



**Pequenos gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro**

*Small gestures, disruptive memories:  
revolving the past, rewrite the present, transforming the future*

---

**Fabricia Cabral de Lira Jordao**

ORCID: ORCID: 0000-0001-9177-2572

Universidade Federal do Paraná, Brasil

**Resumo**

Considerando a prática curatorial como um espaço de poder e de disputas narrativas, apresento um relato crítico sobre o processo curatorial que culminou na exposição Pequenos gestos: memórias disruptivas, realizada entre outubro de 2019 e abril de 2020, no MAC-PR em Curitiba. Nesse sentido, reflito sobre os desafios, as possibilidades, os impasses e os limites de uma prática curatorial comprometida com os processos de decolonização do museu diante de uma coleção, constituída ao longo de quase cinco décadas, que conta com mais de 1.800 obras, majoritariamente de artistas – homens brancos – da região sul/sudeste.

**Palavras-Chave**

Curadoria. Decolonizar o museu. Coleção de arte. Arte brasileira. MAC-PR.

**Abstract**

*Considering curatorial practice as a place of power and narratives dispute, we present a critical account of the curatorial process that culminated in the exhibition Small gestures: disruptive memories, held between October 2019 and April 2020, at MAC-PR at Curitiba. In this sense, we are interested in reflecting on what were the challenges, the possibilities, the impasses and the limits of a curatorial practice committed to the museum's decolonization processes in the face of a collection created over almost five decades and which has more than 1,800 works, mostly by artists, whites man, from the south / southeast region.*

**Keywords**

Curating. Decolonizing the museum. Art collection. Brazilian art. MAC-PR.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

O acervo do Museu de Arte Contemporânea, uma das mais importantes coleções de arte do Estado do Paraná, conta com cerca de 1.800 obras, abrangendo um período que vai de meados da década de 1940 aos dias atuais. Essa coleção pode ser pensada como um termômetro de tendências artísticas, de disputas narrativas e também evidencia diálogos entre as políticas de Estado e o campo das artes visuais em diferentes momentos históricos.



**Figura 1:** Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas. Vista núcleo Gestos Alegóricos. Foto: Kraw Penas

Constituído, sobretudo, por meio de doações e prêmios aquisições, esse expressivo acervo tem como principal política de aquisição e de divulgação institucional o Salão de Arte Paranaense. Criado em 1944, sob a responsabilidade da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, desde 1970, o Salão passou a ser realizado pelo MAC. Para Emerson Dionísio de Oliveira o MAC-PR

assimilou o Salão de Arte Paranaense como elemento agregador de diferentes gerações de artistas (...). A instituição buscou no evento não apenas a legitimação de sua política aquisitiva, mas também os personagens que se perpetuaram como exemplos históricos para a composição de suas narrativas. Numa linearidade confessa, o museu conciliou seu passado com as narrativas sobre o salão (OLIVEIRA, 2011, p. 56)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Ainda sobre a constituição dessa coleção é importante considerar que apesar do Salão possuir um alcance nacional<sup>1</sup>, os comitês do júri foram compostos majoritariamente por profissionais do eixo Rio-São Paulo. Também cabe destacar que a parcela mais expressiva das obras foi adquirida por meio de doações de artistas, sem que existisse uma política que fornecesse critérios e orientassem essas incorporações. Nesse ponto, compartilho o levantamento realizado pelo Setor de Pesquisa Documentação do MAC-PR, em janeiro de 2020, para a exposição MAC 50 anos.



**Figura 2:** Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas. Vista núcleo Gestos Contranarrativos. Foto: Kraw Penas

Hoje o museu conta com 1272 (70,27%) obras de artistas homens e 538 obras de artistas mulheres. Desse montante, 964 (53%) obras foram doadas por artistas, familiares e instituições; 366 (20,22%) obras foram incorporadas por meio do Salão Paraense e 128 decorrentes de outros salões. Foram transferidas 291 obras de outros órgãos do Estado e as aquisições por compra somam 27 (1,49%) obras. Outras 18 obras são comodatos e 16 obras não possuem qualquer documentação que esclareça como foram incorporadas ao Museu<sup>2</sup>.

Diante dessa configuração quais narrativas estão sendo disputadas, enunciadas, sobrepostas, invisibilizadas na constituição dessa coleção? Como, por meio de uma curadoria, dar inteligibilidade a uma coleção que se constituiu de uma forma tão arbitrária? Para iniciar esse processo, nos detivemos primeiramente nas narrativas e nas obras incorporadas por prêmio aquisição. Afinal, como mencionado, foram por meio dessas obras e desse evento que museu buscou “não apenas a legitimação de sua

1- A partir de 2005, o Salão tornou-se bienal, instituiu prêmios-participação a todos os artistas selecionados/ convidados e tornou-se internacional, acolhendo produções de países do Mercosul.

2- MAC. Pesquisa exposição MAC 50 anos. Setor de pesquisa e documentação. Documento interno. Janeiro de 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

política aquisitiva, mas também os personagens que se perpetuaram como exemplos históricos para a composição de suas narrativas” (OLIVEIRA, 2011, p. 56).

Nesse sentido, apesar da instituição ter conseguido compor uma relevante coleção de arte contemporânea por meio do prêmio aquisição, a manutenção do Salão de Arte Paranaense<sup>3</sup> como a principal política de representação, aquisição e promoção do MAC-PR, colaborou para a acomodação institucional no que diz respeito à definição de políticas dirigidas de aquisição.



