
**Cura-dor:
sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais**

**Cura-dor:
On Contagion, Fissures and Anticolonial Practices**

**Cura-dor:
sobre contagios, fissuras y prácticas anticoloniales**

*Mariah Rafaela Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) **

*Emanuel de Almeida (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) ***

*Lorena de Paula Perasoli (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) ****

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40420>

35

RESUMO: Este breve ensaio tem como aposta refletir sobre algumas dinâmicas curatoriais, seus modos de fazer e pensar tomando como “ponte analítica” uma exposição curada/conjurada por estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como avaliação final de semestre. Diante de tal aposta reflexiva, buscamos tensionar os conceitos de curadoria como uma prática de resgate das memórias e *afe(c)tos* coletivos de modo a fissurar para fraturar linhas de forças autoritárias e paradigmas coloniais em voga no campo cultural. O termo cura-dor é uma aposta ética que visa, entre outras coisas, colocar o dedo na ferida colonial para repensar as práticas curatoriais e a construção semiótica através dos agenciamentos coletivos corpos-movimentos.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; agenciamento; decolonialidade, movimentos de rebeldia

* Mariah Rafaela Silva é doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Professora Substituta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: mariah.rafaela.silva@gmail.com

** Emanuel de Almeida é graduando em História da Arte na UFRJ. E-mail: emanuelvictor1404@gmail.com

*** Lorena de Paula Perasoli é graduanda em História da Arte na UFRJ. E-mail: lorenahdaperassoli@gmail.com

ABSTRACT: This brief essay aims to reflect on some curatorial dynamics, their ways on doing and thinking taking as “analytical bridge” an exhibition curated / conjured by students of the School of Fine Arts of the Universidade Federal do Rio de Janeiro as a final semester evaluation. On the movement of the such reflexive bet, we seek to tension the concepts of curation as a practice of retrieving memories and collective *affections* so as to produce fissure to fracture authoritarian lines of forces and colonial paradigms in vogue in the cultural field. The term *cura-dor* – instead of “curator” (something like heal pain) is an ethical bet that aims, among other things, to put the finger on the colonial wound to rethink curatorial practices and the semiotic construction through collective bodies-movements assemblages.

KEYWORDS: curatorship; assemblage; decoloniality; movements of rebellion

RESUMEN: Este breve ensayo tiene como objetivo reflexionar sobre algunas dinámicas curatoriales, sus formas de hacer y pensar tomando como "puente analítico" una exposición curada/conjurada por estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro como una evaluación final del semestre. Ante esta apuesta reflexiva, buscamos tensar los conceptos de curación como una práctica de recuperación de recuerdos y *afectos* colectivos para romper y fracturar líneas de fuerzas autoritarias y paradigmas coloniales en boga en el campo cultural. El término *cura-dor* (em traducción directa, cura-dolor) es una apuesta ética que tiene como objetivo, entre otras cosas, poner el dedo sobre la herida colonial para repensar las prácticas de construcción curativa y semiótica a través de agenciamientos colectivos de cuerpos-movimientos.

PALABRAS CLAVE: curaduría; agenciamiento; descolonialidad, movimientos de rebeldía

Citação recomendada:

SILVA, Mariah Rafaela; ALMEIDA, Emanuel de; PERASOLI, Lorena de Paula. Cura-dor: sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 35-58, jan./jun. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poesis.v21i35.40420>]

Cura-dor: sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais

Iniciação

Pensar uma curadoria não se trata apenas de uma seleção de imagens para depois distribuí-las em um determinado espaço. Antes, é sobre um processo ético que nos faz questionar os modos como construímos visualidades (e relações de saber-poder) e como tais visualidades são colocadas à apreciação pública no interior de engrenagens daquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015) chamaram de *agenciamento coletivo de enunciação*.

Digo isso pois me encontrei recentemente em um dilema ético-moral profundo. Com a aprovação para professora substituta do Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, me deparei com uma questão que rasgava o cerne da minha existência: como produzir fissuras nas *racionalidades* eurocêntricas na história da arte a partir de minha própria experiência como “aluna transexual *negra*” neste espaço onde fui discente? Tal pergun-

ta dispara uma série de processos que inevitavelmente resvalam em memórias doloridas que esse espaço produziu e nas lutas que tive que travar para existir enquanto a *aluna transexual*, aquilo que está na ordem do inclassificável a não ser pelo desejo de entio de nomear, classificar o anormal e cristalizar a existência do *exótico* que persiste em ocupar espaços que não foram construídos nem tampouco pensados para “essa gente”. Esse mesmo espaço, onde hoje estou professora, organizou um abaixo-assinado para que eu não usasse o banheiro e gerou uma crise profunda quando exige o uso do nome social não faz muitos anos.

