


# Ações de choque e retomada: tensionamentos entre arte contemporânea e teoria decolonial

Priscila Medeiros de Oliveira<sup>1</sup>

 0000-0002-9955-2221

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4695

## Resumo

O debate decolonial se faz cada vez mais constante no campo da História da Arte brasileira. O assunto é presente em recentes ações de instituições nos últimos anos. Apesar da tentativa de reposicionamento, é um fato histórico que instituições de arte contribuíram para o apagamento de mulheres, pessoas negras e indígenas e suas produções imagéticas. Este artigo tem como objetivo analisar algumas ações no campo das artes visuais brasileira no eixo Rio de Janeiro e São Paulo nos últimos anos.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea brasileira. Teoria decolonial. Instituições de arte. História da Arte brasileira.

---

<sup>1</sup> Programa da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa História e Crítica da Arte. Bolsista de Mestrado CAPES.

Em *História não é bula de remédio*<sup>2</sup>, a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, elabora uma densa reflexão sobre como a constituição histórica e cultural brasileira é enraizada no autoritarismo. Me chamou atenção, quando li este texto, o fato de que uma história oficial do Brasil foi criada apenas em 1844, a partir de um concurso público organizado pelo, então recente, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB, que era bastante objetivo. “Como se deve escrever a história do Brasil” que buscava diretrizes para uma escrita oficial da história do Brasil.

Ao oposto das propostas que sugeriam uma abordagem cronológica dos principais acontecimentos do país desde a invasão portuguesa, venceu a tese do botânico sem formação em história Karl Friedrich Von Martius. O médico e botânico alemão propôs que a composição étnica da população brasileira seria o fio condutor para a história oficial do país.

O objetivo era suavizar o passado e tentar desta forma criar uma origem mitológica que fizesse as pazes com o presente. As bases traçadas por Von Martius foram tão enraizadas que a ideia das três raças formadoras, em quase harmonia, aparece em dezenas de outras obras que buscam explicar o Brasil.

A ideia de um Brasil pacífico e de povo cordial é, sem dúvida, muito mais palatável do que a história de violência, invasão e escravidão que mantém feridas em carne viva ainda hoje. Como seria possível apagar o fato de que, em mais de 300 anos, houve a comercialização de pessoas escravizadas em decorrência da cor de sua pele, raptadas de seus lugares de origem e trazidas para o trabalho forçado? Como ainda é possível acreditar no mito da democracia racial ou qualquer outro mito nacional que pregue coesão?

As instituições têm sua contribuição nesta construção ao pautarem constituições de identidades num sistema que privilegia a branquitude e perpetua o racismo, são assim gerados traumas difíceis de serem reelaborados.

O que aqui chamo de ações de choque e retomada são uma analogia na qual me refiro a produções recentes de artistas contemporâneos, no entanto devido às limitações editoriais não entrarei de fato no trabalho desses artistas, mas em recentes exposições que vem tratando sobre a temática decolonial e dialogando com a ideia de reescrita da história.

São as forças de choque as responsáveis por reintegrações de posse. Percebo que alguns trabalhos para além de um nicho de mercado vem de certa forma abrindo caminho em outras

---

<sup>2</sup> SCHWARCZ, Lilia. Introdução: História não é bula de remédio. In: *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 11-26.

escalas dentro das instituições propondo discussões para o que deve ser segundo fala da artista Ventura Profana “a restituição daquilo que foi roubado”. Não estou aqui afirmando que esses trabalhos são pioneiros, ou que ações do tipo são inéditas em instituições. Acredito que dialogam com toda uma luta que veio antes e que se anuncia no presente.

O historiador da arte Igor Simões traz em sua tese, *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*, uma reflexão acerca do “nascimento da história da arte” a partir da publicação do livro *As vidas dos artistas de Giorgio Vasari*. “Em 1550, Vasari inventou a figura do artista italiano, de alcance universal, começando a forjar aquilo que seria o historiador da arte.”<sup>3</sup> Trazendo também um outro evento contemporâneo. “Em 1550, atracavam nas Américas, singrando o Atlântico, os primeiros navios que traziam homens e mulheres desumanizados pelo colonizador e coisificados para o seu uso”<sup>4</sup>. Simões expõe duas ações distintas e contemporâneas que de certa forma se encontram o “nascer da história da arte” enquanto registro e a escravização de pessoas negras vindas de África a partir do tráfico humano. O autor segue:

O continente europeu fundou a História da Arte ao mesmo tempo em que inventava um mundo que só passou a existir quando enquadrado sob suas lentes. Lentes de desumanizar o outro. O outro era a atração pelo seu caráter de diferença. A História da Arte europeia e contemporânea – contemporânea da ideia de desumanizar quem não e seu espelho.<sup>5</sup>

A objetificação e até animalização de pessoas não brancas na história da arte é uma constante. E muito vem sendo pensado e reescrito a respeito de produções marcadamente racistas para além do argumento de que “naquele tempo, se pensava assim”. É com os olhos de hoje que tento trazer esta análise e recorro novamente a Igor Simões que em sua tese tece a seguinte reflexão sobre o papel das exposições. “As salas de exposição têm sido a ilha de edições para narrativas que ainda brigam e disputam seus lugares nas histórias da arte no Brasil Contemporâneo.”<sup>6</sup> e continua: “A exposição é o espaço onde aqueles fragmentos que não se encontrariam passam a operar juntos, fazendo da sala o lugar de um curto-circuito de possibilidades”<sup>7</sup>. [...]

---

<sup>3</sup> SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2019. p. 43.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. *Revista PHILIA* | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 3, número 1, maio de 2021. p.320)

<sup>7</sup> Ibid.

Simões, chama atenção para a exposição como uma ilha de edição, o local da montagem de uma narrativa. E neste caso de narrativas em disputa. É na exposição que ocorre o diálogo entre as obras, entre discursos e assim compõem formas de narrar. É pela exposição que também ocorre uma documentação importante sobre um evento em determinado tempo e espaço.

### **Exposições como narrativas que se encontram.**

Nos últimos anos importantes instituições do eixo Rio de Janeiro x São Paulo realizaram exposições com propostas curatoriais em que é possível observar questões decoloniais. Destaco *Djagwata porã*, 2017/2018, realizada no MAR – Museu da Arte do Rio, com a curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz, com a participação de uma coletiva formada por indígenas de diferentes etnias. A exposição abordava questões tanto estéticas como políticas sobre os povos originários brasileiros; *Histórias afro-atlânticas*, 2018, no MASP, contou com 450 trabalhos de 214 artistas, dos séculos XVI ao XXI, com curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes e Lilia Moritz Schwarcz, como curadora-adjunta. A mostra fez parte de um importante projeto curatorial que teria continuidade com “Histórias ameríndias”, mas este foi interrompido devido a pandemia do novo Corona Vírus, Covid-19. Destaco por fim “imagens que não se conformam”, também realizada no Museu de Arte do Rio com curadoria de Marcelo Campos e Paulo Knauss que traçou um diálogo com parte do acervo do IHGB Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

O Museu de Arte do Rio integrou o projeto Porto Maravilha, que fez parte de uma grande reforma na zona portuária do Rio de Janeiro. Antes de ser convertido em museu e na Escola do Olhar, funcionava no local um terminal de ônibus e uma ocupação de pessoas sem moradia, que foi despejada do prédio. O museu surgiu como parte de um projeto de gentrificação da região central da cidade, sendo, a construção, uma das maiores propagandas dessa “revitalização” ao lado do Museu do Amanhã. O primeiro diretor da instituição foi o curador Paulo Herkenhoff que, junto da equipe do museu, desde a abertura em 2013, implementou como marca da instituição a realização de grandiosas exposições que propunham revisões historiográficas.

*Djagwata Porã: Rio de Janeiro indígena*, projeto realizado após a saída de Herkenhoff, destoa do que já havia sido realizado anteriormente, por discutir a curadoria tradicional institucional, ao tensionar a noção de hierarquia curatorial.