**Figura 3:** Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas. Vista núcleo Gestos Contranarrativos. Foto: Kraw Penas

Na medida em que a responsabilidade nas escolhas das obras é transferida para uma comissão julgadora, a qual não necessariamente se pautará nas demandas de reparação, representação e representatividade do acervo, aspectos urgentes acerca da constituição de uma memória visual representativa, bem como de práticas narrativas plurais, ficaram comprometidos.

A manutenção de um formato aquisitivo que carrega em sua epistemologia tradições e valores estéticos eurocentrados, historicamente introduzidos a partir do século XVII, é sintoma e alerta da estrutura colonizada de nossas instituições de arte. E, como tal, essa herança se expressa na reduzida representatividade de grupos e segmentos sociais historicamente marginalizados e minorizados nesse acervo – caso das mulheres, das populações negras, indígenas e LGBTQIA+.

A curadora e crítica de arte Ana Rocha, atual diretora do museu, atenta a essa configuração, vem realizando ações pontuais de autocrítica institucional, reconhecendo e buscando reparar essa estrutura. Caso da exposição ESTAMOS AQUI!, que, além de dar visibilidade exclusivamente as obras de artistas mulheres de sua coleção, levou para a

3- Para uma sistematização da trajetória do Salão de Arte Paranaense, confira: JUSTINO, M. J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba, SEC/MAC-PR, 1995.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

esfera pública uma estatística decorrente da pesquisa que motivou a mostra.

O levantamento realizado pelo MAC-PR concluiu que sua coleção é constituída majoritariamente “por obras de artistas homens”, sendo que “a diferença entre o número de obras de artistas homens e mulheres chega a 786” (ROCHA, 2019, p. 41). Da perspectiva interseccional, quando combinamos marcadores sociais de diferença (gênero, raça/etnia), a assimetria é ainda maior. Como fica evidente na ausência de obras de artistas mulheres negras em ESTAMOS AQUI!, levantamentos preliminares também nos autorizam a afirmar que poucas são as obras de artistas negros/as<sup>4</sup> e que tampouco existem obras de artistas, mulheres ou homens, indígenas.

Essas constatações, longe de serem uma exclusividade do MAC-PR, expressam o perfil da maioria das coleções e de museus públicos em países colonizados, já que



**Figura 4:** Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas. Vista núcleo Gestos Contranarrativos. Foto: Kraw Penas

a invenção do próprio museu foi transportada para as colônias pelos europeus colonizadores segundo o princípio imperial: “o colonialismo teve um papel significativo tanto na definição das coleções nos museus como na formação dos públicos que potencialmente podiam usufruir delas. É com esse legado colonial que os museus têm de lidar hoje”. (Simpson, 1995, 2 *apud* RIBEIRO, 2016, p. 103)

Logo, não devem ser tomadas apressadamente como argumento para deslegitimar a trajetória de uma instituição que cumpre ainda hoje um importante papel como

4- SILVA, Eliana. *Coletivo Ero Ere: a busca por identidade negra e vínculo ancestral na arte contemporânea de Curitiba*. 2019. 90 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

agente dinamizador no circuito de arte local e regional. Tampouco presta-se a desqualificar um acervo que possui obras representativas de uma comunidade particular de artistas (em sua maioria homens, brancos e cisgêneros) consagrados na historiografia da arte brasileira. No entanto, sem dúvida, nos alertam para o fato de que já não é mais possível seguir sem nos posicionarmos.



**Figura 5:** Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas. Vista núcleo Gestos Ecológicos. Foto: Kraw Penas

Se durante os seus 50 anos de existência as aquisições por compra no MAC somam 27 obras, o que equivale a 1,49% do seu acervo, diante da atual conjuntura política de cortes aos já reduzidos orçamentos reservados à área cultural, a implementação de uma política de reparação por meio da aquisição de obras fica ainda mais comprometida. Diante de um cenário de contingência, uma alternativa viável é iniciar um procedimento de reformulação discursiva. Para tanto, se faz necessário que os museus se conscientizem do poder de suas coleções no processo de transformação e decolonização institucional.

Se os museus conseguirem se aproximar de suas coleções, entender suas complexidades, repensar suas lacunas, gerar inteligibilidade e criar camadas de leitura, poderão ativá-las diante do presente e de suas urgências. Nesse sentido, se faz imperativo perceber a coleção não como algo do passado, imutável. Mas como um organismo vivo, que nos indaga e nos fala no tempo presente e que, portanto, pode nos ajudar a revolver nosso passado, a reescrever nosso presente e a transformar o nosso futuro. Dessa perspectiva, os museus podem – desde e a partir de suas coleções – não só formular políticas de reparação, mas também a detonarem processos de decolonização.

O museu, independente se público ou privado, para manter sua legitimidade e seu sentido na atualidade necessita ecoar histórias variadas, representar diferentes grupos sociais, comunicar com uma comunidade plural. Não podemos ser condes-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

cede com instituições que continuam empenhadas em representar e narrar uma história pautada exclusivamente no gosto e em valores burgueses de uma elite branca e minoritária. Se faz urgente que as histórias e os imaginários de segmentos minorizados, porém não minoritários, sejam abraçados e ecoados em nossos museus. A prática curatorial, enquanto um lugar de poder e de enunciação, não só pode como deve contribuir nesses processos.



