

# ATELIÊ FLUTUANTE E O PÓS-MUSEU NA AMAZÔNIA: É POSSÍVEL UM ECOSISTEMA TECER CURADORIAS?

ATELIÊ FLUTUANTE AND THE POST-MUSEUM IN THE AMAZON: IS IT POSSIBLE FOR AN ECOSYSTEM TO CREATE CURATIONS?

**Maria Ceci Leal Bandeira**  
**PPGARTES-UFPA**  
**Valzeli Figueira Sampaio**  
**UFPA**

## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre os processos de criação artística e curatorial a partir de uma perspectiva situada na Amazônia paraense. O ensaio tem como objetivo investigar como práticas curatoriais podem ser reconfiguradas no contexto amazônico, propondo o conceito de “pós-museu” como alternativa aos modelos institucionais vigentes. Inspirando-se na teoria da “desordem absoluta” de Françoise Vergès, o artigo descreve o desenvolvimento do *Ateliê Flutuante*, um programa de residência artística voltado à experimentação coletiva, à valorização de saberes afro-indígena-amazônicos e à discussões sobre o meio-ambiente. A metodologia desta proposta curatorial parte das três instâncias da pesquisa em Poéticas Visuais - prática, teoria e estudo - para consolidar o conceito de “teia curatorial”, que dá sustentação ao fluxo de desenvolvimento do Ateliê.

## Palavras-chave:

Ateliê Flutuante; curadoria; pós-museu; Amazônia.

## Abstract

*This paper proposes a critical reflection on artistic and curatorial processes from a perspective rooted in the Pará Amazon. The essay is intended to investigate how curatorial practices can be reshaped within the Amazonian context, proposing the concept of “post-museum” as an alternative to prevailing institutional models. Drawing inspiration from Françoise Vergès’ theory of “absolute disorder”, this paper describes the development of the *Ateliê Flutuante* (Floating Studio), an artist residency program focused on collective experimentation, appreciation of Afro-Indigenous-Amazonian knowledge systems and environmental discussions. The methodology of this curatorial proposal is based on the three components of research in Visual Poetics - practice, theory, and study - to establish the concept of the “curatorial web,” which supports the developmental flow of the Ateliê.*

## Keywords:

*Ateliê Flutuante; curatorship; post-museum; Amazon.*

## INTRODUÇÃO

Este artigo reflete sobre o ato criador e os processos e procedimentos de criação de um trabalho artístico, suas relações com a experimentação de ideias, conceitos e materiais para conceber e produzir algo novo e original, e a relação entre a pessoa artista e o sistema da arte do ponto de vista da curadoria.

Observamos que nos últimos anos a curadoria nos espaços expositivos formais na Amazônia Oriental, costuma ser ocupada por profissionais que vêm de outras regiões, sem ao menos conhecer o lugar, seus referenciais históricos, teóricos e culturais. Neste modo de funcionamento do sistema da arte, sabe-se que a curadoria ajuda a legitimar e reconhecer o trabalho de artistas e o curador, pode vir a construir a narrativa e a experiência que o público poderá ter numa exposição. A decisão sobre o que é considerado “valioso” ou “relevante”, é um exercício de poder de seleção que influencia como a arte e a cultura são recebidas e interpretadas. Neste jogo de escolhas sobre quais obras expor ou quais conteúdos incluir, os curadores influenciam e colocam em evidência uma cartela de artistas e de narrativas culturais. Essa é uma prática de invisibilidade que vem sendo superada gradativamente em outros contextos.

Durante os últimos anos, o cenário da arte ocidental vem aderindo às temáticas decoloniais, abrindo espaços para um maior número de pessoas negras, indígenas, migrantes das afro-diásporas e do Sul global para que atuem nos museus em lugares de destaque, como artistas, curadores, museólogos, entre outros. Entretanto, a realidade se dá de outro modo quando grandes projetos de artes visuais que têm a Amazônia como tema principal, poucos são os curadores da região convidados pelas grandes instituições para refletir sobre o seu próprio território, e neste contexto de exclusão, as mulheres racializadas são as que menos ocupam esses espaços.