Dja Guata Porã foi um paradigma na forma de se fazer curadoria quando se propõe a inserir quem será retratado/pesquisado no processo de criação da exposição. Uma exposição colaborativa onde a criação das obras era sempre pensada em conjunto. Os curadores se tornaram articuladores do campo da arte. Negociavam não apenas com os participantes, mas com a instituição na qual a exposição estaria inserida e com o próprio campo da arte ao alargar o entendimento de uma exposição em um museu de artes sobre - e com - os indígenas cariocas.<sup>8</sup>

Antes chamada “A Guanabara antes dos cariocas”, idealizada por Paulo Herkenhoff, então diretor da instituição, Dja Guata Porã foi uma reconstrução do projeto. A exposição chama atenção por sua narrativa expográfica, e pela construção curatorial, que envolveu indígenas de diferentes etnias, com vozes ativas em todo o processo de negociação.

Conforme a exposição ia tomando forma e, se transformando em um lugar de onde se falava do outro para dar a voz e deixar o outro falar de si mesmo, percebemos que o título - Guanabara antes dos Cariocas - não fazia mais sentido. Novamente em conjunto com as demais equipes do MAR (educação, museologia e conservação) começamos a pensar em caminhos para um novo título e, ao final chegamos em Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena.<sup>9</sup>

Na prática, a curadoria se dá de forma direta entre curador e artista, na qual o primeiro tem, em grande parte das relações, o “poder” sobre a narrativa, apesar de não ser uma regra. A prática varia conforme a instituição e situação. Em museus históricos e etnográficos, por exemplo, dificilmente o “outro” em questão terá poder de decisão sobre a narrativa.

É importante ressaltar que, enquanto uma instituição com bases coloniais, museus não estão isentos de crimes. A história dos museus é também uma história de roubos. Um exemplo nacional é o Museu da Polícia Civil da cidade do Rio de Janeiro, cujo acervo contava com objetos apreendidos em terreiros de umbanda e candomblé durante os períodos entre a Primeira República e a Era Vargas. Tais objetos eram classificados como artigos de feitiçaria e magia negra. Tirados de seu contexto religioso, os objetos jamais foram devolvidos para seus donos ou familiares e parte foi perdida em um incêndio no final dos anos 1980. O caso do Museu da Polícia evidencia táticas de dominação colonial, racismo estrutural, preconceito religioso e apagamento.

Outra exposição recente foi Histórias Afro atlânticas, eleita pelo jornal norte americano *New York Times* como a melhor exposição do ano de 2018. Dividida em oito eixos: Mapas e Margens; Cotidianos;

---

<sup>8</sup> BAKER, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR), In: **27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2600-2611. p. 2608.)

<sup>9</sup> Ibid.

Ritos e Ritmos; Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia; Retratos; Modernismos Afro-Atlânticos, a mostra ocupou ainda o instituto Tomie Ohtake com a parte referente a Emancipações; Resistências e Ativismos. Contemplando diferentes recortes temporais, a exposição abordava de forma múltipla a vivência do que é ser negro, passando pela diáspora e chegando ao século 21. Além de Adriano Pedrosa, como diretor artístico e da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz como curadora-adjunta, a mostra também foi curada pelo artista Ayrson Heráclito, e o antropólogo, crítico e curador Hélio Menezes, dois homens negros diante das escolhas das narrativas da exposição que geraram observações profundas ao processo curatorial.

Essas duas grandes e importantes exposições chamam atenção devido ao crescente debate entre arte e decolonialidade. Este não é um movimento novo, mas é perceptível que o debate chegou a instituições hegemônicas. O encontro da Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte de 2020, “*Resistências poéticas: arte, crítica e direitos humanos*”, teve mesas voltadas para estudos decoloniais, saberes e práticas indígenas e luta antirracista nas artes.

Uma terceira exposição também realizada pelo Museu de Arte do Rio, em 2021/2022, com curadoria de Marcelo Campos e Paulo Knauss, *Imagens que não se conformam*, traça um diálogo com o IHGB e seu acervo, propondo diálogos contemporâneos. A instituição acadêmica, citada anteriormente no caso Karl Von Martius, foi fundada na cidade do Rio de Janeiro em 1838. Reunindo estudiosos das ciências sociais, história e geografia o instituto foi criado como parte de um esforço para a afirmação do estado nacional após a independência, em 1822. Hoje, o IHGB se dedica a preservação e documentação do patrimônio cultural nacional.