**Figura 6:** Exposição Pequenos Gestos Memórias Disruptivas. Vista núcleo Gestos Ecológicos. Foto: Kraw Penas

Nesse sentido, desde o início existiu um desejo de, por meio da exposição Pequenos Gestos: Memórias Disruptiva, somar esforços no processo de decolonização de sua coleção. Para tanto, a pesquisa curatorial congregou três eixos: a escuta ativa das obras, a investigação sobre os imaginários presentes na coleção e as perspectivas e narrativas históricas privilegiadas pelo museu. A ideia era que o potencial desestabilizador dessa coleção viesse à tona quando tanto as contranarrativas implícitas nas obras quanto as lacunas e as omissões discursivas se fizessem presentes. Esse procedimento, em nada original, vem sendo adotado pelo menos desde a década de 1990. No entanto, em um país colonizado, com tantas histórias não contadas, mais urgente que ser original é pensar estratégias que possibilitem reescrever criticamente narrativas já existentes, bem como evidenciar seus apagamentos e omissões.

Entendendo a prática curatorial como um espaço de agenciamentos de simultaneidades e interdependências temporais, as obras de arte como corpos afetivos e os museus como campos de afecções, comecei a me deixar afetar pela coleção do MAC-PR. Lentamente foi se iniciando um cuidadoso e atento trabalho de escuta do potencial discursivo de suas obras em relação ao presente. Se afirmando enquanto uma simultaneidade plurinarrativa, esses corpos afetivos me falavam, ora repelindo ora acolhendo minhas inquietações. Com cada obra fui estabelecendo diferentes graus

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

de intensidades afetivas. Algumas convidei para ficarem mais perto, outras para falarem mais alto. Os sussurros de algumas me foram impossíveis decifrar. Um tanto dessas obras me inquietava por me parecerem inacessíveis, outras por não me afetarem positivamente. Nesse espaço de afetação e de escuta, as obras tanto tencionavam a narrativa ambivalente da coleção quanto evidenciavam seus apagamentos, seus silenciamentos e suas lacunas.

Ao fim, havia selecionado um corpo de 23 obras, produzidas ao longo de quase seis décadas, agrupadas em três núcleos discursivos: Gestos Alegóricos, Gestos Contranarrativos e Gestos Ecológicos. As obras presentes em cada um desses núcleos se conectavam por uma espécie de comentário crítico à imperativos da modernidade brasileira, evidenciando componentes coloniais ainda não superados nos seus processos de modernidade e modernização. Quando vistas em conjunto corroboravam tanto a urgência e a atualidade desse debate quanto a falácia um presente pós-colonial. A partir e desde esse pequeno conjunto de grande poder discursivo buscaríamos evidenciar e confrontar a lógica colonial presente na negação e nos silenciamentos implícito em parcela significativa das narrativas sobre esse acervo.

Como nos ensina Grada Kilomba (2019), um primeiro passo na decolonização é parar de negar, invisibilizar ou lançar mão de qualquer subterfúgio que justifique/legitime a manutenção de uma estrutura colonizada. Outro passo importante, ainda de acordo com Kilomba, é reconhecer e dar visibilidade a estrutura colonial presente em nossas instituições. Esse dois movimentos reparatórios foram considerados no projeto curatorial, culminando em uma exposição que tornou visível – em instâncias e esferas de públicos heterogêneos certas ausências da coleção e determinados silêncios institucionais. Ao apoiar essa iniciativa, o MAC-PR, além de desnaturalizar essa estrutura, de se posicionar publicamente, se abriu a processos de escuta e relações com culturas/comunidades não representadas em sua coleção e historicamente invisibilizadas em suas narrativas. O museu, caso siga esse caminho, certamente se abrirá a formas coletivas e colaborativas de reparação e de constituição de uma museografia local e anticolonial<sup>5</sup>.

Nesse sentido, a exposição Pequenos gestos: memórias disruptivas – em continuidade aos procedimentos e compromissos de autocrítica institucional e de reformulação discursiva iniciados com ESTAMOS AQUI! – foi conceitualmente estruturada a partir de uma plataforma curatorial que pensou de maneira interdependente uma exposição e um ciclo de ativação. De maneira que fosse produzida uma reescrita não apenas do que o acervo nos mostra e nos diz, mas também do que está ausente e silenciado.

Para falar de ausências, do que foi invisibilizado, achatado e neutralizado talvez nos ajude a constatação assombrada de Walter de Mignolo diante da instalação Black Mirror-Espejo Negro (2009) de Pedro Lasch:

5- Sobre a pluralidade de termos presente nos estudos de colonialidade, ver: RE/NEO/DES/COLONIAL. ¿Unacuestión de nomenclatura?. *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Disponível em: <<https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/reneodes-colonial-¿una-cuestión-de-nomenclatura>>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Colonizador, colonizado, ai caramba!, te dizes. Gradualmente, você percebe que a arte não tem muito a ver com representação, como você aprendeu no ensino médio. E no primeiro ano da faculdade. Ou, melhor ainda, que a descolonização da estética<sup>6</sup> imperial, baseada na representação, consiste em criar e fazer com que o que é criado não possa ser cooptado, enaltecido e achatado pelo conceito de representação ou pela concepção unilateral e limitada da complexidade de [Edgar] Morin. Uma complexidade que, como a geometria de [Edmund] Husserl, ignora a geometria egípcia e maia [...]. Os dados que você tinha são úteis, mas a lógica do entendimento em que você foi “educado” não é mais. Você chegou à conclusão de que era necessário desaprender o que aprendeu e reaprender (MIGNOLO, 2014. p. 21. Tradução da autora)