O retorno para esse lugar, em uma outra posição, demonstra – em certo nível – que as coisas estão mudando(?) e tais mudanças precisam ser enfrentadas a partir de novos paradigmas epistemológicos, (est)éticos e políticos. E foi justamente pensando nisso que um outro tipo de processo curatorial se iniciou. Com efeito, como (re)montar uma ementa, em um curso drasticamente eurocentrado, tendo como princípios o compromisso ético de implodir estruturas históricas na construção do conhecimento, do pensamento, do corpo, das sexualidades e a pró-

pria universidade? Como abordar temas como racismo e transfobia em cursos de estética clássica? Esse desafio é desdobramento das perguntas acima que têm como ponto de gravidade a ideia de fissura ou, antes, aquilo que faz passar pelas frestas um pouco de ar ou mesmo de *luz* para que assim possamos respirar um pouco e *fantasiar*, apesar de toda toxidade da configuração política atual, o *futuro*. Em outras palavras, *fissurar para fazer passar intensidades*.

A ementa foi um dos desafios, uma vez que tinha um conteúdo programático bastante direcionado; os outros desafios se concentravam em torno dos métodos de avaliação, das inseguranças em relação ao cotidiano com as/os estudantes – frutos dos inúmeros traumas transfóbicos ao longo de minha vida –, a inevitável relação institucional com colegas de trabalho que outrora foram meus professores (alguns foram algozes), enfim, toda uma pragmática acadêmico-institucional que faz com que o processo curatorial não se reduza apenas à seleção de textos para as aulas, mas toda uma reelaboração de práticas voltadas à construção de um projeto desejante de educação sem qualquer garantia de que de fato possa dar certo. Trata-se de um risco a correr, de uma *aposta*.

Nesse processo de *reelaboração multidimensional*, surgiu a ideia de construir como avaliação final dos cursos que ministrei a elaboração de obras de artes (de modo a estimular a potencialização de talentos jovens em cursos de artes) para serem integradas à curadoria, também avaliativa, de uma exposição sob responsabilidade de um grupo de estudantes, dos quais dois foram convidados a construir esse texto comigo.

Emanuel de Almeida e Lorena Perassoli, dois jovens estudantes de História da Arte, extremamente talentosos e profundamente comprometidos com a transformação do *modus operandi* da universidade e do mundo. Dois estudantes cujas ideias e participação em aula vinham provocando *movimentos intensivos* em mim, tornando vibrátil (ROLNIK, 2016) meu corpo de professora, reformulando minhas próprias ideias em um desejante *agenciamento coletivo de enunciação*.

Para a exposição, de título *Arte, pesquisa, ação e pensamento anticolonial*, contamos com a participação de dezoito artistas e alunos das turmas envolvidas na organização do evento, e recebemos também sete artistas por meio de um edital construído pela comissão de curadoria, totalizando

cerca de trinta obras entre pinturas, esculturas, vídeos, instalações, performances etc. Pensamos na elaboração de seções que organizassem os trabalhos de forma que esses dialogassem em temática, com o objetivo de impulsionar as narrativas que cada obra trazia consigo e, através dos agrupamentos, propor também relações e agenciamentos que pudessem revelar outras formas de experimentação desses dispositivos. A partir das limitações com as quais nos deparamos quanto ao espaço e à disposição das obras, (às quais retomaremos em alguns outros momentos do texto), e o pouquíssimo dinheiro, que conseguimos por meio de arrecadações das turmas, tivemos de trabalhar com suportes como bancos e caixotes de madeira, livros e obras suspensas, também obtidos por meio de arrecadações ou empréstimos.

Esse texto, portanto, é sobre a preparação desta exposição e seus movimentos desejantes, gestos rastejantes e desvio às normas institucionais, estéticas e imagéticas. É sobre o desejo de fissurar e fraturar mecanismos que ainda operam a partir de paradigmas coloniais para produzir feitiçarias e cura-dores. Por fim, para convocação da *matilha* anticolonial.

Decolonialidade, curadoria e desejo

O mundo colonizado é um mundo maniqueísta.
[...] Por vezes esse maniqueísmo vai até o fim de
sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor,
animaliza-o.
-- Frantz Fanon, 1968

Para pensar a possibilidade de uma curadoria decolonial, primeiramente seria preciso entender o que essas duas palavras querem dizer. Descolonizar, em linhas gerais, significa reelaborar as linhas de força que atravessam determinado espaço. Tal fissura nessas linhas de força é gesto violento. (FANON, 1968) Neste sentido, não basta apenas resignificar o conjunto imagético, em um determinado espaço de exposição, mas *(des)estruturar* segundo o critério de substituição total dos paradigmas já estabelecidos como "ideais". Trata-se, portanto, de *inventar* novos dispositivos, novos suportes, novas narrativas para *reinventar* as linguagens, a produção de sentido e, sobretudo, a reconstrução imanente da memória daqueles que foram "falados, infantilizados, docilizados". (GONZALES, 1984, p. 225) Esses, certamente, correspondem à *racionalidade* ficcional que deu corpo e matéria ab-

jeta aos negros, indígenas, travestis e transexuais, homossexuais, sapatões, bichas, *queer*, bissexuais, deficientes físicos etc. sob o manto da aberração, do exotismo, em suma, do excesso o qual se pode descartar. Esses que compõem a *multidão* entendida como minoria justamente por fugirem às normas hegemônicas de inteligibilidade racial, de gênero e sexual. Deste modo, pensar uma política de descolonização, implica necessariamente pensar a construção de *territórios*. Territórios não apenas geográficos – cujas forças de dominação buscam expropriar riquezas naturais, matérias primas etc. –, mas os territórios mais íntimos e singulares da existência humana, com efeito, o inconsciente, o corpo, a sexualidade e o desejo em um incessante processo de subjetivação.

