

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LUANNA KAREN DE OLIVEIRA

UMA ANÁLISE DA PRÁTICA DECOLONIAL
A PARTIR DA EXPOSIÇÃO VAIVÉM

BRASÍLIA

2022

LUANNA KAREN DE OLIVEIRA

**UMA ANÁLISE DA PRÁTICA DECOLONIAL
A PARTIR DA EXPOSIÇÃO VAIVÉM**

Trabalho final do curso apresentado à banca examinadora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília sob a orientação do professor Doutor Àtila Ribeiro de Souza Regiani, como requisito para obtenção de título de bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

BRASÍLIA

2022

**UMA ANÁLISE DA PRÁTICA DECOLONIALA
PARTIR DA EXPOSIÇÃO VAIVÉM**

Trabalho de conclusão de curso apresentado para o curso de Teoria, Crítica e História da arte do Instituto de Artes da Universidade Brasília sob orientação do professor Doutor do Instituto de Artes da UnB Atila Ribeiro de Souza Regiani e banca de avaliação composta pela professora Doutora do Instituto de Artes da UnB Cristina Antonioevna Donaeva e pela professora e Doutora Ludmila Alves Carneiro de Lima pelo Instituto de Artes da UnB.

Aprovado em: 17/ 02/ 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por me dar forças, calma e luz para concluir essa pesquisa.

À minha avó Domingas, pessoa que a simples existência fundamenta e inspira minha alma.

Ao meu filho Moisés, por todo amor, admiração e otimismo.

Ao meu esposo, pelo esforço e paciência em todos esses anos.

À minha mãe, e meus familiares, pelo acolhimento e suporte que sempre deram a minha vida.

Ao Atila Regiani, professor responsável pela sua orientação durante a conclusão desse Trabalho. Grata pelo cuidado, paciência, incentivo.

À Cristina Dunaeva, professora participante da minha banca e da minha trajetória durante o curso, contribuindo significativamente para o meu aprendizado. Gratidão pela disponibilidade em estar em minha banca.

À Ludmila pela gentileza em fazer parte da minha banca. Obrigada por estar presente nesse momento de fechamento de ciclo, instante onde se misturam alívio pela missão que foi cumprida, e o êxtase de uma nova página que se abre.

À todos os professores do departamento, pela escuta atenta e acolhedora, em especial a professora Karina Baci pelos novos caminhos que me apresentou, à Denise Camargo pelas palavras de incentivo trocadas durante o percurso, ao professor Eliéser, por suas aulas entusiasmadas que sempre acabavam rápido demais para mim. A Maria do Carmo por compreender o melhor momento de dar um empurrãozinho de coragem.

À todos os amigos que gravei no coração; levarei para o resto da vida a convivência prazerosa com a turma das conversas, risadas e aflições.

À Universidade de Brasília, que me proporcionou um novo olhar sobre o mundo. Por fim, porém, não menos importante, ao curador Raphael Fonseca pelo seu trabalho, simpatia e gentileza.

Gratidão sempre!

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a os pontos decoloniais da exposição vaivém. A mostra foi uma exposição itinerante que se estalou nos espaços do CCBB de São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, e Belo Horizonte. Em Brasília expôs entre os dias 03 de setembro e 10 de novembro de 2019. E retratou a plasticidade material e simbólica do objeto rede, e a capacidade humana de resinificar os símbolos sociais. A exposição teve como curador o professor e historiador da arte Raphael Fonseca. Seu objetivo, foi contar a história da rede como símbolo do Brasil, e através dela criar noções de identidade. O trabalho ainda busca apontar as características de curadoria decolonial. Por isto, serão apresentados conceitos da área alinhados à uma visão prática da elaboração da mostra . A proposta é fazer uma reflexão sobre as disparidades dos sistemas que ainda estão em processo, e esclarecer para muitos que, assim como eu, foram induzidos a um círculo de normalidade e se depararam pela primeira vez com o termo decolonial e as necessidades de sua existência.

Palavras-chave: Arte, Curadoria, Colonialidade, Decolonialidade.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Corredor da exposição Vaivém, em Brasília.	11
Figura 2: Espaço da exposição CCBB.	13
Figura 3: Corredor da exposição Vaivém, em Brasília,	15
Figura 4: Armando Queiroz Cântico Guarani/ 2010. Instalação com redes de algodão/ fotografia.	17
Figura 5: Rede social do grupo O avivará.	19
Figura 6: "Rede Social". Grupo avivará.	20
Figura 7: Maximilian von Wied-Neuwied Os Puri na Sua Cabana Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817, 1817 (Viagem ao Brasil nos anos de 1815 a 1817) (The Puri people in their hut —Voyage to Brazil from 1815 to 1817).	21
Figura 8: Desenho e colagem sobre impressão digital/ 40 ×51,5 cm Coleção do artista.	21
Figura 9: Mobiliário da exposição Vaivém.	23
Figura 10: Rede Amarela, 1988 Pigmento sobre papel fotográfico de algodão/ 70×105 cm Cortesia Galeria Leme/ AD e/and Luiz Braga.	25
Figura 11: Ueliton Santana Amazônia/, 2014 Tinta acrílica e tinta para tecido sobre rede de algodão 300 × 400 cm Coleção do artista/ foto do catálogo Vaivém.	25
Figura 12: A modernidades: espaço de preguiça/Exposição Vaivém.	26
Figura 13: Sonho Escrito na Tinta de Brasil.	27
Figura 14: Sonho Escrito na Tinta de Brasil CCBB.	28
Figura 15: Abelardo da Hora Enterro de Camponês/Burial of a Peasant, 1953 gravura/engraving 37×53 cm Acervo/Collection Pinacoteca do Estado de São Paulo. ...	31
Figura 16: Benedito José dos Santos Enterro na Rede, séc. 20/ Burial in the Hammock, 20th century Madeira/Mista/Wood/ Mixed technique 46 ×20 ×70 cm.	32
Figura 17: Cândido Portinari Enterro na Rede/Burial in the Hammock, 1943 Desenho sobre papel/Drawing on paper 18 ×21,5 cm.	32
Figura 18: Mestre Vitalino Enterro na Roça com Cortejo, catálogo Vaivém.	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 AS PRÁTICAS DECOLONIAIS	10
2.1 A EXPOSIÇÃO	11
2.2 A MONTAGEM.....	13
3 OS NÚCLEOS	16
3.1 RESISTÊNCIAS E PERMANÊNCIAS	16
3.2 A REDE COMO ESCULTURA, A ESCULTURA COMO REDE	18
3.3 OLHAR PARA SI, OLHAR PARA O OUTRO	20
3.4 DISSEMINAÇÕES: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	24
3.5 MODERNIDADE E ESPAÇOS DE PREGUIÇA:.....	26
3.6 INVENÇÕES DO NORDESTE.....	29
4 CONCLUSÕES	34
5 BIBLIOGRAFIA	36

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo, elaborado como Trabalho de Conclusão do curso de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília (UnB), surgiu a partir de uma inquietação acerca das dissenções sobre exposições como obra de arte. Ao pesquisar sobre o tema, tomei conhecimento dos trabalhos do curador, professor e historiador da arte Raphael Fonseca, tendo meu interesse inicial se voltado sobre a sua construção expositiva da mostra “Quando o tempo aperta”, que trabalhava com a ideia de repouso e cansaço e era inspirada em um trecho de Lucio Costa que diz: “no Brasil a mesma gente que passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta constrói em três anos, no deserto, uma capital” (FONSECA, 2016 p 313). A exposição tinha a rede como composição do espaço e questionava a relação entre o Brasil, o trabalho, e os limites entre cansaço e repouso.