Como, enquanto colonizada e não especialista no debate da colonialidade<sup>7</sup> nem nos processos históricos da colonização brasileira, desaprender e reaprender? Como, desde uma instituição que em articulação com os projetos imperiais-coloniais europeus passou a abrigar a coisificação de narrativas fundadas na classificação, hierarquização e universalização de cânones e valores artísticos eurocentrados, contribuir para decolonizar o museu de arte? Como, desde um acervo que também foi estruturado a partir de uma lógica colonial, decolonizar a prática curatorial?

Nesse ponto cabe recuperar o perspicaz diagnóstico do curador nigeriano Okwui Enwezor quando propõe:

qualquer interesse crítico demonstrado em relação aos sistemas de exibição que tome como campo de estudo a arte moderna ou contemporânea necessariamente nos remete à base fundamental da história da arte moderna e suas raízes no discurso imperial, por um lado, e, por outro, as pressões que o discurso pós-colonial exerce em suas narrativas hoje (ENWENZOR, 2003, p. 58. Tradução da autora).

Considerando ainda que os museus de arte se constituem como uma das mais sofisticadas e estratégicas instâncias de descontextualização do poder colonial, dois partidos foram tomados para assegurar que, ao menos, a plataforma curatorial fornecesse uma perspectiva crítica à colonialidade do saber e da estética.

6- Para entender melhor o conceito “estética decolonial” desenvolvido por Walter de Mignolo conferir: MIGNOLO, Walter. A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes [Entrevista concedida a] Aïcha Diallo. *C& América Latina*. 8 mar. 2018. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>>.

7- O conceito “colonialidade” foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano no final dos anos 1980. No início dos anos 1990, Walter de Mignolo elabora em *Histórias locais/projetos globais* e em publicações posteriores o conceito de colonialidade como o lado mais escuro da modernidade. Ver: MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, e329402, 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Primeiro, tentamos restituir, minimamente, as inscrições históricas dos trabalhos que participaram da exposição. Para tanto, depoimentos de artistas mortos foram recuperados, novas informações foram solicitadas aos artistas vivos e, nos casos em que o depoimento do artista não foi possível, foram recuperados textos críticos formulados no exato momento em que os trabalhos foram exibidos. A transcrição dessas vozes, também traduzidas para inglês e para o espanhol. compunha, juntamente com as fichas técnicas, as legendas ampliadas que acompanhavam cada umas das obras presentes na exposição. A ideia era assegurar que a inteligibilidade das obras não se desse exclusivamente por meio da narrativa curatorial. Que os depoimentos sobre os contextos de sua produção e significação não servissem exclusivamente para reiterar o discurso curatorial, mas que criassem desde e a partir de cada uma das obras selecionadas para a exposição uma polissemia narrativa<sup>8</sup>.

Aqui, o desafio foi desenvolver uma plataforma curatorial que não fosse tão direcionada a ponto de invisibilizar a polissemia das obras, nem tão aberta ao ponto de se eximir de um posicionamento, de fornecer uma perspectiva, de construir uma narrativa. Na medida em que essas vozes produziram não apenas um ruído no discurso curatorial, mas também forneceram outras histórias, a narrativa curatorial foi relativizada e apresentada como uma entre muitas perspectivas possíveis para o entendimento das obras.

Mas vale a pena dizer que esses comentários frequentemente colidiram com a interpretação da curadoria, ou seja, a posição do artista nem sempre estava em harmonia com a maneira como percebi suas obras. Isso moldou um ambiente que não estava isento de contradições. Ao contrário, foi potencializado por essa diversidade de pensamento, por essas vozes dissidentes. E o que é a colonialidade do saber senão a construção artificial de uma narrativa universal? Com esse procedimento, a proposta curatorial também se posicionava contra essa perversa política de conhecimento.

Nesse sentido, existiu um entendimento de que a divergência, a contradição só enfraquece o debate daqueles que desejam ter um discurso totalizador. Enquanto curadora e docente, opto sempre por estimular o debate com toda a complexidade que o caracteriza, apostando na multiplicidade discursiva. Este formato polissêmico demandava dos públicos um escolhessem seus próprios caminhos e construíssem suas narrativas. Em outras palavras, nessa exposição existiu um esforço deliberado para que o envolvimento dos públicos ocorresse não através de uma narrativa circunscrita e justificada, mas sim através de um engajamento em um processo autônomo de conscientização. Especificamente, em vez de direcionar os públicos a um determinado raciocínio e guiá-lo por um determinado caminho, procurei implica-los e afetar seus corpos a partir da confrontação simultânea com diversas perspectivas – curadoria, artistas, cada obra individualmente e em conjunto – e de uma expografia que os conduzia de um núcleo veloz, estridente e espetacular (Gestos Alegóricos), passando por uma cacofonia discursiva (Gestos Contranarrativos) e chegando em um espaço de desaceleração e silêncio (Gestos Ecológicos).