Assim, uma curadoria decolonial é fundamentalmente uma disputa violenta pelos modos de significação, de construção discursiva, imagética, semiótica e, sobretudo, política. Em outras palavras, trata-se de uma construção política das visualidades. Deste modo, recorrendo a Fanon (1968, p. 25), temos que

A descolonização é sempre um fenômeno violento. Em qualquer nível que a estudemos [...] a descolonização é simplesmente a substituição de uma "espécie" de homens por outra "espécie" de homens. Sem transição, há substituição total.

Ao pensar na gênese dos processos curatoriais, inevitavelmente somos conduzidos àquilo que ficou conhecido como *Gabinetes de Curiosidades*, que estavam associados ao colecionismo particular a partir do final do século XV e que, posteriormente, constituem o gérmen embrionário dos museus conforme os conhecemos.

No curso de desenvolvimento desses *Gabinetes*, o propósito, inicialmente, era a construção de uma política identitária voltada à soberania europeia através de movimentos classicistas. Entretanto, tal racionalidade, com o movimento de expansão das políticas coloniais, fez com que as práticas colecionistas assumissem cada vez mais posturas ou gestos de dominação cultural sobre os povos colonizados. Assim, a prática de exploração colonial tem como objetivo uma apropriação multidimensional dos mais variados *territórios* através da monumentalização da violência. Deste modo, é possível afirmar que os bens culturais têm origem

no horror (BENJAMIN, 1940), na medida em que

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais [...]. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1940, p. 4)

A monumentalização da violência, portanto, se inscreve no seio da cultura e, não obstante, também se materializa nos regimes de visualidade que ganham forma ou novas configurações a partir das práticas curatoriais. É indispensável perceber que a institucionalização da violência no ocidente inevitavelmente recai, desta maneira, nas práticas artísticas, operando seu esvaziamento e uma ótica exotificante, evidenciada no termo "curiosidades", fortalecendo a produção de alteridade bem como de uma binariedade que hierarquiza manifestações e valoriza determinados repertórios imagéticos em

detrimento de outros. Tal lógica é reproduzida através de práticas curatoriais que reforçam museus e galerias como espaços de poder que podem perpetuar violências, corroborando para a manutenção de estruturas de dominação que, uma vez agenciadas em mecanismos institucionalizados, são reiteradas nas mais variadas práticas de significação e repertórios visuais.

Desta maneira, uma curadoria decolonial tem como aposta ética a reapropriação do olhar e da produção de sentido, a partir da invenção de uma *ficção menor*¹ que leve a cabo políticas anticolonias em seu vetor multidimensional. Isso implica dizer que não basta apenas reorganizar os temas, a seleção de artistas, ou mesmo a configuração do espaço de exibição², mas também a tomada de uma consciência sobre a importância do "repositório racial da memória", da diferença enquanto fator imanente e, de igual modo, da necessidade de reescrever o futuro a partir das lacunas que foram obliteradas ou aniquiladas do processo histórico de construção cultural.

Contaminar as brechas hegemônicas, operar por criatividade: conjuração coletiva

A criação toda é abstrata, o espaço inteiro é abstrato, a água é abstrato, o fogo é abstrato, tudo é abstrato. Estamira também é abstrato.

-- Estamira

Acreditamos que uma das formas de acessar processos criativos a partir de uma perspectiva decolonial seja por via de *agenciamentos coletivos de enunciação* (DELEUZE; GUATTARI, 2015), na medida em que uma prática decolonial necessariamente se dê por contágios, buscando minar forças que se inscrevem sobre determinados *territórios*. Para exemplificar sobre o que estamos falando, gostaríamos de compartilhar uma situação ocorrida conosco durante a montagem da exposição *Arte, pesquisa, ação e pensamento anticolonial*, que aconteceu em novembro de 2019 em um dos espaços culturais da UFRJ. Na ocasião da montagem, depois de tudo acertado com os gestores do espaço, fomos impedidos de realizar a instalação conforme previamente negociado. Nesse panorama, nos deparamos com uma série de limitações com relação não só aos suportes, como também ao

mobiliário que compunha o espaço e que não teve sua remoção permitida, dificultando o planejamento espacial que havíamos estudado anteriormente, colocando em risco os diálogos e as visualidades pensadas pelo coletivo de curadores³.