Meu pensamento se voltou para a rede e em como o objeto se mostrava irrestrito, enquadrando-se em tantos momentos como protagonista das histórias brasileiras. Ao explanar minhas ideias com o meu orientador, ele sugeriu que eu considerasse a exposição Vaivém, que para a minha surpresa, eu já havia visitado no CCBB, em 2019.

Quando iniciei as pesquisas a seu respeito, senti dificuldade em problematizar a mostra para além do que já estava posto, ou introduzir ou questionar algo que pudesse atravessar toda a construção expositiva. Tendo em vista a enorme produção da mostra e os diversos contextos que se aproveitam dela, me pareceu difícil seguir um único eixo. Mas, ao iniciar a pesquisa, as ideias foram moldando-se em cima de alguns pontos decoloniais observados por mim na mostra. Formou-se então um objetivo: o de pesquisar as decolonialidades ligadas à curadoria.

As metodologias utilizadas para a produção do trabalho foram: investigação bibliográfica; livros; artigos; entrevistas; e observação dos conceitos de alteridade, colonialidade e decolonialidade. Assim, nessas primeiras linhas, torna-se necessária uma apresentação da exposição Vaivém com suas propostas, sua montagem, e seus núcleos expositivos. Num segundo momento apresento algumas questões inerentes à forma curatorial, às disposições e aos posicionamentos de relevância decolonial.

Em um terceiro momento me baseio em como práticas artísticas e curatoriais podem dar voz aos discursos decoloniais. Diane Souza Lima. (2017, p.7, p.24), em sua dissertação “fazer sentido para fazer sentir” ela ressalta que quando acessamos a memória de um povo seja a através dos espaços midiáticos, ou por outros meios, conseguimos romper os regimes de invisibilidade. Assim uma prática curatorial que faça um recorte das histórias descartadas, pode

contribuir para a ressignificação do imaginário social, pois a produção de sentido e seus efeitos quebram os estereótipos raciais do país.

Nesse sentido, quais são as vozes divergentes a tais práticas de curadoria decolonial? Assim, o trabalho se desenvolve não somente na esfera de colonialismos raciais, mas abrange também os debates da exposição, que consiste em apontar as histórias divergentes que circulam ou circularam dentro da nossa cultura social. Para concluir, avalio o que acontece com a entrada cada vez mais perceptível dos discursos decoloniais nas curadorias atuais, quais são os embates que podem ser gerados a partir desses contextos, além das possíveis influências e contribuições que a exposição Vaivém pode trazer para as novas curadorias.

2 AS PRÁTICAS DECOLONIAIS

Antes de entramos nas questões decoloniais de Vaivém, é preciso entender o que é decolonial/decolonialidade. Para essa compreensão, inicialmente torna-se necessário perceber a preocupação da curadoria em priorizar as questões de inclusão. Na mostra Vaivém foi importante para o curador Raphael Fonseca ter trabalhos que revelassem a visão de povos excluídos, assim como suas histórias. Por isso, o curador convidou 32 artistas indígenas¹ para produzirem exclusivamente para a exposição, e aderiu à diversidade de fontes históricas como construção de sua mostra. Essa atitude de buscar uma perspectiva de inclusão dos povos que foram subalternizados, ou diminuídos pelo sistema eurocêntrico e colonial, é chamada de prática decolonial.

Sobre essa compreensão Paiva (2021,p.3) afirma decolonial é um “conceito delineado ao longo da história das ciências humanas como enfrentamento epistêmico ao pensamento colonialista”. Esse enfrentamento se materializa em discursos, movimentos de arte, pesquisas e debates. Mas inicialmente ele começa com um descontentamento sobre as desigualdades provenientes do colonialismo.

O protagonismo branco europeu manteve-se firme em seu projeto de epistemicídio² para a manutenção de uma sociedade colonial e patriarcal, na qual as chamadas minorias políticas e sociais são violentamente eliminadas pelos grupos das elites historicamente assentados nos lugares de poder e de decisão (PAIVA, 2021,p.3).

Consideramos que na esfera das artes, a curadoria tem o poder de dar visibilidade às demandas sociais, já que as exposições promovem o encontro de pessoas em espaços públicos o curador tem a oportunidade de mediar assuntos diversos. A importância curatorial no processo decolonial é fundamental para trazer a história ressignificada que ficou perdida ou foram silenciadas pelo sistema.

Escavar histórias soterradas, ao acordar memórias silenciadas, ao ocupar espaços da arte canônica, ao falar a língua do branco para se fazer ouvir, ao trazer para a superfície

¹ Alzelina Luiza, Arissana Pataxo, Carmezia Emiliano, Denilson Baniwa, Dhiani Pa'saro, Duhigo, Fuareicu, Gustavo Caboco, Isael Maxakali + Gerente Maxakali + Juninho Maxakali + Maisa Maxakali + Mamed Maxakali + Nestor Maxakali + Noemia Maxakali + Paulinho Maxakali + Rogerio Maxakali + Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Juvanil Kasaga, MAHKU, Maria Rosilene Bismani & Sepi Shamaxi, Menegildo Isaka, Moises Piyako, Mokini Waiapi + Roselini Waiapi + Xykyreu Waiapi, Pakuiura Mehinako, Sallisa Rosa, Wewito Piyako e Yermollay Caripoune. Fonte: Fonseca, R., & de Arte, M. Entre o Paraná e Roraima.

² Processo de invisibilização e ocultação das contribuições culturais e sociais não assimilados pelo saber ocidental. Fonte: Jornal universitário UFRGS epistemicídio e apagamento estrutural do conhecimento africano

acontecimentos históricos revisados, a arte indígena contemporânea cria um potente movimento de decolonialidade estética, ressuscita e ressignifica imagens e imaginários, que se imiscuem em meio ao sistema de arte global, das artes visuais, do cinema, da televisão, da música, da produção intelectual e da política (GUARNIZO, FLORES E MELO, 2022,p.77).

Não só dá visibilidade aos povos indígenas, mas a todos os povos subalternizados pela lógica colonial. Quanto a isso, podemos notar que de uns quinze anos para cá vemos cada vez mais tais povos ganharem a esfera midiática porque, conforme explica PAIVA (2021,p. 3), "está em curso no Brasil um gigantesco projeto de “desobediência epistêmica” que tem como ideal político reforçar processos de liberalização de experiências memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonial idade”.