A partir do diálogo com a criação da arte contemporânea, a exposição busca renovar os significados das peças da coleção do IHGB para interrogar, do ponto de vista artístico, as visões sobre a história do Brasil. Com isso, a exposição *Imagens que não se conformam* lida com questões prementes, como a reparação histórica associada, aqui, aos discursos identitários e ao protagonismo de artistas descendentes dos povos originários, afrodescendentes e de gêneros dissidentes, ausentes das imagens da história.<sup>10</sup>

Ao adentrar a exposição é perceptível escutar, ecoando pelo espaço, a música Restituição de Ventura Profana. A artista, “filha das entranhas misteriosas da mãe Bahia”, tem em seu repertório, além da produção musical, uma produção visual em que trabalha diversos meios como, por exemplo, colagens a partir de imagens do imaginário hegemônico e religioso, principalmente neopentecostal.

---

<sup>10</sup> CAMPOS, Marcelo; KNAUSS, Paulo. *Imagens que não se conformam*: texto curatorial. Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/imagens-que-nao-se-conformam/> Acesso em: 20 nov. 2021.

Em Restituição, a artista usa, como imagem do single, a coroa imperial de Dom Pedro II. Na música, ela profetiza repouso em amor, glorificação travesti, e que a dívida impagável será paga, colocando-se como a intercessora que cobra essa dívida.

Tremam todos os habitantes da terra  
Pois o dia da trava está por vir

É dia de trevas e de escuridão  
Dia de mistério e de negridão  
O fogo devora, arde uma chama  
O céu estremece e as trava proclama

Restituição, da condição de besta  
A qual me foi atribuída, aqui estou  
Como intercessora, com os joelhos feridos.<sup>11</sup>

As palavras de Ventura Profana são proclamadas em meio a objetos do acervo do IHGB. Uma roda dos expostos, máscaras mortuárias de personalidades negras como Machado de Assis, a réplica da mão de Dom Pedro II em bronze, um carrinho de mão e uma pá pertencentes ao Barão de Mauá, louças de nobres brasileiros. Nesta confluência de objetos do passado e do presente, expostos mais dois artistas me chamam atenção.

Sallisa Rosa, artista indígena, de Goiânia, apresenta na série *Tupilândia*, 2021, fotografias tiradas no Rio de Janeiro, de comércios em que o vocabulário tupi ou palavras indígenas são apropriadas. Dessa forma, a artista investiga imaginários indígenas em contextos urbanos. Entre as imagens, aparecem nomes de comércios como Pajé Pneus e Drogaria Tamoio, entre outros, desenhos e esculturas em pontos da cidade, como um grafite que mostra um indígena e Dom João VI tendo como fundo o palácio da Quinta da Boa Vista, antiga residência da família real, hoje Museu Nacional destruído por um incêndio em 2018.

Diambe da Silva estava presente na exposição com *Devolta* série de 2020 e 2021, em que a artista faz um círculo de fogo controlado em duas estátuas localizadas no Rio de Janeiro: a de Dom Pedro I, localizada na Praça Tiradentes no Centro da cidade, e outra da Princesa Isabel, na avenida que leva o nome da monarca. “O artista propõe, assim, uma espécie de ‘ponto de fogo’, prática de matrizes afro-brasileiras que circunda lugares e pessoas para a libertação, a cura, o descarrego por meio de uma roda de fogo.”<sup>12</sup> Questionando o protagonismo dessas figuras associadas a violências históricas como guerras e a escravidão.

<sup>11</sup> Ventura Profana y poder desligado, Restituição, álbum: Traquejos Pentecostais Para Matar o Senhor, 2020.

<sup>12</sup> CAMPOS; KNAUSS, op. cit.

Ressaltaria, ainda que brevemente, a obra de Gê Viana. Suas obras mesclam registros fotográficos colonialistas a pessoas em situações comuns do cotidiano. Em comum, esses artistas acessam arquivos históricos com o olhar do presente, como aponta o texto curatorial.