No ano de 2019 surgiu o levante Nacional Trovoa, um grupo de mulheres artistas e/ou curadoras negras, não-brancas e/ou racializadas do Rio de Janeiro se juntou em uma empreitada para articular virtualmente mulheres artistas

e/ou curadoras racializadas de todo país dispostas a desenvolver programas artísticos em suas territorialidades, se estruturando como um coletivo e desenvolvendo atividades independentes em salões nacionais e internacionais. O primeiro ato do coletivo foi uma grande exposição nacional que inaugurou exposições coletivas durante os meses de abril a novembro, em oito estados brasileiros (Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo). Para desenvolver a curadoria da exposição da Trovoa no estado do Pará, as artistas visuais Ceci Bandeira e Thays Chaves foram convidadas para serem as articuladoras e curadoras da mostra regional, vivenciando essa prática inovadora de elaborar um programa artístico nacional, permanente e todo articulado de forma virtual (Eleison, 2019). Levando em consideração que o Pará é um estado territorialmente maior que muitos países, o que implica também uma diversidade cultural muito grande, foi solicitado, segundo orientação das curadoras de Belém, a inclusão ao programa da curadora Natasha Barros, atuante na cidade de Marabá, localizada no sudoeste do estado do Pará. Desta forma, a proposta de ocupação artística foi descentralizada para além da capital paraense. Desde o início, atentaram para que essa proposta inovadora pudesse alcançar o maior número de pessoas por todo o estado, principalmente aquelas que se encontravam fora da capital, onde as produções artísticas costumam ser mais invisibilizadas e onde as propostas museológicas costumam chegar apenas com finalidades extrativistas.

Quase como uma revelação do que viria a se transformar o mundo após a pandemia do Covid-19 (que chegou ao Brasil somente um ano após o levante), a Trovoa instigou as principais instituições de arte do país a aprenderem a lidar com redes e coletivos que se estruturam virtualmente. Essa dinâmica, que antecede o período pandêmico de isolamento social, foi ocasionada pela à falta de recursos financeiros de deslocamento presencial para que mulheres artistas habitantes das periferias do país e de regiões mais distantes dos grandes centros do mercado de arte, como é o caso da região norte do Brasil. A principal intenção era diminuir

fronteiras e aproximar o compartilhamento entre artistas de diferentes contextos de marginalização social.

É dessa oportunidade de pensar em coletivo que surge a curadoria da exposição *Quieto Como É Mantido* (2019), que ocorreu no Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará - CEDENPA, em Belém (PA). Reproduzo aqui o texto curatorial da exposição:

No primeiro capítulo do seu livro 'Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism' (Memórias do Plantation: Episódios do Racismo Cotidiano) a escritora, teórica, professora e artista Grada Kilomba admite um afeto especial pela frase 'quiet as it's kept' (quieto como é mantido) por se tratar de uma expressão da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se crê ser um segredo. E me remete também ao perfeito entendimento que a arte-educadora Zélia Amador de Deus tem sobre as nuances opressoras daqueles que nos tomam a fala: "o discurso brasileiro dá o tom de um país que não admite ser questionado, sobretudo, quando se trata de uma questão em que a regra, historicamente, sempre foi o silêncio". Sugiro, então, que cada pessoa marginalizada se volte para a história de negritude, gênero, sexualidade, latinoamerica e Amazônia do seu povo e conte quantas Verdades Ihes foram reprimidas, negadas e escondidas como um segredo: a escravidão, o colonialismo, a homofobia, o racismo. A exposição aqui apresentada compõe a programação do Nacional TROVOA em Belém-PA e foi composta por artistas negras e não-brancas e suas obras que falam mesmo em silêncio. Além disso, foi estrategicamente pensada para compor o cenário da casa que é a nossa maior referência contemporânea de espaço de resistência e aquilombamento da população negra na cidade, o Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará - CEDENPA que nos proporcionou idealizar uma galeria suspensa para que as obras possam ser visualizadas de todos os espaços. Estamos prestes a gritar o seu segredo (Bandeira, 2019).