Nesse sentido, as ações anticoloniais vão além da proposição de imagens quando nos deparamos com as dificuldades de um ambiente cujas paredes são inutilizáveis⁴, as hierarquias institucionais são praticamente intransponíveis e a própria disposição do mobiliário produz fixidez. Percebemos, assim, como se dá relação da curadoria com um diagrama de forças, que pensa o espaço, os dispositivos estéticos que o compõem, assim como a burocracia que a institui. Remover os pregos é decolonial, considerando-se que a relação tela-parede faz parte de uma tradicionalidade artística institucionalizada. Estar perto do chão é decolonial. Corpo-performance é decolonial. A imagem enquanto manifestação urgente, desprendida dos sintomas de um tempo doente, é decolonial. Por isso, pensar o espaço como "continuidade" de uma narrativa que leve em conta obras, corpos e subjetividades nos é fundamental. Foi deste modo que buscamos nos apropriar de outros ele-

mentos para contornar as violações de acordos previamente acertados.

Diante disso, é necessário elaborar agenciamentos que potencializem estratégias que produzam fissuras em paradigmas totalizantes que buscam impedir a execução do processo *criativo*. Os processos criativos fomentam as engrenagens de uma curadoria decolonial, consistem na criação de *ficções menores* que movimentem as *urgências* do contemporâneo; corpos *urgentes* que não cabem mais nas telas, que ultrapassem as telas; telas *urgentes* que não cabem mais nas paredes, que ultrapassem as paredes; esculturas *urgentes* que ultrapassem os pedestais; palavras *urgentes* que ultrapassem as línguas. A dialética não é urgente. Ainda que sucinta, a dialética não flui por *urgência*, não flui por vontade de entender quais são os fatores caóticos dentro dos fatores caóticos, essa opera a partir de seu desejo maniqueísta por se cercar de seus sistemas e de suas classificações, em uma contraposição de *instâncias*, segmentando-as, hierarquizando-as. Tal diagrama em si constitui o repertório das ficções de poder. Para Deleuze (2013, p. 182) toda ficção "forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessaria-

mente exprime as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador”, de maneira que, completa o autor, “a ficção é inseparável de uma ‘veneração’ que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagem”. (DELEUZE, 2013, p. 182)

É no interior dessas ficções de poder onde se dá a invenção das alteridades (sua exotificação, subalternização, apropriação, disciplina, controle e assujeitamentos), bem como a institucionalização de um olhar colonizado. É aí que está localizada a importância de se pensar práticas curatoriais não hegemônicas. Furar, fissurar para fazer vazar intensidades a partir da potencialização da diferença, que não é a *criativa* em uma ética do vivido. Proceder por contágios, por *contaminações*, inventando (contra)narrativas que rompam com a posição de passividade do espectador diante das imagens propostas, no que diz respeito aos temas e à disposição dos dispositivos estéticos, deslocando-o, assim, de uma posição de mera contemplação para uma que o torne parte integrante de tais agenciamentos, objetivando a descolonização do olhar, do inconsciente, do corpo e da subjetividade.

Armadilhas, culturalismos, artes e identidades: sobre fraturas e fissuras desejantes nas agendas institucionais

Furar bloqueios, construir um campo de ação que reivindique a potência *minoritária*, é esta a linha de fuga que faz desmoronar as armadilhas do circuito artístico, uma vez que o multiculturalismo tem como eixo gravitacional o mito de que diferentes culturas convivam pacificamente. Na verdade, o que ocorre são processos de tensão entre diferentes formas de viver e experimentar as culturas nos seus mais variados níveis. (ROLNIK; GUATTARI, 2013) Nessa conjuntura, a lógica da alteridade é produto da construção de "uma" diferença, mas uma diferença que surge nos próprios movimentos de construção do que não é a diferença, ou seja, do que é o "normal", o "ideal". Em outras palavras, a alteridade é construída a partir de relações assimétricas com uma ideia de "verdade". Assim, as perspectivas multiculturais não devem deixar escapar do horizonte a dinâmica intrínseca dos conflitos, das tensões e do exercício do poder.

Nesse viés, o conflito é a "essência" da política de alteridade. Para o antropólogo Gilberto Velho (1996), a construção da alteri-

dade é constitutiva da vida social, logo “a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de conflito”. (VELHO, 1996, p. 10) Ora, se a construção da diferença é o solo, um arenoso solo, de tensão e diferenciação trazendo grandes desafios para as racionalidades operativas dos paradigmas estéticos, temos que a própria noção de diferença é, com efeito, o pilar mais central da política da *inimizade* e, além disso, o cerne daquilo que estamos tratando como uma prática curatorial sedimentada nas ficções de poder.

Em *Políticas da Inimizade*, livro do pensador camaronês Achille Mbembe (2017), vimos que a cultura política da inimizade é produzida a partir e através das tensões remanescentes da colonização, tendo no manto da democracia liberal suas estratégias de docilização. Inimizade e democracia constroem, portanto, o terreno paradoxal onde um sustenta o outro, e é neste campo em que a racionalidade multicultural ganha forma. Um paradoxo é uma linha de forças cujos movimentos oscilam entre dois polos de irradiação sem necessariamente se anular, em outras palavras, trata-se de um problema complexo e de difícil resolução. Nessa relação paradoxal, que incide no

pensamento estético, o *inimigo* é o próprio excesso do qual devemos nos livrar, limpar do horizonte visual para efetuar a manutenção de lógicas hegemônicas de visualidade.