2.1 A EXPOSIÇÃO

A exposição Vaivém foi exibida entre maio de 2019 e maio de 2020, dentro do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), na cidade de Brasília (DF). Foi composta por mais de 300 obras e contou com 141 artistas, nacionais e internacionais, dentre os quais 32 eram de origem indígena. A mostra foi curada por Raphael Fonseca, e a ideia surgiu a partir de sua tese de doutorado.

A exposição propõe uma releitura da história social do Brasil através das imagens de redes de dormir, e Raphael se utiliza do objeto como base para problematizar diversos estigmas de nossa história. Para a elaboração, o curador se embasa em um grande apanhado pictórico da história linear, ou seja, a história contada pelos colonizadores, e também o que eu chamo aqui de “história não linear”, que são as histórias contadas pelos povos colonizados, escravizados e de alguma forma excluídos. Vaivém se interessa em revolver o fluir dessas histórias do Brasil.

Figura 1: Corredor da exposição Vaivém, em Brasília.



Fonte: Joana França / <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

Para composição do espaço, foram utilizadas diversas pinturas, esculturas, fotografias, e também objetos de cultura visual como Histórias em Quadrinhos (HQs) e selos, documentos, instalações e vídeos divididos por temas do histórico ao contemporâneo. Para o mobiliário, a curadoria apostou em utensílios de madeira crua, paredes brancas e alguns episódios de cor para compor a mostra. Essas escolhas num primeiro momento faz um resgate histórico revelando o protagonismo, e as obras dos povos originários. Nas vitrines estão informações, documentos históricos, e pequenas obras. É uma forma de contextualizar o visitante sobre o universo da rede e sua trajetória diversa.

O Brasil é apresentado assim como ele é, pluricultural. Por isso, ao percorrer os espaços encontramos obras do Brasil colonial, dos povos originários, da negritude escravizada, os artesanatos do Nordeste tudo isso orquestrado pela história da rede, que é usada como um trilho nesse projeto. E com ela contamos e recontamos os contextos sociais colonial, e pós-colonial. Toda a dinâmica usada na exposição se baseia na investigação das origens da rede, e de como um objeto criado pelos povos originais foi apropriado pela Europa e conseguiu ocupar lugar de destaque, no mundo e na construção de nossa identidade. GONCALVES (2005, p. 22), ao lembrar do livro “Rede de Dormir”, de Luís da Câmara Cascudo (1983).

Muitos desses objetos podem ser certamente entendidos como "patrimônios", na medida em que, pela sua ressonância junto a grande parte da população brasileira, realizam mediações importantes entre o passado e o presente, entre o imaterial e o material, entre a alma e o corpo.

Portanto, a rede pode ser vista como patrimônio devido às reverberações que encontramos em sua história, e suas funções geradoras de identidade. Sobre o seu estudo acerca da rede, FONSECA (2020, p.105)

Em nenhum momento do doutorado desejei estudar as redes enquanto objetos utilitários; o objetivo da minha pesquisa sempre foi o de estudar as redes enquanto símbolo do Brasil e enquanto imagem manipulada para se criar noções de identidade nacional e/ ou regional.

2.2 A MONTAGEM

Acerca da montagem da exposição, foram usadas vitrines para as obras feitas por artistas e pesquisadores como Debret, Jean de Léry e André Thevet. Essas obras trazem a imagem de um Brasil fictício, construída pelos colonizadores. Já nas paredes estão as pinturas, feitas por artistas indígenas contemporâneos. A espacialização das obras foi pensada desta forma pela proposta do curador, que traz o embate de dois termos muitas vezes extremos. Por isso a disposição das obras busca manter um contraste entre elas, fazendo um movimento de vai-e-vem. Com obras produzidas na visão do colonizador e, ao redor, obras produzidas através da visão indígena.

Figura 2: Espaço da exposição CCBB.



Fonte: Joana França / <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

De um lado, temos a visão europeia exótica sobre os povos originários no Brasil e, do outro, a recodificação que interessa a um artista indígena específico nesse início de século XXI. Suas produções não só podem, como devem dialogar: imagem, retórica, poder e diferentes tempos históricos se encontram em uma espécie de pororoca

silenciosa. Eis muitos Brasis que se chocam em uma mesma exposição (FONSECA, 2020, p.108).

Núcleos foram criados justamente para comportar o tamanho desses dilemas do projeto, somando seis no total. O primeiro, “resistências e permanências”, gira em torno do embate entre os povos originários e os colonizadores. As imagens são de um Brasil percebido por esses dois “mundos”, um do indígena ultrajado e outro dos europeus colonizadores. O núcleo seguinte, “A rede como escultura, a escultura como rede”, trata da rede como escultura tirada da sua função, e da rede funcional usada para deitar-se. No terceiro tema “olhar para si e olhar para o outro”, as imagens discutem a alteridade, uma tentativa de reconhecimento das diferenças, respeito entre as pessoas, e um trabalho da desconstrução da visão eurocêntrica.

O quarto, “disseminações entre o público e o privado”, é o núcleo em que a rede sai da figura do indígena, e se expande tanto em modos de uso como em alcance de territórios. O quinto tema conta-nos, através das imagens e textos, os resgates históricos do modernismo, a importância da rede no contexto artístico, e a desconstrução de estereótipos entre a rede e a preguiça. O último tema fala sobre “a invenção do Nordeste”, sua ficção, e busca por uma identidade que “pretendia se opor a hegemonia suldestina” Raphael Fonseca (2020 ,p.112)

Cada um dos seis temas carrega uma visão particular sobre a rede e suas contribuições dentro de um recorte temporal, exprimindo, através das imagens, a reflexão crítica sobre dois termos antagônicos. Podemos perceber essa ideia de oposição em todos os seis temas de Vaivém, mesmo que suas bases sejam diferentes. Esse jogo de opostos fragmentado na mostra não foi um revés curatorial, e sim um desdobramento das múltiplas histórias que são correntes no Brasil e que a exposição buscou abarcar.

Na fala de Reinaldim (2015, p.20), “a curadoria também pode ser entendida como uma modalidade de crítica, fruto das transformações que a figura tradicional do crítico de arte sofreu e vem sofrendo no contexto contemporâneo”, ou seja, mais do que apenas escolher os trabalhos, o curador pode estabelecer caminhos, direcionar o olhar de uma forma crítica e particular.

“O curar decolonial, portanto, não necessariamente perpassa as portas mais largas, o que por si só, aponta a natureza problemática e hegemônica de um projeto de história da arte específico e singular (CARVALHO, MEGRE e CORDEIRO, 2022,p. 132). Sabemos que há um percurso extenso a ser percorrido, pois os sistemas de arte ainda resistem com padrões de comportamento que são condicionados pelo capitalismo. Mas as ações decoloniais vem sendo incorporadas sutilmente na sociedade e vem ganhando força em forma de arte, de discussão midiática, e movimentos populares.