Desde o princípio, a ideia central da exposição *Quieto como é mantido* era mostrar que o que estava acontecendo não era um hábito, não estávamos acostumadas a frequentar, no Pará, mostras de arte somente de artistas negras, pensadas por uma curadoria negra.

O texto revela nossa vontade de aplicar um gesto curatorial inovador para a cidade de Belém, demarcando, inclusive, que possuíamos referencial teórico próprio da região norte do país para pensar negritude e arte em convergência com novos e antigos autores afro-atlânticos que começavam a ser debatidos pelas principais instituições de arte.

## **PENSAR O PÓS-MUSEU NA AMAZÔNIA**

Ao perceber que a curadoria possui um espaço privilegiado dentro da estrutura dos museus, nota-se também as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores dos setores "menos privilegiados" das instituições de arte, como o setor de arte-educação. Nessa área, é recorrente a necessidade de refletir quais são esses espaços do acervo e da memória disponibilizado ao público e onde este público está inserido, pensando criticamente sobre como essas práticas alcançam o seu público alvo e a sociedade civil. Essas reflexões não são apenas uma demanda do pensamento, mas também são uma reivindicação trabalhista da classe de trabalhadores do setor educativo de museus, galerias e bineais que, em denúncias recentes, especialmente relacionadas à atuação em bienais de arte,<sup>1</sup> corroboram com as críticas de Françoise Vergès aos museus e outros tradicionais espaços de arte: "não há excessos ou intemperança: greves, protestos e ocupações de funcionários são considerados de muito mau gosto" (Vèrges, 2023, p. 9).

O encontro com a teoria da desordem absoluta de Frantz Fanon (2022, p. 32) para a criação de uma ideia revolucionária de curadoria é capaz de reposicionar nossa compreensão sobre as discrepâncias trabalhistas das instituições de arte, ao utiliza a desordem absoluta em sua proposta de "pós-museu", conceito arquitetado pela cientista social francesa Françoise Vergès, a autora argumenta que as desigualdades estruturais globais geradas pela escravidão e imperialismo refletem as desigualdades de raça, gênero e classe que existem nos museus, mesmo que as instituições de hoje tentem camuflar sua tradição colonial que permitiu o extrativismo de obras de seus países arrasados pelo colonialismo para a

manutenção da riqueza do museu ocidental, ou “museu universal”, como Vergès denomina a instituição que tradicionalmente conhecemos:

A destruição de palácios e o embargo de suas riquezas, as pilhagens e os roubos sistemáticos e a narrativa de uma história da arte centrada na Europa contribuíram para dar recursos a uma aura inigualáveis ao museu. Sem a pilhagem dos tesouros artísticos europeus pelos exércitos napoleônicos, sem o roubo dos frisos do Partenon em 1802, sem o saque do Palácio de Verão pelos exércitos franceses, alemães e ingleses em 1860, ao norte da Cidade Proibida, em Pequim, sem o roubo dos bronzes do Benim em 1897 - para citarmos apenas algumas das pilhagens mais famosas que sucederam no mundo -, o museu ocidental não teria alcançado a glória que alcançou no século XIX e conserva desde então. Parafrazeando Walter Rodney, podemos dizer que o museu ocidental contribuiu para o ‘subdesenvolvimento’ do Sul. Os pedidos de restituição de objetos remetem a uma longa história de expropriação que faz eco ao extrativismo como lógica do capitalismo racial (Vergès, 2023, p. 12-13).

Ao reconhecer essa tradição de expropriações praticadas pelos museus universais do ocidente, Vergès reconhece também a impossibilidade de decolonização do museu, já que esse modelo institucional se origina e permanece dentro desse contexto de exploração. Ela entende que devemos reconhecer a história dos museus, não para abolir sua existência, mas sim para pensar um “programa de desordem absoluta”, que não significa o caos, mas a contestação da ordem de mundo estabelecida globalmente pela exploração secular.