Em um texto significativo, intitulado *A fantasia de assaltar o museu* (tradução direta), a autora Iki Yos Piña Narváez (2019, p. 1), afirma que

o museu é um repositório racial da memória. *White Institution* encarregada da monumentalização da supremacia branca. Ali está o relato escrito pelo senhor. Ali está a colonialidade feita escultura, a estetização do saque, da dor, a fetichização da *otherness*, a obsessão pela coleção, pela acumulação. Ali, nossa memória viva se faz pele.

Tal lógica, em uma perspectiva ampla de dominação cultural, não se restringe ao museu, mas, com efeito, se inscreve em toda aparelhagem cultural no ocidente. Ou seja, a concepção de “arte universal” prevalece [n]a ideia de arte supostamente portátil, não política, onde o museu é um espaço “não nacional” e livre de responsabilidade histórica”. (NARVÁEZ, 2019, p. 2, *grifo nosso*)

Isso reforça a importância de assaltar não apenas o museu, mas de igual modo as galerias, os centros culturais, as universidades etc., a fim de prover movimentos desobedientes que fissurem o pensamento estético, através de práticas não somente decoloniais, mas que sejam, antes de tudo, anticoloniais. Nessa conjuntura, a incorporação pacífica das pautas minoritárias é em si uma *ficção* de poder, pois ela não é capaz de dar conta das suas *urgências*. Para que se rompa com uma argumentação colonizadora, é imprescindível a construção de uma contranarrativa que é violenta. Não se trata da mera banalização da violência, mas, conforme aponta Jota Mombaça (2016), de uma redistribuição da *violência* que tome como vetor ético a presentificação dos ausentes, ou seja, daqueles corpos aos quais esses espaços são negados ou sequer pensados como legítimos para acessá-los. Uma incorporação pacífica das agendas minoritárias iria ao encontro aos postulados neoliberais que insistem com suas políticas de dominação e controle. Produzir fissuras nessa estrutura requer necessariamente repensar e rearticular as pautas identitárias tomando a raça como elemento central para se pensar gêneros, sexualidades, classes e territórios.

A autonomia relativa da obra e a relação com as questões identitárias efetivam uma tensão de ordem belicosa que deve ser enfrentada a partir da redistribuição da violência e da tomada de consciência sobre a própria produção de diferença. Uma vez que as obras compõem uma parte profundamente relevante do todo curatorial, a escolha mesma das obras precisa necessariamente dialogar com a construção corporal e subjetiva de quem as produz, ou seja, os e as artistas, levando-se em conta não só marcadores da diferença, mas sobretudo seu compromisso ético com a construção de mundo e a reelaboração estratégica do espaço de exibição. Segundo Achille Mbembe (2018, p. 309),

enquanto houver secessão em relação à humanidade, não será possível a economia da restituição, da reparação, ou da justiça. Restituição, reparação e justiça são as condições para a elevação coletiva em humanidade. O pensamento acerca do que há de vir é necessariamente um pensamento da vida e da reserva de vida do que terá de escapar ao sacrifício. Também é necessariamente *um pensamento em circulação, um pensamento da travessia, um pensamento-mundo.*

Na exposição que organizamos, por exemplo, um entre os muitos artistas que operaram gestos nesse sentido foi Matheus Reis, com suas obras *Mendigo abstrato 1* e *Mendigo abstrato 2* (Fig. 1), as quais evidenciam uma das consequências do projeto político de extermínio da população negra e pobre. Além disso, o emprego da palavra *abstrato* no título da obra tem relação com o apagamento da história, do nome, das experiências e vivências das pessoas que povoam as ruas e que nem sempre nós conseguimos enxergar para além da política do medo e da abjeção. Ademais, ao enumerar como *1* e *2*, o artista, um menino racializado e morador do subúrbio carioca, traz à superfície das imagens o processo de anulação subjetiva e a completa negação daqueles corpos estirados no chão que poderiam ser corpos de qualquer pessoa negra inventada em série por um sistema visceral de matabilidade.

A obra de Reis produz ressonâncias com as obras de Elton de Oliveira, um artista negro saído das "quebradas" de São Paulo para estudar História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que materializa a crítica ao projeto necropolítico e ao genocídio da população preta na superfície da

imagem, através do olho de quem observa. Esses exemplos demonstram a articulação entre a agência dos artistas com as *intensidades fenomenológicas* das obras. Uma intensidade fenomenológica é o gesto adotado a partir da agência política do artista que faz "aparecer" aquilo que antes parecia, ou foi tornado compulsoriamente, invisível.