8- Essas narrativas foram apresentadas nas legendas ampliadas que acompanhavam as obras. É importante mencionar que todas foram traduzidas para inglês e espanhol.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Também cabe mencionar que além do texto curatorial e das legendas ampliadas, em parceria como setor educativo, foram produzidos texto que situavam a problemática de cada um dos núcleos que constitua a exposição (Gestos Alegóricos, Gestos Contranarrativos e Gestos Ecológicos). Nesse ponto é importante recuperar o diálogo com o MAC-PR. Inicialmente, a direção do museu – por demanda do Setor de Comunicação – pediu para que os textos fossem reelaborados e tivessem um ‘tom’ “menos acadêmicos”. O receio era que a comunicação ficasse comprometida e a inteligibilidade fosse interdita por um vocabulário especializado.

No entanto, esses textos expressavam parte do compromisso do projeto curatorial em decolonizar conhecimento. Simplificá-los implicava em subestimar, tutelar e dirigir os públicos. O esforço, ao contrário, era tenta afetar os públicos, deixá-los desconfortáveis, incentivá-los a transcender o debate e produzir uma reflexão crítica. Expostos esses argumentos, o Museu não só concordou em manter os textos como se disponibilizou a pensar junto uma alternativa que garantisse uma leitura cuidadosa. Em conjunto, elaboramos um glossário e uma série de perguntas.

Com o primeiro, forneceríamos aos públicos os significados de terminologias específicas do vocabulário decolonial, nem sempre conhecidos ou inteligíveis, com esse cuidado esperávamos potencializar a autonomia do pensamento e da formulação crítica. Dentre outros, constavam no glossário os seguintes termos e seus respectivos significados:

**Alegoria:** figura de linguagem ou interpretação que consiste em representar pensamentos e ideias de forma figurativa.

**Antropoceno:** definição da geologia, na qual o período atual, também chamado de “Era da Humanidade”, tem a ação humana como definidora do funcionamento global.

**Cânone:** conjunto de regras ou padrões sobre determinado assunto.

**Colonialismo:** forma de imposição de autoridade de uma cultura sobre outra.

**Colonialidade do saber:** um padrão do poder estrutural, em que o conhecimento compartilhado serve a uma ordem eurocentrada.

**Cosmovisão:** modo de olhar o mundo, conjunto de ideias sobre um contexto maior.

**Determinismo biológico:** crença de que genética e etnia determinam capacidades físicas e psicológicas do indivíduo.

**Distopia:** o contrário da utopia. Situação imaginária em que se vive em condição de extrema opressão.

**Estereótipo:** ideia classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativas ou falsas generalizações.

**Estrutura patriarcal:** sistema social em que funções de poder, autoridade e privilégios se concentram em figuras masculinas.

**Geopolíticas colonizadoras:** utilização de poderes políticos para a domi-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

nação de um território ou país.

**Oxalufan:** divindade africana cultuada no Brasil por todas as religiões afro-brasileiras.

**Taxonomia:** estudo científico responsável pela classificação sistemática das coisas em categorias.

Já com as perguntas, desejávamos implicar os públicos em um processo reflexivo que tinha como ponto de partida suas próprias experiências e entendimentos. No núcleo Gestos Contranarrativos, por exemplo, além das legendas ampliadas, os públicos encontrariam:

Este núcleo nos ajuda a perceber como artistas contestaram processos implicados na ideia de uma modernidade e integração regional no sul global. Nesse sentido, a visualidade retro-futurista-decadente de Marcelo Conrado nos alerta para as falácias de uma memória permanentemente capitalizada acerca da grandiosidade do projeto moderno brasileiro. Os mapeamentos contracartográficos de Carla Vendrami e os procedimentos contra-arqueológicos de Beto Shwafaty e Jorge Francisco Soto evidenciam violências e dependências calcadas em estratégias geopolíticas colonizadoras. Por outro lado, o agenciamento da morte simbólica do artista; a transposição de grafias vernaculares das calçadas para o mundo da arte; a explicitação de corpos reservados para lidar com a outra face do progresso; a reivindicação de uma forma artística para a ancestralidade de Oxalufan nos alertam sobre as resistências à dependência cultural. Além das insuficiências de uma modernidade artística pautada em cânones eurocêntricos e na colonialidade do saber. Fabírcia Jordão Você acredita que existe uma única versão da história? Este núcleo é pautado no questionamento da supremacia de uma verdade sobre as demais; as obras apontam formas de resistência a práticas eurocentradas. Contestando os padrões e reinventando saberes que divergem da regra. Quem conta a história interfere na narrativa? Que histórias os artistas estão contando por meio das obras?<sup>9</sup>

Considerando ainda que a narrativa curatorial, pensada a partir da noção de ruptura, colocou em relação, desde uma perspectiva crítica e consonante com as exigências do presente, obras realizadas ao longo de cinco décadas (1960-2010), essa heterogeneidade enunciativa também contribuiu para reforçar o entendimento de que o discurso curatorial, na medida em que este era permanentemente confrontado pelas inscrições históricas de trabalhos, não se confundisse com um dirigismo conceitual que converte as obras em mera ilustração de teses curatoriais.