Não basta expor obras “decoloniais” (quais seriam os critérios e quem os definiria?), diversificar o que é pendurado nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas; temos de nos perguntar o que seria um “pós-museu”, isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas;

onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas (Vergès, 2023, p. 14-15).

A partir de Françoise Vergès, acreditamos ser possível pensar numa proposta de pós-museu voltada para a região amazônica. Para isso, aproximamos a ideia de outros duas teorias desenvolvidas por artistas latinas: o conceito de “corpo performático do negro da diáspora africana”, levantado pela artista e socióloga afro-amazônica Zélia Amador de Deus (2011) e o conceito de “arte precária” cunhado pela artista chilena Cecília Vicuna (López, 2024). Assim foi elaborado um ateliê aberto para o rio Mojuim, localizado no município de Santo Antônio do Tauá, no estado do Pará, intitulado *Ateliê Flutuante* para ser um território de provocação e pesquisa artístico-curatorial. A ideia era que o *Ateliê Flutuante* aconteceria esporadicamente, em formato de residência artística de curtíssimo prazo, em uma terra familiar, descentralizada e distante dos grandes centros urbanos, coberta pela vegetação amazônica, sem rede de internet e às margens de um igarapé. Um de seus critérios de desenvolvimento do *Ateliê Flutuante* pressupõe trabalhar apenas com pessoas artista-educadoras, pela necessidade de acompanhar o processo artístico pelo ensino aprendizagem, uma ação que pressupõe que a curadoria deve aprender com o processo artístico apresentado antes de conduzir o trabalho da pessoa artista ou começar a investigar o seu acervo. Iniciar o acompanhamento curatorial pelo ensino-aprendizagem tem como objetivo estreitar relações e retirar a curadoria de seu local hierarquicamente superior, apostando em uma relação isonômica. Conhecendo o trabalho artístico a partir da forma como ele é ensinado é possível traçar direcionamentos e idealizar possibilidades por caminhos mais justos.

Aqui o resultado é consequência de um caminho percorrido com calma e afeto, para que a epistemologia se crie durante o processo. A possibilidade de experimentar práticas curatoriais não impositivas ou exploratórias que partam desse território inspirou-se também na ideia “absurda e, no entanto, relevante” de educar artistas para criarem obras de arte a

serviço do povo, como foi pensado pela artista Cecília Vicuña ao formar, junto a um grupo de amigos, o *Artist for Democracy* (AFD), em 1974.

O grupo Artist for Democracy surgiu como uma resposta de solidariedade artística à perda do sonho chileno, mas sua intenção ia mais longe: buscou pôr em prática o exemplo de um povo que havia criado novas formas de participação coletiva [...] A luz dos movimentos revolucionários do mundo inspirou o AFD [...] Se antes do AFD outros artistas latino-americanos, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, haviam inspirado a Europa, criando formas de arte participativa centradas na interação entre os corpos, a experiência chilena ofereceu uma possibilidade que ia além: pensar em um movimento social capaz de mudar a ordem mundial como uma 'obra de arte' ou um tipo de arte participativa de grande escala (Vicuña, 2024, p. 321).

O AFD nasceu para colocar em prática o sonho das Américas do Sul Global, já pensando em inverter a lógica tradicional da arte, que mantém os países imperialistas conduzindo os modelos estéticos a serem seguidos pelo restante do mundo. Nota-se, porém, que a partir da década de 1970 ocorreu uma transformação cultural do mercado de arte: trabalhadores das artes, tais como artistas, curadores e críticos, começaram a ter prestígio social, possibilitando sua manutenção dentro dos espaços institucionais da arte, "o idealismo e as lutas sociais que inspiraram tantos artistas nos anos 1960 e 1970 começaram a parecer uma ideia fracassada e irrelevante. O fracasso do AFD original é sua maior beleza, pois o fracasso semeia o nascimento de novas formas" (Vicuña, 2024, p. 323). Isso revela que as possibilidades criativas que Cecília Vicuña sugere ao mundo estão intrinsecamente ligadas à mobilização social pela preservação da vida do planeta e suas espécies.