Movimentos *aberrantes* (LAPOUJADE, 2015), movimentos de rebeldia (ANZALDUA, 1987) pontuais, que fraturam a institucionalidade, foram organizados também a partir da expressão de jovens artistas mulheres, como Vivian Froés (uma cantora lírica, pianista, mulher transexual, aluna da Escola de Música da UFRJ), que interpretou três canções no evento. Sua potente voz ecoou pelos corredores do prédio onde se localiza o espaço cultural, fazendo com que pessoas interrompessem seus trabalhos – em um gesto de incômodo e automatismo laboral – fraturando, deste modo, a rotina institucional no choque com a imagem de uma cantora lírica transexual.

Em seguida, Mirella Barboza, aluna da Escola de Belas Artes da UFRJ, musicista, cantora e atriz, apresentou uma performance sobre a violência que atravessa o corpo e a

experiência da mulher negra. E mais uma vez, a ressonância vocal e corporal de uma mulher ultrapassa os limites das paredes. Paredes que incansavelmente nos foram impostas como impossibilidade, negação, impedimento ao uso. Mirella e Vivian vão além; a primeira com seu corpo negro, a segunda com sua presença trans *violentam* hierarquias e desestabilizam as ordens, produzindo *fendas* em paredes que não são apenas físicas, mas que se instituem, sobretudo, como grandes muralhas simbólicas. Tais fendas permitem, por alguns instantes, que uma matilha atravesse os muros impostos e os fracturem através das experiências, gestos, incômodos. Intervenções artísticas desses alunos e alunas são como uma flecha do desejo por habitar o futuro, frente a própria flecha do autoritarismo que atravessa o tempo para manter uma velha ordem.

É importante também resgatar neste texto o trabalho de Beatriz Rodrigues, estudante de História da Arte, curadora e artista do projeto que produziu um hackeamento em uma grande fotografia que estava na parede do espaço que não foi retirada de uma exposição anterior. Tal fotografia trazia um brasão da instituição e um soldador à frente

cujo rosto era coberto por uma máscara de proteção. O exercício de hackeamento de Beatriz consistiu em questionar o rosto por trás da máscara e, ao mesmo tempo, a emblema institucional lançando uma provocação: *pra quem?* (Fig. 2) A artista e curadora pixa essa pergunta em um cartaz preto e o fixa de maneira que o alinhamento da pergunta esteja justamente no enquadramento do logo da instituição de ensino superior. O hackeamento de Beatriz fura o emblema, resgata a importância de dar nome e sobrenome aos atores sociais que são convocados em agenciamentos-imagens e, deste modo, ultrapassam o *modus operandi* da universidade, mergulhando, como crítica, em espaços de saber-poder como museus, galerias e centros culturais, produzindo abalos sísmicos em suas lógicas de achatamento das experiências via representação. De igual modo, questiona sua acessibilidade dirigindo-se ao fazer curatorial como parte responsável no incessante exercício de repensar critérios e fissurar a lógica desses espaços organizados de uma forma que não atendem e nunca atenderam às demandas dos diferentes corpos que coexistem, povoam, tensionam, fantasiam e desejam uma *sociedade eticamente democrática*.



Fig. 1 - Matheus Reis, *Mendigo Abstrato 1* e *Mendigo Abstrato 2*.
aquarela



Fig. 2 - Beatriz Rodrigues, *Intervenção*.

Conjurando o fu(tu)ro - isto não é uma conclusão, é a convocação de uma *matilha*

Entre as diversas intervenções realizadas ao longo da exposição, uma nos marcou em especial, produzindo ressonâncias *afetivas*. A presença do piano como marca da impossibilidade de ação criativa através das repetidas vezes em que ouvimos “não toquem no piano, não movam o piano, não tirem a capa do piano”. Em um dos cantos do salão, um piano preto, cercado por cordas de proteção vermelhas presas a barras de ferro, se fazia estático. Qualquer solução criativa que pensássemos para o incorporar aos diálogos da exposição, às suas *urgências*, era negada. Tal negação, por si só, acabou se revelando de forma positiva. Um piano intocável no canto do salão é um sintoma, um emblema do autoritarismo e da institucionalidade, que profanamos por meio da desobediência. Eles expuseram sem que ao menos soubessem. (Fig. 3)

A universidade, enquanto instituição, individualiza a experiência do vivido e cria trajetos para que todos sigam a sua maneira, potencialmente anulando quaisquer outros elementos. O erro é que não deram conta de quantas mãos tínhamos, quantos pin-

céis, quantas caixas de ferramentas, quantas latas de lixo, quantos montes de terra. Eram muitas mãos, mãos *multidimensionais*, mãos de diferentes tamanhos, com dedos de diferentes comprimentos, que produziram diferentes melodias. Nos pediram para ter cuidado com um piano tornado mudo, então não faria diferença se o tocássemos; o piano já estava quebrado, mas saímos do salão deixando nele um furo.