Mas, segundo o professor OGUIBE (2004, p.8), “a profissão de curador de arte contemporânea foi diversificada, ampliada para fora da estrita e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores”, o que deu lugar a uma curadoria independente, e com liberdade para o pensar curatorial, e levou as exposições para fora desses espaços. Com essas transformações, se tornou viável ao meio curatorial articular seus trabalhos de acordo com seus interesses, e ficou em suas mãos o revisar através dos meios artísticos a história, a vida e a cultura dos povos subalternizados, desta vez não mais como objetos, mas como sujeitos. Essas ações decoloniais que vem sendo incorporadas na sociedade em forma de arte, de discussão midiática, ou movimento populares, começaram sutis e vem ganhando força.

Figura 3: Corredor da exposição Vaivém, em Brasília,



Fonte: Joana França / <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

A curadoria definiu o caminho que o público deveria fazer para sugerir um diálogo pessoal sobre esses objetos e suas contradições. Esse movimento de vai e vem sugerido ao visitante não é um movimento somente do corpo, mas é também um movimento de reflexão sobre passado e presente, movimento de alteridade. Assim, cada espaço da exposição nos tensiona a pensar sobre as diferenças, sobre coexistência, algo fora do corpo físico.

O “Vaivém”, portanto, não se referia mais apenas ao movimento das redes de dormir, mas também ao movimento de passeio que o corpo do público deveria fazer de sala a sala, de trabalho em trabalho, que também era proporcional ao movimento conceitual que esses objetos mostrados traziam (FONSECA, 2020, p.108).

3 OS NÚCLEOS

3.1 RESISTÊNCIAS E PERMANÊNCIAS

O primeiro núcleo expositivo da mostra compreende a luta, a resistência, e a ancestralidade dos povos originários, e apresenta obras que estão entrelaçadas politicamente. A rede se torna um símbolo para denunciar a falta de direitos, já que grande parte das obras deste núcleo são produções indígenas, e destacam a vivência do índio, sua esfera de pensamento, desde a ancestralidade desses povos até a contemporaneidade. A obra mais icônicas desse núcleo é a instalação de Armando Queiroz³, “O cântico do guarani”. O artista colocou redes

³ O paraense Armando Queiroz é artista visual, curador e técnico em museu. Detém-se conceitualmente às questões sociais, políticas, patrimoniais e as questões relacionadas à arte e a vida. Cria a partir de observações do cotidiano das ruas, apropria-se de objetos populares de várias procedências, tem como referência a cidade e o Outro. Instituto pipa 2013

fechadas e içadas no teto, num ambiente silencioso, com pouca iluminação, e reservado com cortinas pretas. A ideia é que o visitante tenha uma experiência sufocante nesse trabalho, já que ele denuncia as muitas mortes de indígenas por enforcamentos.

Figura 4: Armando Queiroz *Cântico Guarani*/ 2010. Instalação com redes de algodão/fotografia.



FONTE: Joana França / <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>

Ao lado da obra lemos a frase “No silêncio da instalação, os guaranis não cantam porque já não possuem mais voz” (Catálogo Vaivém, 2020, p.16). Essa frase de efeito faz contraponto ao silêncio inserido propositalmente na instalação. A obra articula sobre os “rezadores de guarani”, um povo que tira sua resistência do “aoñanderek”, que significa “modo de vida”, e tem na reza chamada de “ñandereko” a base para passar esse conhecimento de geração em geração. O “aoñanderek” carrega os ensinamentos ancestrais da tribo, como respeito à natureza e modo de vivência, além de preservação da própria cultura (BORGES p.466)

Na atualidade, um dos problemas enfrentados por essas minorias é a invisibilidade de seus povos. Segundo estimativa feita pelo Conselho Indigenista Missionário, no Brasil são 50 mil indígenas entre os grupos Pãi-Tavyterã; Mbya; Nhandéva ou Chiripá. Eles compõem a terceira maior população de guaranis do mundo, a partir de dados apresentados pela Fundação Nacional de Saúde.

Contudo, sob a ótica de Ponty (2007, p. 3) na carta compromisso que escreveu com o título de “Em defesa da vida, terra e futura”.

Povo Guarani permanece praticamente invisível para todos, especialmente aos olhos dos que querem varrê-los para fora de nossa história poder público. Ao longo dos séculos, a sociedade brasileira jamais foi capaz de ouvir a voz sagrada dos rezadores do povo Guarani, mesmo quando esta voz foi um grito de socorro contra o genocídio que enfrentam.

O silenciamento e a invisibilidade a que esses povos são submetidos se perpetuam ainda hoje, e ao assumir uma postura negligente o Estado sufoca as vozes das minorias, legitima as estruturas de exclusão, e atua como transmissor de uma falsa mensagem de normalidade.

Segundo Kilomba (2008, p.12), “uma sociedade que vive na negação ou até mesmo na glorificação da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas”, por isso, mesmo depois de cinco séculos, ainda nos debatemos com questões de segregação racial, social e de silenciamento, que nos remetem ao período colonial. E os fatores que nos levaram a isso são os mais diversos possíveis e já vieram inseridos no processo de globalização. Por isso, seguem os guaranis.

Teimosamente resistindo ao capitalismo predador, que lhes chega na forma do agronegócio e da monocultura da soja, tanto no Brasil como no Paraguai. É curioso e irônico constatar que, enquanto boa parte dos indígenas Guarani que percorrem se assentam no Paraná são considerados “índios paraguaios” por órgãos do Estado brasileiro, – que tentam dessa forma, evadir-se da responsabilidade frente a estas famílias indígenas (BORGES 2011, p. 466)

3.2 A REDE COMO ESCULTURA, A ESCULTURA COMO REDE

Oito redes coloridas e unidas com chocalho de plástico são dispostas em uma armação de ferro sobre um deck de madeira, onde o visitante pode deitar-se para descansar. A instalação desenvolvida pelo grupo Opavivará⁴ lembra da ideia de Crelazer, “laser-prazer-fazer”. “As idéias, ou seja, seu trabalho artístico, nasciam de uma atividade prazerosa, “de lazer”. Essa prática, que numa perspectiva moralista do trabalho seria enquadrada como improdutiva, tornava-se artisticamente produtiva sem o elemento repressivo. OITICICA(apud DONADEL, 2010, p.104)

⁴ Opavivará é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo invenções dos modos de ocupação de espaço urbano através da criação dos dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas desde a sua criação, em 2005.

Figura 5: Rede social do grupo O avivará.



Foto: Joana França// <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria> /<https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>

A intenção do grupo era exatamente fazer esse convite ao lazer, e fazer essa reflexão sobre esse tempo do descanso, que pode ser a qualquer hora. O Crelazer anunciava que: “Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um criador”. A instalação faz esse convite à preguiça.