9- O Guia para Educadores pode ser acessado em <[http://www.mac.pr.gov.br/sites/mac/arquivos\\_restritos/files/documento/2020-03/guia\\_edu\\_peq\\_gestos.pdf](http://www.mac.pr.gov.br/sites/mac/arquivos_restritos/files/documento/2020-03/guia_edu_peq_gestos.pdf)>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Ainda em busca de uma heterogeneidade que efetivamente contribuísse para ativar crítica e concretamente o acervo do MAC-PR, a exposição Pequenos gestos: memórias disruptivas também se materializou por meio do ciclo de ativações Quando os vazios falam. Pensado a partir da colaboração de artistas, pensadores e pesquisadores convidados, o propósito era levar para uma esfera ampla debates plurais e abrangentes sobre aspectos artísticos, históricos e políticos invisibilizados nas narrativas dessa coleção.

Com a pandemia do novo corona vírus, dos três encontros previstos, apenas um aconteceu, O engajamento artístico na ditadura e na contemporaneidade, realizado no dia 13 de novembro de 2019. Para debater noções de engajamento artístico e interdições em dois tempos diferentes e, de certo modo, interconectado, convidamos Carolina Schroeder e Emanuel Monteiro.

A pesquisadora e professora Carolina Schroeder nos falou sobre compromisso em reescrever e inscrever criticamente, a partir de um estudo pontual – X Bienal de São Paulo (conhecida como a Bienal do Boicote) e o movimento/manifesto *Non à la Biennale* a relação entre arte/censura - artista/instituições de arte durante a ditadura militar. Já o artista e professor Emanuel Monteiro discutiu a exigência colonial da branquitude que engessa o artista negro em uma única forma de ativismo, qual seja, a tematizar em sua produção a luta antirracista cotidiana.

O interesse na polissemia e na dissonância discursiva não implicava na anuência a todo e qualquer tipo de discurso. Um caso que nos ajuda a deixar esse posicionamento menos abstrato diz respeito à legenda ampliada para a obra "Ota-Oxalufan" (1984), doação do artista Vilmar Nascimento. Diferente das demais obras apresentadas, nesse caso foi elaborado um texto pela curadoria e a equipe do MAC-PR. Na legenda ampliada explicávamos que durante a pesquisa sobre a obra de Vilmar Nascimento nos deparamos com a invisibilidade de um aspecto que se apresenta como fundamental ao trabalho. Como está explícito em seu título, o artista, ao recuperar a figura do orixá Ota-Oxalufan – cria uma interdependência entre ancestralidades e tradições de matrizes africanas e os processos e visualidades artísticos contemporâneos.

A ausência desse debate na fortuna crítica<sup>10</sup> relacionada à essa obra, a qual se limitou a enfatizar as características orgânicas e as preocupações ecológicas do artista, é mais um sintoma do racismo estrutural presente nas artes visuais. A recusa em transcrever textos dessa natureza reforçava o compromisso, por parte da curadoria e do museu, tanto em confrontar procedimentos críticos estruturados desde parâmetros estéticos colonizados quanto dar inteligibilidade a procedimentos estéticos pautados em visualidades que escapam aos cânones eurocêntricos.

Como argumenta Rosana Paulino (2016), não é mais possível seguir consentindo com o permanente apagamento da produção cultural afrodescendente por meio da sobreposição de parâmetros que lhes são estranhos. Por meio de questionamentos acerca da sua legitimidade formal ou pelo seu engessamento em categorias subalternas – o 'naïf', o 'folclórico', o 'artesanal', o 'popular'. Faz-se urgente

10- A esse respeito consultar os recortes de jornais sobre o artista no arquivo do MAC-PR.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

interromper narrativas que operam, conscientemente ou não, invisibilizando ancestralidades, tradições e valores estéticos que escapam aos cânones eurocêntricos. Que diminuem ou negam as contribuições dessas produções na construção de um olhar plural e de uma estética decolonial.

Como mencionado em outra parte desse texto, a curadoria instaurou um espaço de escuta que possibilitasse, como aconteceu no caso “Ota-Oxalufan”, ser afetada pelo conjunto das obras selecionadas a partir e desde as urgências do presente<sup>11</sup>. Obras produzidas ao longo de quase seis décadas, entre 1968 e 2016, se conectavam por um certo comentário crítico ao imperativo da modernidade – a ideia de progresso histórico, ao projeto nacional desenvolvimentista, a constituição de uma identidade nacional, ao resgate de um passado próprio, a expectativa do Brasil como um país do futuro. Enfim, um tipo de comentário crítico à retórica que não apenas cria as expectativas do que supostamente o Brasil deveria ser, mas que também constrói um ideário, permanentemente atualizado, que projeta nossa memória em uma promessa, nunca efetivada, do Brasil como um “país do futuro”. Ideário que não apenas contribui para invisibilizar determinadas narrativas, mas que também é instrumentalizado para positivar e legitimar a atuação de um Estado e de uma sociedade estruturalmente colonizada, patriarcal, racista, sexista e classista<sup>12</sup>.

Ou seja, pode-se considerar que os trabalhos selecionados, em maior ou menor medida, sinalizam o componente colonial, e ainda não superado, do processo de modernidade, e a modernização brasileira, inclusive nossa modernidade e contemporaneidade artística. E, cada um ao seu modo, parece nos interrogar como, enquanto subjetividades colonizadas e alteridades subalternizadas, pensar nosso projeto de modernidade e nossa promessa de futuro?