Dessa forma, pensamos que uma curadoria deve ser antes de mais nada uma conjuração, um ritual de feitiçaria. Ao operar com e nas experiências, ela se insere nas mais variadas dinâmicas da cognição, do vivido e do partilhado. Não se trata apenas de um espaço de visualidade, mas antes de um agenciamento coletivo de enunciação que não se deixa reduzir na imagem (que já é muita coisa), mas opera por contágios de sensação, de textos, cheiros, temperaturas, passos, iluminação, risos, choros, murmúrios, ventos...



Fig. 3 - Intervenção profanação ao instrumento sagrado do autoritarismo. Na fotografia, temos Mariah à direita e Lorena e Emanuel ao centro de camisas pretas.

Acreditamos que nesse sentido a curadoria é um ritual de curar dor ou, simplesmente, curador. Não necessariamente dores físicas, mas a responsabilidade e compromisso ético de fraturar, pela via da produção sensorial, a dor colonial. Trata-se de uma busca para a gestão do cuidado das feridas produzidas pelo extrativismo cognitivo e cultural dos invasores, na mesma medida em que se movimenta em prol da (re)cons-trução rizomática das memórias coletivas. Um projeto de cura-dor só pode ser eficaz se antes de mais nada ele passar necessariamente pelos enfrentamentos dos racismos. No plural, pois o racismo é multifacetado. Com efeito, trata-se também de uma pigmentocracia, de uma invenção *geográfica*. Um projeto de cura-dor só pode ser eficaz se antes de mais nada ele passar necessariamente pelos enfrentamentos das trans/homo/lesbo/bi/intersexo fobias. Um projeto de cura-dor só pode ser eficaz se antes de mais nada ele passar necessariamente pelos enfrentamentos das xenofobias, das gordofobias, da corpofobia frente a deficientes físicos. Esse projeto não tem nada a ver com o politicamente correto, é a necessidade única de descolonizar o *mundo* e as maneiras pelos quais ele foi *inventado*. Trata-se, portanto, da produção de polifonia, da construção de ações políticas de imaginação, de

viagem ao passado, de efervescência das recordações e desejos de recuperação.

Oras, não é justamente isso que faz uma curadoria ao reunir artistas e obras com trajetórias e narrativas plurais? Por que não fazer dessa reunião um grande *laboratório de experiências* comprometido com a criação ética do mundo? Uma feitiçaria não é nada sem seu fundamento, ou seja, aquilo que se constrói como base para o exercício do feitiço. Enfeitiçar, fantasiar, desejar, construir um mundo para muito além dos limites que os colonialismos (no plural, pois não existe apenas uma forma de colonizar territórios, corpos, mentes, sexualidades, desejos...) nos impuseram.

Estender um plano de imanência a partir dos movimentos desejanter que fazem o rastejar do devir minoritário do mundo violento é uma aposta ética de vida e um exercício de toda *uma* vida. Reduzir a experiência criativa do mundo aos critérios ocidentais foi, talvez, um dos maiores feitos do capitalismo. Como romper com isso? Como inserir um elemento (im)produtivo nessa máquina? Como fazer frente à lógica da acumulação via expropriação e dominação? Como colocar o dedo na ferida colonial

e fazer estancar o sangue que jorra há cinco séculos?

Não há um jeito certo de fazer, não se trata de uma receita de bolo onde os ingredientes são postos visando um resultado final satisfatório. Trata-se antes dos movimentos que escolhemos, dos gestos que vão surgindo, das misturas que vão sendo feitas, dos contágios, das fissuras... é sobre respostas e gestos que contribuam para a fratura, sobre posicionamentos frente ao autoritarismo e práticas de obliteração do reconhecimento do outro enquanto potência humana, tais como o exemplo do e-mail abaixo⁵ (Fig. 4). Mas, sobretudo, é como sair do lugar da resistência, que foi e é importante, e acessar um outro lugar onde não apenas resistimos ao poder, mas o conjuramos frente aos novos movimentos, disputas e reorganização do mundo. Se o poder é exercício, que o exercitemos no acesso aos espaços antes impossíveis, que operemos a fissura via *violência* corpo-estética. Trata-se de um incansável mergulho no passado para que, coletivamente, possamos continuar mirando o amanhã. Mas uma mira que implique o desejo de habitar o futuro como protagonistas, uma mira que mine, que conjure as forças reativas do mundo.

É te(n)são, conflito, violência para existir, criar e sentir para além das marcas coloniais no corpo, na mente, no sexo, nas instituições, nas cidades e países, enfim, no *mun-do*. Essa é a convocação de uma matilha!

Mariah Rafaela Silva
para Superintendência ▾

29 de nov. de 2019 07:22 (há 9 dias) ☆ ↶ ⋮

Bom dia

Sobre o plano **não** mexemos nele. Gostaríamos apenas de tirar a capa para exibi-lo. Sobre os móveis, um centro cultural que **não** possa movimentar os móveis **não** é um centro cultural. Como fazer uma exposição e usar os espaços para obras e o pensamento crítico?

Enfim, podemos ao menos colocar os sofás dentro do salão nobre e depois retomar com eles para o lugar ao fim?