“O corpo não é uma coisa, não é uma máquina, nem é pura ideia, mas é movimento, sensibilidade e expressão criadora” (PEIXOTO, 2014 p.315). E é por intermédio das manifestações corporais que realizamos a comunicação com os outros e com o mundo, e com tudo que nele há.

“ Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma mesma que a minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui mundo-aqui.”
PONTY (1945, p.547)

Portanto a nossa existência como indivíduo, é a mesma que nossa existência como corpo, e com a existência do mundo. Merleau-Ponty ainda enfatiza a verdade do corpo na estesia das relações afetivas, sociais, históricas e nas aventuras do imaginário da arte. Ou seja, a experiência do sensível estimula o espectador; já no caso da instalação rede social os estímulos são coletivos, pois o corpo fala, socializa, entre si e com o mundo. Nessa ocasião, possibilita um espaço de convivência, formando uma rede social.

Também podemos analisar essa obra através do olhar do observador. Por causa da maleabilidade de seu material, a rede envolve o corpo, detalha o seu formato e exerce uma comunicação com o espectador. Quando vemos uma pessoa deitada na rede percebemos a volumetria desse corpo, notamos se é um corpo grande, pequeno, pesado, leve. Suas diferentes formas podem revelar diferentes esculturas, tornando “rede social” uma obra multiforme para quem a olha.

Figura 6: "Rede Social". Grupo avivará.



Fonte: Edson Kumasaka/ Divulgação-<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/vaivem-olhar-historico-e-ludico-sobre-a-identidade-brasileira/>

3.3 OLHAR PARA SI, OLHAR PARA O OUTRO

No período colonial, as imagens que eram produzidas colocavam os povos originários num contexto distorcido, exótico, ritualístico, conforme as inclinações das culturas europeias. Sobre isso, Castro e Pinto (2018, p.33) falam:

O lugar distorcido do outro se constrói na relação de alteridade, no olhar evolucionista e classificatório, como as imagens distorcidas dos índios, e difundidas nos relatórios de viajantes europeus do período colonial, ou na correspondência oficial entre colônias e metrópole. Pelas imagens se inventa o “outro” e desenha os limites e a natureza da “relação de alteridade”. Tratam-se de processos de dominação política e ideológica por meio da construção de imagens e de sua naturalização.

Figura 7: Maximilian von Wied-Neuwied Os Puri na Sua Cabana Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817, 1817 (Viagem ao Brasil nos anos de 1815 a 1817) (The Puri people in their hut —Voyage to Brazil from 1815 to 1817).



Fonte: Impressão/Print 40 ×51,5 cm Coleção Yan de Almeida Prado, da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros —IEB -USP / Yan de Almeida Prado collection, from the Brazilian Studies Institute —IEB -USP library

Alguns artistas indígenas foram convidados pelo curador para desconstruir a ideia deixada pelas imagens produzidas pelo olhar europeu. Nessa desconstrução artística e curatorial, foram usadas montagens, pinturas, marchetaria, e ainda objetos e vídeos de indígenas colocados no mesmo espaço, contrapondo-se às pinturas, aos desenhos, às obras de fotografias e cartografias de pesquisadores europeus. Essa foi uma forma de desconstruir esse imaginário criado pelo sistema colonial, mas também de revisar a história.

Figura 8: Desenho e colagem sobre impressão digital/ 40 ×51,5 cm Coleção do artista.



Fonte: Denílson Baniwa Voyeurs (2019).

Podemos observar que, na imagem, construída a partir da intervenção de Denílson Baniwa⁵, o artista se apropria da obra de Maximilian von Wied-Neuwied intitulada “Os Puri na Sua Cabana”. Nela, os indígenas são retratados em seu cotidiano, sendo que na imagem estão duas índias e um bebê, uma mulher deitada na rede, e a outra cuidando da criança. Denílson incorporou uma linguagem contemporânea à obra, ao sobrepor mãos prontas para tirar uma foto com aparelhos celulares.

O artista contemporâneo decolonial deve mostrar-se engajado nessa incorporação dos povos subalternizados, assim como os discursos curatoriais devem ter em mente a necessidade de investigar essas histórias na busca de detalhes muitas vezes imperceptíveis aos olhos menos atentos, ou invisibilizados pelo sistema. Na argumentação de RAGO (2021, p.1).

Mais do que romper com os rótulos de uma visão única, é preciso indicar modos diferentes de ver e representar o mundo para assim desestabilizar processos ideológicos e estruturais, desconstruindo narrativas e pensamentos dominantes. Mudar o panorama artístico colonizado permite pensar também os limites das práticas e discursos ocidentais.

⁵ Baniwa é um “Artista visual nascido em Barcelos, no Amazonas. Seus trabalhos expressam sua vivência como um indígena do tempo presente, mesclando referências tradicionais e contemporâneas indígenas, e se apropriando de ícones ocidentais para tratar da luta dos povos originários em diversos suportes e linguagens”. (Instituto Moreira Sales publicado em 08/05/2020)

Na prática, essa imersão gerada por curadorias e movimentos decoloniais proporciona aos visitantes a oportunidade de romper com a norma estética imposta pela história tradicional eurocêntrica, e reorganizar imageticamente a formação de um novo olhar sobre o outro.

Atualmente, não apenas as obras e os processos artísticos, mas, notadamente, as práticas curatoriais, estão sendo apropriadas por povos subalternizados, fazendo com que o espaço expositivo que inclui o espaço das obras, mas não se limita a elas, envolva também novas institucionalidades e a produção de outros públicos e comunidades seja um campo de experimentação de olhares, sentidos e saberes deixados à margem pela historiografia tradicional da arte. FRIQUES E BASBAUM (2020,p.2)

Figura 9: Mobiliário da exposição Vaivém.



Fonte: Foto da exposição Joana França in <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>

Nessa imagem podemos ver que o espaço foi pensado em um sistema de contraposição, para trazer a ideia de conflito entre as narrativas. As obras feitas pelos povos originários revestem a parede, e nas vitrines concentram-se obras de pesquisadores europeus. Nessa junção antagônica e proposital criada pela exposição, temos os dois lados da história. Percebemos o contraponto também na forma de se contar a história, expandindo os contextos sem excluir a historiografia tradicional, permitindo a coexistência de ambas. A proposição da mostra é a desconstrução das narrativas ficcionais, mas deixa ao público essa conclusão ao promover a multiplicidade de contextos históricos e memórias. Essa é uma das formas de se trabalhar a

decolonialidade fazendo-se uma revisão histórica com sobreposições relevantes do que foi esquecido, sem que seja excluído o que já temos.

3.4 DISSEMINAÇÕES: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Nesse núcleo, podemos observar que as imagens e os trabalhos apresentados estão mais ligados à construção das grandes cidades brasileiras. As obras selecionadas atravessam o cotidiano das pessoas entre os séculos 18 e 19, especialmente. A intenção é mostrar como a rede fez o percurso de sair da cultura ameríndia para o mundo. Essa disseminação da rede contou com a ajuda de artistas, comerciantes, militares e curiosos europeus, que em suas viagens acabavam aderindo de alguma forma ao objeto. As formas de utilização da rede pela população eram diversas, indo de meio de transporte até para o enterro de corpos.