Pensadas enquanto pequenos gestos, as obras selecionadas para compor a exposição *hackearam* componentes coloniais presentes em nosso projeto de modernidade. No entanto, antes de aprofundar esse argumento, é importante dizer que a noção de gesto foi pensada em estreito diálogo com o conceito que Giorgio Agamben (2018) sistematizou em “Para uma ontologia e uma política do gesto”<sup>13</sup>.

11- Obras selecionadas: *Brasília III* (1968) de Antonio Henrique Amaral; *Realmente* (1973) de Danúbio Gonçalves; *Brinquedos de Meninas* (2004) de Dulce Osinski; *Never Forget: I make my money with bananas* (c.1995) de Glauco Menta; *Rótulo 104-B* (1972) de Plínio César Bernhardt; *Brinquedos de Meninos* (2004) de Dulce Osinski; *SLU* (2006) de Estevão Machado; *Das Calçadas de Olinda I* (1983) de Aprígio Fonseca e Frederico; *Projeto B.O.* (2002) de Rogério Ghomes; *Ota-Oxalufan* (1984) de Vilmar Nascimento; *O Museu Impossível das coisas vivas. Departamento de integração pan-continental (área de contato triangular)* (2004) e *Aculturação (não) é integração I (Vale do Rio Doce / Mariana)* (2015), de Beto Shwafaty; *Sentado en el bote con su cámara escuchaba el sonido penetrante de la sala de máquinas* (2005) de Jorge Soto; *Mapa* (1994) de Carla Vendrami; *Prefiro a Decadência à Modernidade* (2016) de Marcelo Conrado; *Ciclo* (1974) de Vera Chaves Barcellos; *Ideogramas reflexivos do litoral do Paraná* (c. 1990) de Liz Szczepanski; *Sambaqui* (1991) de Vera Rodrigues; *Vasilha* (1997) de Alice Yamamura; *Espécies ameaçadas de extinção / Últimos exemplares encontrados na coleta realizada na cidade de Castro* (2014) de Eduardo Freitas.

12- Um primeiro pensamento sobre esse argumento foi desenvolvido no texto *Só à distância mostra-se os dentes* sobre a instalação homônima de Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli na I Mostra do Programa de Exposição no CCSP no período de 16/06 a 9/09 de 2018. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2018/06/CCSP-catalogo-i-mostra-exposicoes-2018.pdf>>.

13- Sobre o conceito de gesto em Agamben cf. AGAMBEN, Giorgio. O Autor como Gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo. 2007 e AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p.09-14. Jan. 2008.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

Nesse texto, o filósofo italiano reivindica para o gesto um lugar entre o fazer (*poiesis*) e o agir (*práxis*), sugerindo que a ética e a política não estariam na esfera da ação, mas sim do gesto. De acordo com Agamben, para compreendermos a natureza política do gesto seria decisivo pensá-lo como o momento da interrupção e suspensão de uma sucessão cronológica. Dessa perspectiva, o gesto, enquanto um espaço destituído da dualidade dos fins e meios, é inesgotável... precede, rememora e sucede a ação.

A partir dessa perspectiva também podemos considerar que as obras aqui reunidas, enquanto pequenos gestos, enunciam uma memória disruptiva, uma vez que trazem à tona os pressupostos coloniais (evolucionistas, racistas, imperialistas, sexistas) embutidos no nosso projeto de uma modernidade nacional e artística. Ou seja, essa memória é disruptiva porque enuncia uma perspectiva anticolonial que tanto interrompe quanto atualiza no presente o projeto colonial implícito no nosso "ideal moderno".

Essa interrupção, como mencionado, se "materializou" em três gestos recorrentes e interconectados: o alegórico, o contranarrativo e o eopolítico.

As obras do primeiro núcleo conceitual, Gestos alegóricos<sup>14</sup>, nos ajudavam a perceber como artistas problematizaram, a partir do exotismo associado à banana, a criação de uma identidade nacional e latino-americana, suspendendo narrativas que normalizam e naturalizam opressões e violências na constituição de uma identidade nacional. Por meio de procedimentos alegóricos baseados na estética tropi-pop-camp-clichê, explicitaram estereótipos e colonialismos ainda hoje presentes nas noções de brasilidade. Também evidenciam como essa identidade, erguida a partir de uma estrutura patriarcal, normaliza e naturaliza argumentos opressivos sobre inferioridade racial e diferenças de gênero fundamentadas no determinismo biológico.

O segundo núcleo conceitual, Gestos contranarrativos<sup>15</sup>, evidencia como artistas contestaram processos implicados na ideia de uma modernidade e integração regional no sul global. Nesse sentido, a visualidade retro-futurista-decadente de Marcelo Conrado nos alerta para as falácias de uma memória permanentemente capitalizada acerca da grandiosidade do projeto moderno brasileiro. Os mapeamentos contracartográficos de Carla Vendrami e os procedimentos contra-arqueológicos de Beto Shwafaty e Soto Moreno evidenciam violências e dependências calcadas em estratégias geopolíticas colonizadoras. Por outro lado, o agenciamento da morte simbólica do artista; a transposição de grafias vernaculares das calçadas para o mundo da arte; a explicitação de corpos reservados para lidar com a outra face do progresso; a reivindicação de uma forma artística para a ancestralidade de Oxalufan nos alertam sobre as resistências à dependência cultural. Além das insuficiências de uma modernidade artística pautada em cânones eurocêntricos e na colonialidade do saber.