Objetos efêmeros, bem como performances, especulados e comercializados pelo mercado de arte, para Vicuña são compreendidos como "arte precária" e ganham um sentido de comunhão com a natureza:

somos feitos de descartes, e seremos descartados", dizem os objetos. Duas vezes precários, eles vêm da prece e predizem seu próprio desaparecimento. Precários na história, não deixarão qualquer rastro. A história da arte escrita no Norte não inclui nada do Sul. Assim, eles falam em preces, precariamente (Vicuña *apud* De Zegher, 2024, p. 300).

Miguel A. López, curador da exposição individual *Cecilia Vicuña: Sonhar a água - Uma retrospectiva do futuro (1964...)*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2024, relata sobre o desejo da artista em transformar as cidades em pomar, como uma forma de ativar uma conexão com saberes da terra e relembra o caráter inovador de suas ideias de preservação ambiental, chegando a propor até mesmo ao presidente de seu país, em 1971, a construção de um futuro comum por meio do reflorestamento. Em um texto direcionado a artista, o curador recorda: "[...] você sugeriu ao então presidente Salvador Allende que realizasse um Dia da Semente para transformar 'telhados e praças em florestas e jardins'. Você até propôs a criação de um Banco de Ideias para 'coletar e transportar as melhores ideias do país'" (López, 2024, p. 20). A metáfora da sementeira, que em Cecília Vicuña não é apenas uma metáfora, à medida em que a artista se dispõem a implementar de fato em seus processos criativos a prática do cultivo, encontra-se também em sua obra/palavra *Palabramas (palabra/labrar/armas/más)* (1977-1978), série expandida durante sua viagem pelos rio da Amazônia partindo de Bogotá, onde a artista sugere em seus desenhos da palavra o ato de trabalhar palavras como trabalha-se a terra, resgatando a visão das palavras, escritas ou verbalizadas, como ferramenta de cultivo da paisagem natural ao nosso redor.

Cecília Vicuña reverbera em sua arte precária discussões arte-ecológicas de extrema relevância para os dias atuais.

Assim, alinhando os objetivos de emancipação dos objetos e saberes do Sul Global, visando a construção de uma curadoria afro-amazônica, no tangencial da relação entre o pós-museu (Vergès, 2023) e a arte precária (Vicuña, 2024), compreendemos que a partir dessas

categorias é possível propor aproximações e transformações. “Não será uma atitude moralista que nos libertará, mas a nossa lucidez diante da força que se levanta contra nós” (Vergès, 2023, p. 111). Afinal, estamos cada vez mais articuladas aos processos de trocas de conhecimento, sustentando nossas práticas em teorias que destacam o princípio inviolável da coerência com o outro.

### **A PROPOSTA METODOLÓGICA DO ATELIÊ FLUTUANTE**

Sandra Rey estruturou três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais para o contexto universitário. Em primeiro, a metodologia de trabalho em ateliê, onde o artista trabalha a obra como um enigma que vai se revelando durante o processo, existindo nesse processo tanto a criação quanto o processamento de significados, pois deve-se considerar que “pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim - a obra acabada - mas como devir. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este a priori: a obra está constantemente em processo com ela mesma” (Rey, 1996, p. 87). Em segundo, a metodologia de pesquisa teórica, que em poéticas visuais envolve a construção da obra, onde os conceitos são retirados da maneira como se trabalha, suas técnicas e procedimentos, tendo em vista que “[...] a escrita traça seu próprio trajeto. Também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria” (Rey, 1996, p. 92). Por fim, a metodologia com estudantes de Poéticas Visuais, que se encarrega em orientar os artistas a criar sua própria maneira de escrever de modo que esta seja diferente das escritas teóricas das outras áreas do conhecimento, mas que possui tanto valor quanto.