Sobre essa disseminação da rede, Gonçalves (2004) afirma: “**Nas varandas das cidades, nos parques e praças, nos bares de alguma esquina de cidade pequena, enfim onde couber um espaço a rede estará lá**”. Inicialmente, o objeto rede foi feito por uma necessidade de dormir, mas em cada camada da sociedade encontrou uma utilidade de acordo com a ocasião, seu status, e sua convicção espiritual. Para Baudrillard (apud Dohmann 2014 p4):

Todas as sociedades humanas sempre organizaram seu cotidiano através da produção e do uso dos objetos, obrigando o homem a estabelecer sempre novas categorias de significados para classificar os objetos conforme suas necessidades.

Assim para Baudrillard (1993, p. 2):

Todo objeto tem, desta forma, duas funções: uma que é a de ser utilizado, e a outra a de ser possuído. A primeira depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um empreendimento de localização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo.

Usaremos, portanto, as duas obras para situar essas questões. Na imagem “Rede amarela de Luiz Braga”, a rede se mostra como objeto utilitário pois se encontra com a sua função de ser cama. Já na obra de Ueliton Santana, também temos a rede, mas aqui ela já não está como funcional, e sim como “objeto abstraído de sua função” (BAUDRILLARD, 1993, p.2). Tem a forma de rede, mas não é usada para embalar um corpo, ou carregá-lo, nem mesmo para dormir, e sim para ser arte, ser colecionável, admirada enquanto seu valor simbólico.

Figura 10: Rede Amarela, 1988 Pigmento sobre papel fotográfico de algodão/ 70×105 cm
Cortesia Galeria Leme/ AD e/and Luiz Braga.



Fonte: Foto da exposição Joana França in <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

Tendo em vista que a exposição trabalha com as disparidades sociais em torno da rede, podemos ainda problematizar essas obras, como evidências do choque de realidades sociais que temos no Brasil. Pois na primeira obra a rede surge solitária dentro de um quarto vazio. Nesse cenário ela protagoniza esse mundo privado, onde muitas vezes a rede é usada como o único utensílio de uma moradia.

Figura 11: Ueliton Santana Amazônia/, 2014 Tinta acrílica e tinta para tecido sobre rede de algodão 300 × 400 cm Coleção do artista/ foto do catálogo Vaivém.



Fonte: Foto da exposição Joana França in <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

A segunda obra mostra a rede como artigo de arte ou coleção, opondo-se a ser objeto de uso, já que nessa posição o interesse de seu possuidor é torná-la pública como uma forma de ostentação. No artigo de Dohmann (2014, p.1), o autor escreve “os artefatos de uma coleção não são objetos inertes ou passivos, mas agentes interativos na vida sociocultural e cognitiva”. Assim, um mesmo objeto que para muitos é o básico, para outros é um símbolo de conquista e relações sociais.

3.5 MODERNIDADE E ESPAÇOS DE PREGUIÇA:

Há muitos valores negativos atribuídos à preguiça. Esse núcleo abrange toda a idealização da preguiça associada à rede, e coloca Macunaíma, de Mário de Andrade, como uma referência de bom humor e de identidade brasileira. O núcleo se aprofunda na escrita de Mário de Andrade acerca das lendas e mitos indígenas e folclóricos do Brasil através do livro Macunaíma. Nas palavras do curador Fonseca (menu da exposição2020), ”. Rever o peso de Macunaíma e o lugar do indianismo na modernidade brasileira é algo essencial para reavaliarmos a história da arte no Brasil a partir de uma perspectiva crítica. ”

Figura 12: A modernidades: espaço de preguiça/Exposição Vaivém.



Fonte: Foto da exposição Joana França in <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

Esse eixo expõe algumas fotos de Mário de Andrade em família, e faz um enorme apanhado crítico e histórico sobre as revistas ilustradas, que foram muito disseminadas, além de memorar seus editores e autores. O indígena também tem seu espaço nesse tema, já que a relação da preguiça com os povos originários caiu no senso comum e até hoje carrega esse estereótipo que, segundo a TV Brasil (2018) foi “construída pelas frentes colonizadoras diante da recusa destas populações em ocupar a posição de escravos ou subalternos”

Figura 13: Sonho Escrito na Tinta de Brasil.



Fonte: Joana França.

Sonho escrito na tinta do Brasil, a obra de Ana Miguel é uma instalação em que de um lado a artista coloca o livro de Jean de Léry *Histoire d'un voyage faict en terre du Brésil*, que é o relato de uma viagem realizada por um pastor no século 16. E do outro lado está Macunaíma, de Mário de Andrade. No centro, ligando um livro ao outro, barbantes vermelhos contendo palavras como: “selvagem” e “herói”, que se entrelaçam. Um trabalho que representa bem as contradições históricas que são problematizadas na exposição. Além de que forma uma rede nos dois sentidos da palavra, seja uma rede de encontros, culturas e histórias; seja uma rede em sua forma material suspensa e içada por dois lados, assim como mostra a instalação.

Figura 14: Sonho Escrito na Tinta de Brasil CCBB.



Fonte: Divulgação 2019.

Um dos eixos da decolonialidade é a desconstrução desse conhecimento universalizado, que consiste na “crença da existência de um único saber”. (colonialidade do conhecimento⁶). O processo decolonial se utiliza dos meios e alternativas políticas, artísticas e sociais, com o propósito de promover a desconstrução desse saber institucionalizado pelo sistema, que até os dias atuais reverbera a colonização através da racialização dos corpos. Por isso, precisamos de

⁶ Colonialidade do conhecimento, segundo Mignolo, é o estar dentro de seu domínio, o conhecer, sentir, crer na antologia daquilo que as ficções universais do atlântico norte nos convenceram a aceitar como certo ou verdadeiro. E alimentar esse pensamento antológico e imposto que nos foi determinado.

um discurso mais radical, que ultrapasse as marcas da superficialidade moderna. E que, através de elementos históricos coloniais, possamos destrinchar o cerne da colonialidade, que ainda persiste. Segundo Freitas (2020, p. 26).

Não basta indagar porque os sujeitos estão ausentes do polo ativo na produção de conhecimento, tão pouco travar um diálogo em condições mais recíprocas, se os próprios conceitos, dados como evidentes, bem como as narrativas históricas que representam, não são igualmente indagados de maneira radical, o que implicaria mais do que uma tentativa de superação presente da modernidade, pois incluiria a reflexividade histórica de seu caráter colonial.