14- Agrupou as obras *Brasiliana III* (1968) de Antonio Henrique Amaral; *Realmente* (1973) de Danúbio Gonçalves; *Brinquedos de Meninas* (2004) de Dulce Osinski; *Never Forget: I make my money with bananas* (c.1995) de Glauco Menta; e *Rótulo 104-B* (1972) de Plínio César Bernhardt.

15- Agrupou as obras *Brinquedos de Meninos* (2004) de Dulce Osinski; *SLU* (2006) de Estevão Machado; *Das Calçadas de Olinda I* (1983) de Aprígio Fonseca e Frederico; *Projeto B.O.* (2002) de Rogério Ghomes; *Ota-Oxalufan* (1984) de Vilmar Nascimento; *O Museu Impossível das coisas vivas. Departamento de integração pan-continental (área de contato triangular)* (2004) e *Aculturação (não) é integração I (Vale do Rio Doce / Mariana)* (2015), de Beto Shwafaty; *Sentado en el bote com su cámara escuchaba el sonido penetrante de la sala de máquinas* (2005) de Jorge Soto; *Mapa* (1994) de Carla Vendrami; e *Prefiro a Decadência à Modernidade* (2016) de Marcelo Conrado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

O terceiro e último núcleo conceitual, Gestos ecopolíticos<sup>16</sup>, reuniu obras que discutem a relação entre arte e os destinos da natureza no antropoceno. A visualidade distópica a um sistema sustentado na lógica de crescimento econômico e consumo ilimitados pode ser observada na taxonomia contracentífica dos seres sintéticos feita por Eduardo Freitas. Essa relação antagonista entre o projeto antropoceno e a natureza assume uma centralidade na experimentação fotosserrigráfica *Ciclo*, de Vera Chaves Barcelos. Já os sambaquis de Vera Rodrigues, as vasilhas de Yamamura e os modos de convívio dos povos litorâneos de Szczepanski relativizam noções evolucionistas de civilização, e desestabilizam hierarquias entre arte/artesanato. Desse modo, é possível perceber como artistas nos contam sobre uma visualidade crítica ao imperativo cultural com cosmovisões oriundas de contextos culturais do sul.

Esses gestos, ao revolverem, interromperem e desmantelarem no presente narrativas coloniais estruturantes, ativam e interconectam três temporalidades: passado/presente/futuro. E, muito embora não se proponham a transformar uma dada realidade, contribuem para a descolonização da história e da crítica de arte. Esses trabalhos, ao evidenciarem a face oculta e estruturante da modernidade, a colonialidade, produzem uma narrativa crítica às narrativas historiográficas construídas desde e a partir da lógica colonial.

Nos dias atuais, diante da crise de legitimidade e legalidade dos meios e fins da política, olhar para os gestos de artistas dessa perspectiva é pensar como esses gestos em suas relações, potências e possibilidades se conservam no ato e vice-versa. Também ecoam *discursos potentes* e disruptivos demonstrando não só a atualidade e validade desses *pequenos gestos*, mas também a potência da arte nas disputas de narrativas e na construção de futuros não coloniais. Considerando que esses agenciamentos aconteceram desde e por meio de uma coleção fica evidente o potencial desses corpos de memória e afecções em nos ajudar a revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Para uma ontologia e uma política do gesto. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html?m=1>> Acesso: 15 jan. 2019
- ENWENZOR, Okwui. *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. Research in African Literatures*, vol. 34, n. 4 (Winter, 2003), p. 57-82. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4618328>>. Acesso: 10 nov. 2018.
- KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação*. Episódio de racismo cotiando. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MIGNOLO, Walter. Aisthesis decolonial. *CALLE14*, v. 4, n. 4, Jan.-Jun. 2010. p. 10-25.

16- Reuniu as obras *Ciclo* (1974) de Vera Chaves Barcellos; *Ideogramas reflexivos do litoral do Paraná* (c. 1990) de Liz Szczepanski; *Sambaqui* (1991) de Vera Rodrigues; *Vasilha* (1997) de Alice Yamamura; e *Espécies ameaçadas de extinção / Últimos exemplares encontrados na coleta realizada na cidade de Castro* (2014) de Eduardo Freitas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

---

- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Memória, patrimônio e arte: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros (1965-2005). *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S.l.], v. 40, jul. 2011. p. 56. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/6124>>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- PAULINO, Rosana. *Diálogos Ausentes, vozes presentes*. Disponível em: <[http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/dialogosausentes\\_rosanapaulino-rev.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/dialogosausentes_rosanapaulino-rev.pdf)>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- RIBEIRO, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? In: RIBEIRO, António S.; RIBEIRO, Margarida C. (Org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016, p. 103.
- ROCHA, Ana. Intersecções para um mundo complexo. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *ESTAMOS AQUI!*, Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2019, p. 38-41.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43  
Jan/jun 2020  
e-ISSN: 2179-8001

---

Texto recebido em: 11/06/2020  
Texto publicado em: 30/06/2020

**Fabricia Cabral de Lira Jordao**

Curadora, pesquisadora e professora. Departamento de Artes da UFPR.

---

**Como citar:** JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. Pequenos gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V 25; N.43 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.104153>

---