A exposição é sobre pensamento anticolonial. **Não** sobre **mim**, a instituição e seus arcaísmos, ou você ou a decania e seu apreço pelos móveis que são públicos (e eu sei o suficiente sobre patrimônio) ou mesmo os estudantes, é sobre a produção de conhecimento, sobre a cultura em tempos sombrios em que atravessamos. É sobre a educação e a construção de pensamento crítico visceral.

Não vamos destruir o espaço ou os móveis. Queremos apenas usar a universidade pública no máximo de sua função social e cultural. Espero que vcs entendam.

De todo modo, conversamos quando eu chegar.

Estou a caminho

Grata

↶ Responder

➡ Encaminhar

Fig. 4 - Um dos e-mails trocados entre a curadoria e os gestores do espaço cultural universitário. Ver nota 5.

Notas

¹ Segundo Jota Mombaça (2016, p. 4), "o poder opera por ficções que não são apenas textuais, mas que estão materialmente engajadas na produção de mundo". Deste modo, continua a autora, "as ficções de poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis". Tomando essa perspectiva, a autora propõe uma redistribuição da violência, uma vez que, para ela, seria preciso "liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante às violências sistêmicas que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo" (MOMBAÇA, 2016, p. 5). Por outro lado, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015), em *Kafka: por uma literatura menor*, propõem a criação de um devir minoritário, uma vez que o menor não se trata de algo que é dimensionalmente menor, mas aquilo que potência de fraturar ou produzir fissuras para poder passar intensidades. Nesse sentido, uma ficção menor, são movimentos aberrantes intensivos que buscam desarticular saberes institucionalizados ou paradigmas de normalidade na relação saber-poder como aposta de rearticulação das violências sistêmicas perpetradas pelos regimes visuais.

² Voltaremos a este tema abaixo.

³ Além disso, houve o prolongamento não comunicado de um evento anterior que nos impossibilitou de executar a montagem conforme previsto, inclusive dificultando a disposição dos elementos curatoriais. Mas os impasses não cessaram aí; tais autoritarismos culminaram na retirada forçada das intervenções que precisamos elaborar para que pudéssemos cobrir fotografias da exposição que deveria ter sido desmontada na semana antecedente. Nos obrigando, deste modo, a dividir espaço com outra exposição e nos forçando a rein-

ventar uma solução que desse conta de estabelecer minimamente um diálogo com as obras que não foram retiradas.

⁴ As paredes do Centro Cultural não podiam ser utilizadas pautados no argumento que pintura do local seria danificada, embora, tenha sido previamente estabelecido que após a exposição o espaço seria reformado, logo, não teria problemas ao dispor as obras nas paredes. Portanto, tivemos que inventar soluções alternativas para a execução da proposta, conforme explicaremos abaixo.

⁵ A mensagem do e-mail, diz o seguinte (optamos que apagar os nomes de um dos interlocutores): "Bom dia, Sobre o piano não mexemos nele. Gostaríamos apenas de tirar a capa para exibi-lo. Sobre os móveis, um centro cultural que não possa movimentar os móveis não é um centro cultural. Como fazer uma exposição e usar os espaços para obras e o pensamento crítico? Enfim, podemos ao menos colocar os sofás dentro do salão nobre e depois retornar com eles para o lugar ao fim?

A exposição é sobre pensamento anticolonial. Não sobre mim, a instituição e seus arcaísmos, ou você ou a decania e seu apreço pelos móveis que são públicos (e eu sei o suficiente sobre patrimônio) ou mesmo os estudantes, é sobre a produção de conhecimento, sobre a cultura em tempos sombrios em que atravessamos. É sobre a educação e a construção de pensamento crítico visceral. Não vamos destruir o espaço ou os móveis. Queremos apenas usar a universidade pública no máximo de sua função social e cultural. Espero que vcs entendam. De todo modo, conversamos quando eu chegar. Estou a caminho. Grata"

Referências

ANZALDUA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = la fronteira*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

BENJAMIN, Walter. *As teses sobre o conceito de história*. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf. Acesso em 2/12/2019.

DAMASCENO, Wagner Miquéias F. Uma abordagem sócio-histórica das coleções principescas e dos gabinetes de curiosidades. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 35-53, nov. 2014. Disponível em <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/Vol2-Artigo-2-Wagner-Damasceno.pdf>. Acesso em 2/12/2019.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulos: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 editora, 2015.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. 2016. Disponível em http://www.issuu.com/amilcapacker/docs/rumo_a_uma_redistribuc_a_o_da_vi. Acesso em 2 dez. 2019.

NARVÁEZ, Iki Yos Piña. *La fantasia de asaltar el museo*. 2019. Disponível em <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wDBeu7dUN1IJ:https://pt.scribd.com/document/398222643/La-Fantasia-de-Asaltar-El-Museo+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=safari>. Acesso em 2/12/2019.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SOTO, Moana Campos. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal a serviço da transformação social. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 48, n. 4, p. 57-81, 2014.

VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (Org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 1996.