arte do Rio. (n.d.c). *O Abrigo e o Terreno: arte e sociedade no Brasil I*. Museu de arte do Rio. Retrieved setembro 22, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/programacao/o-abrigo-e-o-terreno-arte-e-sociedade-no-brasil-i/>

Museu de Arte do Rio. (n.d.d). *O Museu*. Museu de Arte do Rio. Retrieved setembro 27, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>

Museu de Arte do Rio. (n.d.e). *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia*. Museu de Arte do Rio. Retrieved setembro 15, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/programacao/a-pequena-africa-e-o-mar-de-tia-lucia/>

Museu de Arte do Rio. (n.d.f). *Vizinhos do MAR*. Museu de Arte do Rio. Retrieved agosto 27, 2021, from <https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>

Museu de Arte do Rio. (2014, dezembro 8). *Palestra com Paulo Herkenhoff - Arte: História, Crítica e Curadoria (PUC/SP)*. Youtube. Retrieved julho 13, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8>

Museu de Arte do Rio. (2018, dezembro 3). *Mulheres na Coleção MAR - O processo*. youtube. Retrieved julho 27, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>

Museu de Arte do Rio. (2019). *Mulheres na coleção MAR (catálogo)*. Instituto Odeon.

Museu de Arte do Rio. (2020a, junho 08). *Casa Carioca por Rafael BQueer*. Youtube. Retrieved setembro 01, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=bDX3EazxgjU>

- Museu de Arte do Rio. (2020b, outubro 16). *Meu Barracão por Noan Moreira - EP 1*. Youtube. Retrieved setembro 02, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=jj_evnVLGzI
- Museu de Arte do Rio. (2020c, outubro 30). *Meu Barracão por Fernando Porto - EP 3*. Youtube. Retrieved setembro 03, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=qZATgMcP5AE>
- Museu de Arte do Rio. (2020d, novembro 30). *Casa Carioca, parte 1 - Projeto*. youtube. Retrieved agosto 12, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=Bu-CDOzOK7s>
- Museu de Arte do Rio. (2020e, agosto 24). *Casa Carioca por Maurício Lima*. Youtube. Retrieved setembro 01, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=RU164qtzaAo>
- Museu de Arte do Rio. (2020f, maio 25). *Casa Carioca por Mulambö*. Youtube. Retrieved setembro 17, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=DQkYbGB4bkM&list=PLBjOryZaSoppbRfNwm_hJXBNwrKbm92il&index=28
- Museu de Arte do Rio. (2021, julho 29). *Live Casa Carioca*. Instagram. Retrieved julho 29, 2021, from <https://www.instagram.com/tv/CR7QwC-nkRO/>
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul. (2021, junho 24). *Amanda Carneiro - Museu e decolonialidade | Presença Negra no MARGS*. Youtube. Retrieved julho 15, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=7B5xyTchufk>
- Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. (2021, março 22). *Live conversa "das coisas políticas e as políticas das coisas"*. Blog do MAMAM. Retrieved maio 15, 2021, from <https://blogmamam.wordpress.com/2021/03/22/live-conversa-das-coisas-politicas-e-as-politicas-das-coisas/>
- Pinacoteca do Estado de São Paulo. (n.d.a). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. Pinacoteca. Retrieved maio 23, 2021, from <http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-no-brasil/>
- Pinacoteca do Estado de São Paulo. (n.d.b). *Grada Kilomba: Desobediências Poéticas*. Pinacoteca. Retrieved abril 14, 2021, from <https://pinacoteca.org.br/programacao/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>

Práticas Curatoriais UFRGS. (2020, novembro 17). *Aula Inaugural 2020 com Profa. Dra. Fabícia Jordão (UFPR) | Práticas Curatoriais UFRGS – 2ª edição.* Youtube. Retrieved abril 04, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=dMvh5fydVQQ>