É preciso pensar, aqui, que fazer uma curadoria decolonial é dar voz a esses povos que estão na luta pelo seu direito de existir. Para Kilomba (2008, p.28), “escrever é um ato de descolonização⁷”. Assim, o primeiro passo é o de falar, tornar-se visível, fazer-se ouvir, mostrar-se enquanto sujeito, seja na utilização das artes, ou consolidando-se nos meios políticos.

A violência, a exclusão o silenciamento, deve ser enfrentada exatamente pela visibilização, pela enunciação autoral da própria voz, pela publicização das experiências e das histórias próprias, pela politização da própria condição, bem como por um ativismo direto e pungente. (DANNER, L. F.; DORRICO, J.; DANNER, F., 2020 p 71)

3.6 INVENÇÕES DO NORDESTE

O último tema da exposição traz as questões identitárias do Nordeste, contextualizando e questionando estereótipos regionais, que foram inicialmente inventados em “resistência à hegemonia Sudestina”, segundo Fonseca (2020 p,112) e acabaram ressoando com o passar dos anos. Essa invenção proposital do Nordeste é explanada nos escritos de Albuquerque Jr (1999, p. 67).

O Nordeste nasce da construção e uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas.

⁷ Em memórias da plantação de Grada Kilomba, o termo decolonialidade se traduz para descolonialidade, sendo sinônimos nesse contexto.

A decadência dos produtores tradicionais de açúcar e as incertezas sobre os símbolos culturais da região Nordeste fizeram com que intelectuais e artistas elaborassem uma ideia de Nordeste permeada no saudosismo lírico, uma caracterização fictícia que se agarrou na invenção de tradições. Para Albuquerque Jr (1999 p 66), “o Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença”. Em consequência da hegemonia sudestina, o contexto artístico do Nordeste ficou invisibilizado, pois existia uma concentração maior e mais difundida de movimentos artísticos na região Sudeste, já que as artes se concentravam no eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

Portanto, a arte brasileira foi associada ao Sudeste por muito tempo, deixando a ideia de que as outras regiões não a produziam. Algumas questões, como ser considerada uma região atrasada socioculturalmente e as condições climáticas, também não permitiam uma difusão igualitária da arte produzida no país. Por isso, a mostra Vaivém se propôs a fazer um processo seletivo para favorecer a inclusão de representantes de todos os estados, desconstruindo a ideia de um Brasil somente de arte sudestina. FONSECA (2020, p.112)

Era importante, portanto, sugerir um processo de de-su-destinação da curadoria, ou seja, reunir, dentro dos nossos limites espaciais e orçamentários, artistas do maior número de cidades e estados do Brasil. É essencial desconstruir a associação entre “Sudeste” e “arte brasileira”.

Nesse ponto, há mais um traço de decolonialidade, visto que o interesse curatorial se pautou em uma percepção histórica para incluir um discurso de diversidade e revisão do passado. Compreendemos o processo decolonial como esse movimento contínuo de ações de pessoas que, na visão de Mignolo (2019, p. 6), estão dispostas a “desobedecer ao sistema”. Nesse ponto, entra a tarefa dos curadores, artistas e pesquisadores que irão promover novos olhares ou novas perspectivas sobre uma cultura ou história que outrora eram desprezadas. E, assim, criar bases sólidas e redes que se entrecruzam, no sentido de promover novas visões e debates sobre o que foi excluído.

Figura 15: Abelardo da Hora Enterro de Camponês/Burial of a Peasant, 1953 gravura/engraving 37×53 cm Acervo/Collection Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Doação de/ Donation from Carlos Scliar, 1994.

Uma outra discussão proposta nesse núcleo, é a desconstrução dos estereótipos do Nordeste que surgiram a partir das muitas narrativas, que foram dispersas entre o povo e que acabou gerando um olhar homogêneo e pejorativo como: o Nordeste da seca, da tragédia, do sertanejo, do boia fria, da fome. Na obra de Abelardo, “Enterro do camponês”, percebemos um interesse vinculado a um Nordeste trágico, com pessoas descalças e de aparência humilde, levando o que seria um corpo enrolado na rede para o enterro. A gravura faz associação com a literatura de cordel, característica identitária do Nordeste, A imagem é criada de forma estereotipada, em que o Nordeste é visto como lugar de tragédia, com pessoas de origem mais humilde.

Figura 16: Benedito José dos Santos Enterro na Rede, séc. 20/ Burial in the Hammock, 20th century Madeira/Mista/Wood/ Mixed technique 46 ×20 ×70 cm.



Fonte: Acervo Museu Casa do Pontal/ Pontal House Museum collection.

O estereótipo é perceptível na repetição de obras com a mesma contextualização temática, se olharmos as obras de Benedito José dos Santos (Enterro na Rede, séc. 20), de Cândido Portinari (Enterro na Rede, 1943), e do Mestre Vitalino (Enterro na Roça com Cortejo, séc. 20), veremos que, independentemente das formas em que foram produzidas, elas se utilizam de elementos similares.

Figura 17: Cândido Portinari Enterro na Rede/Burial in the Hammock, 1943 Desenho sobre papel/Drawing on paper 18 ×21,5 cm.



Fonte: Acervo/Collection Pinacoteca do Estado de São Paulo Compra do Governo do Estado de São Paulo/State of São Paulo administration purchase, 1978.

Nas imagens vemos pessoas carregando uma rede, com um suposto corpo, que faz alusão a um enterro, sendo as figuras tristes, de aspectos pesados e carregados. Esses exemplos acontecem porque há um olhar homogêneo acerca do Nordeste, “olhar que foi criado propositalmente”, Albuquerque Jr (1999, p. 67).

Figura 18: Mestre Vitalino Enterro na Roça com Cortejo, catálogo Vaivém.



Fonte: Foto da exposição Joana França in <https://raphaelfonseca.net/Vaivem-curadoria>.

Quando percebemos o Nordeste de uma forma unificada, estamos olhando para uma construção desse olhar estereotipado. O mesmo acontece quando associamos a rede aos nordestinos. Hall (2006, p.51), em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, explica que:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

Embora Hall use termo “culturas nacionais”, podemos validar sua seu conceito para culturas regionais, dadas as proporções territoriais, históricas e heterogêneas que encontramos no Brasil. Portanto, o Nordeste foi tecido nesse conjunto de valores socioculturais que foi se consolidando como memória de um grupo e, dentro desse olhar estereotipado, temos um olhar homogêneo, que abraça todo o Nordeste como sendo um só estado.

4 CONCLUSÕES

Quando ouvimos falar em decolonialidade logo pensamos nos povos indígenas, devido à história colonial no Brasil. Mas aderindo à fala de Mignolo (2019, p.13).

A decolonialidade não é uma identificação étnica, nacional ou religiosa. É um projeto político e como tal, povos indígenas podem vivenciá-la de modo diverso de outras comunidades não indígenas (sejam elas imigrantes, muçulmanas, membros da comunidade LGBT, queers de cor transnacionais, mulheres do Terceiro mundo, latinas e latinos, povos indígenas do Montes Urais ou africanos negros da África do sul) e aos mesmos é possível vivenciá-la diretamente entre si.