Se o conhecimento histórico tem o compromisso de reconhecer o que é próprio de cada época, ordenando a distância entre passado, presente e futuro, o olhar de artistas contemporâneos sobre a história explora ressonâncias do passado e latências do tempo a partir da crítica do presente, promovendo abordagens transversais e insurgentes da história. Identifica-se uma ênfase em acontecimentos passados que insistem no presente, processos traumáticos e tragédias que se mantêm inconclusos, assim como sonhos que nunca acabam e que alimentam as expectativas sobre o futuro do Brasil. Nesse sentido, a exposição busca destacar o que há de contemporâneo nas antiguidades e o que há de histórico no contemporâneo.<sup>13</sup>

Outro ponto em comum desses artistas se dá pela opção decolonial em suas poéticas. O museu, ao incorporar essas obras e artistas em uma exposição, fala diretamente sobre o IHGB e reparação histórica. Segundo Mignolo, enfrentamos um paradigma, pois as instituições pertencem a um também paradigma colonial/imperial. Para ele, “A mudança descolonial não é apenas uma mudança no conteúdo, mas na lógica da conversação. É a desobediência epistêmica e estética que abre e coloca sobre a mesa a opção descolonial.”<sup>14</sup>

## Conclusão

Em *Remediação*, 2019 a artista Ana Raylander Mártis dos Anjos colou seus pés com supercola na entrada de um museu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Sua ação durou até ser retirada pelos seguranças da instituição. A performance de Ana Raylander diz muito em seus silêncios.

Se por um lado é possível ter a impressão de que as instituições estão, aos poucos, tomando a devida consciência de sua herança colonial, por outro, fica a dúvida se este não passa de um artifício para uma roupagem inclusiva, mas que não vai além de um certo tipo de propaganda neoliberal. O aumento de propostas não apenas expositivas, mas educativas e acadêmicas, envolvendo a questão decolonial, faz pensar na possibilidade de uma mudança estrutural mais profunda em andamento, mas é fundamental ter atenção e principalmente desconfiança. Em uma das publicações lançadas pelo MASP em 2019, Brenda Coccotle, no artigo *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal*

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. *Museologia e Interdisciplinaridade*. Vol 7. Nº13, Jan/Jun 2018. p. 322.



*contemporânea*, apresenta uma revisão sobre exposições ditas decoloniais e os movimentos recentes de projetos dentro desta temática, como os das exposições comentadas anteriormente. No entanto, ela também adverte que a lógica de museu e equipamentos assemelhados é também pautada pelo neoliberalismo. Não é interesse dessas instituições, perder a sua importância legitimadora. A inclusão ou colaboração com *sujeitos periféricos* segue uma lógica de mercado.

Chama a atenção o fato de que, embora as políticas de representação do museu tenham sido objeto de discussão desde o final dos anos 1970 e o tema tenha sido abordado pela chamada “museologia crítica”, a problemática, inusitadamente, só tenha ganhado ímpeto quando irrompeu na esfera da arte contemporânea e se transformou em tendência e eixo de trabalho. De uma hora para outra, o museu de arte e, mais concretamente, o museu de arte contemporânea, tomou consciência de sua herança colonial.<sup>15</sup>

Para onde vão as pessoas periféricas após o encerramento da exposição? Negros, indígenas, LGBTQIA+? Essas pessoas estão em posições de criar narrativas dentro da gestão desses espaços? Fica a impressão de que presenciamos “a construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional”<sup>16</sup>. O que é uma lógica similar à que é utilizada por propagandas de grandes marcas que vendem diversidade, mas que contribuem para a manutenção de governos autoritários.

## Referências bibliográficas

BAKER, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR), *In: 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2600-2611.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, p. 89-117, 2013.

CAMPOS, Marcelo; KNAUSS, Paulo. **Imagens que não se conformam**: texto curatorial. Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/imagens-que-nao-se-conformam/> Acesso em: 20 nov. 2021.

<sup>15</sup> COCOTLE, Brenda Caro **Nós prometemos descolonizar o museu**: uma revisão crítica da política museal contemporânea. MASP Afterall, 2019, p.3.

<sup>16</sup> Ibid.

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu:** uma revisão crítica da política museal contemporânea. MASP Afterall, 2019.

MIGNOLO, Walter Museus no horizonte colonial da modernidade, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. **Museologia e Interdisciplinaridade.** Vol 7. Nº13, Jan/jun 2018.

VENTURA PROFANA y Poderdesligado. Restituição. Álbum: **Traquejos Pentecostais Para Matar o Senhor**, 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes:** de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder - 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020, p.329.

SCHWARCZ, Lilia. Introdução: História não é bula de remédio. In: **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 11-26

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

SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. **Revista PHILIA** | Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 314-329, maio de 2021.