Não considero que a decolonialidade seja um pensamento ou projeto exclusivo dos indígenas, ou povos que outrora foram escravizados, mas sim que cabe dentro desse conceito todos os que tiveram ou ainda têm sua voz, cultura, e povos invisibilizados e violados por um sistema hegemônico. Devemos nos opor aos sistemas de opressão, mas também nos reconstruir.

A oposição por si só não basta não podemos simplesmente se opor ao racismo, já que no espaço vazio após alguém ter se oposto ainda há a necessidade de nos tornarmos sujeitos Hooks (apud KILOMBA, Grada. 2008. P.28).

Pensando num cenário positivo sobre as relações entre colonial/decolonial e contemporaneidade, encontrei em Friques e Basbaum (2020, p.13) o termo “Cura-dor”, no sentido de curar a dor. Achei oportuno, pois o nome do artigo é: “O que pode uma curadoria decolonial?” Dentre as respostas possíveis que encontrei no mesmo artigo, estão: “expor as premissas hegemônicas que governam os dispositivos universitários, e as políticas expositivas”, e também “cura das feridas e traumas coloniais”. Essas bases talvez sejam premissas para os novos rumos decoloniais, uma vez que para “curar a dor”, deve-se colocar a mão na ferida.

A pesquisa caminhou através das visualidades decoloniais da mostra *Vaivém curada* por Raphael Fonseca, e entre os diversos assuntos que fluíram dessa exposição, pode-se fazer um apanhado geral sobre o cerne dessas práticas ditas curatoriais decoloniais junto às curatorias contemporâneas. O primeiro ponto seria “a “interculturalidade⁸ é um horizonte decolonial”, como afirma DUSSEL (2005, p. 29), e o segundo ponto seria assumir a voz, “tornar-se sujeito”, como diz Kilomba (2019, p.28). No entanto, é preciso que se abram espaços propícios para as

⁸ Interculturalidades é um conceito que promove políticas e práticas que estimulam a interação, a compreensão e o respeito entre as diferentes culturas e grupos étnicos.

práticas de arte, que descortinem a ideia de memorização da nossa cultura e da nossa arte, promovendo as especificidades locais, como a herança deixada pelos povos originários.

5 BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR., **Durval Muniz – A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife, FJN/Ed. Massangana: São Paulo, Cortez, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo, 1993. Disponível em: <https://vsip.info/baudrilhar-jean-sistema-dos-objetos-2-pdf-free.html>

BRAGA, Carol. **Arte indígena contemporânea, artistas exaltam ancestralidade e resistência Culturadoria**, 17 de setembro de 2021.

BORGES, Paulo Humberto Porto ensaio fotográfico Ñanderu'i: 2011 Rezadores guarani in: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/viewFile/778/1076>

CARVALHO, A.; CORDEIRO, L. M. W. **Práticas curatoriais decoloniais em diálogo**. Palíndromo, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 115-138, 2022.

CASTRO, Edna; PINTO, Renan Freitas (org.). **Decolonialidade e sociologia na América Latina**. Belém: NAEA/UFPA, 2018.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; Danner, Fernando. **Decolonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira**. Alea: Estudos Neolatinos, vol. 22, núm. 1, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/33525>

DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. *Arte e ensaio*, num. 20. 2010 disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51555/27918>

DOHMMAN, Marcus. Coleções de objetos: memória tangível da cultura material.SP 2014 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280495339_Colecoes_de_objetos_memoria_tangivel_da_cultura_material

DUSSEL, Enrique. **Transmodernity and interculturality: an Interpretation from the perspective of philosophy of liberation**. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2012.

FREITAS, Gabriela. **Para decolonializar a diferença. Tese de Doutorado do curso (Pós Colonialismos e Cidadania Global), apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, para obtenção do grau de Doutora**. 2020.

FRIQUES, Manoel Silvestre; BASBAUM, Ricardo. O que pode uma curadoria descolonial? *Poiésis, Niterói*, v. 21, n. 35, p. 11-16, jan. /jun.2020.

FOSECA, Raphael. **Entre o Paraná e Roraima: reflexões sobre “Vaivém” no balanço de uma rede-de-dormir**. In: *Descolonizando a museologia*: 2020

FONSECA, Raphael. **Construções do Brasil no Vaivém da rede de dormir**. Tese (Doutorado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016. 468 f.

FONSECA, Raphael. **Introdução**. In: FONSECA, Raphael (org.). Catálogo da exposição Vaivém. São Paulo: Conceito, 2019.

FONSECA, Raphael. Menu da exposição vaivém. Belo horizonte MG. 2020 Disponível em: [tps://www.musea.art.br/exhibitions/72a760bf-41cf-438e-bb17-f0c40ba9b5e5ht](https://www.musea.art.br/exhibitions/72a760bf-41cf-438e-bb17-f0c40ba9b5e5ht)

GONÇALVES, José. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Horizontes Antropológicos**. 2005.

GUARNIZO, Alejandra, Maria Bernardete, Sabrina Fernandes LUNA, G. A. G.; FLORES, M. B. R; MELO, S. F. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia: Contemporary Indian Art Decoloniality and Reanthropogagy. **Revista Farol, [S. l.]**, v. 17, n. 25, 2022.

HALL, **Stuart**. A identidade cultural na pós-modernidade Stuart Hall - 11" edição. SP 2018.disponivel: https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Diane Sousa da Silva. **Fazer Sentido Para Fazer Sentir: Ressignificações De Um Corpo Negro Nas Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-brasileiras**. 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção (C. Moura, Trad.)**. São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945). 1994.

PEIXOTO, A. J. **Corpo e existência em Merleau-Ponty**. Em Carlos Diógenes Côrtes Tourinho & Maria Aparecida Viggiani Bicudo (Orgs.). Fenomenologia: influxos e dissidências [pp. 156-168]. Rio de Janeiro: Booklink. 2011.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. Revista Concinnitas Virtual. Ano 5, n.6, julho, 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475>

PAIVA, A. S. A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1–17, 2021.

RAGO, Laura. O que é arte decolonial. Revista Bigorna, marco2021.

Disponível: <https://www.bigornaart.com/o-que-e-arte-decolonial/>

SIMOES, Alessandra. A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira, revista visuais.2021 Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657>

VILLELA, Lobato, Bruno e Sérgio. **Os índios são preguiçosos.TV Brasil**.

Brasília 2018.Disponivel em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/indio-presente/2018/04/os-indios-sao-preguicosos>

WALTER D. MIGNOLO. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir

YVY Poty. Material produzido pela Comissão de Lideranças e Professores Guarani Kaiowá e Compromisso de Yvy Poty em defesa da Vida, Terra e Futuro’’. 2018. Disponível em:

https://www.pickupau.org.br/projeto_outono/acervo_projeto_outono/acervo_multimedia/comin/comin_povo_guarani.pdf