Essas três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais inspiram os processos criativos investigados no *Ateliê Flutuante* onde prática, teoria e continuidade, instituem a construção de um método em curadoria voltado para as experiências

sensíveis com pessoas artista-educadoras em diálogo com o bioma amazônico. Firmou-se que o fluxo metodológico do ateliê seria em formato de **teia curatorial**, conceito criado a partir do pensamento da artista e pesquisadora afro-amazônica Zélia Amador de Deus para desenvolver a ideia do pós-museu na região amazônica, nomeando a metodologia aplicada no *Ateliê Flutuante*.

Teia curatorial é o conceito metodológico elaborado nessa pesquisa, a partir do pensamento da artista e pesquisadora afro-amazônica Zélia Amador de Deus, para desenvolver o fluxo do *Ateliê Flutuante*. Apesar das tradições e trajetórias da população africana escravizada no Brasil terem sido destruídas pela cultura hegemônica, Amador de Deus acredita que seus descendentes, a atual população negra que compõem majoritariamente o país, deram início a uma rede de interação para a preservação dos traços característicos da cultura africana, num processo de “criação, invenção e recriação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade” (Amador de Deus, 2011, p. 1), possibilitando a reconstrução pessoal e coletiva de trajetórias aniquiladas. As constantes tentativas de apagamento da cultura dos africanos da diáspora, bem como de suas potencialidades criativas, é um projeto de dominação colonial, já que “não se apagam memórias e não se eliminam culturas senão ao preço da destruição física daqueles que são seus portadores” (Amador de Deus, 2011, p. 4), o que nos coloca ainda hoje em retardo epistemológico para disputar narrativas com a história dominante.

Essa percepção pautada por uma mulher negra, descendente da afro-diáspora na região Norte do Brasil, território historicamente negligenciado dentro da formação epistêmica do país, posiciona a teia curatorial como um método pioneiro de preservação do bem viver de pessoas artistas amazônicas, revelando que somos capazes de escrever nossas próprias curadorias a partir de nossas referências únicas e inegociáveis.

Apesar dessa posição de desvantagem, Zélia Amador de Deus acredita que “ainda que em fragmentos, nos interstícios da cultura do senhor, as culturas dos africanos escravizados, de alguma forma, resistiram e persistiram e realizaram processos incessantes de trocas, fusões e re-significações” (Amador de Deus, 2011, p. 4). A política de resistência dessa população durante diáspora negra sempre envolveu a dança, a performance ritualística e as diversas disposições do corpo como ferramenta de expressão, isso aconteceu porque os negros foram deixados de fora da esfera fundada na palavra “e não é só o corpo negro, o corpo daqueles que têm que contar a história e que não tiveram o dom da palavra, o corpo dos indígenas, por exemplo” (Amador de Deus, 2019).<sup>2</sup> A narrativa marginalizada que existia nesses povos rompeu barreiras com o discurso do corpo, sendo capazes de criar uma nova compreensão que interligava ética e estética, tornando-se fator basilar da cultura brasileira.

São essas ações, união que sempre surge para a formação dos “repositórios de continuidade e sobrevivência”, que formam-se as teias de Ananse e enredam não só os trabalhos de Zélia Amador de Deus, mas também os caminhos de todo descendente da diáspora africana transatlântica.

De acordo com a tradição Fanti-Ashanti, Ananse é uma personagem originária da cultura dos povos da região do Benin, país da África Ocidental, que a considera uma deusa-aranha detentora de todas as histórias de seu povo, dadas a ela pelas mãos de Kwame. Com essas histórias, Ananse tece uma grande teia que interliga as trajetórias de seus filhos espalhados pelo mundo em decorrência da diáspora afro-transatlântica ocasionada pelos processos de colonização. Acredita-se que a deusa acompanha seus descendentes até hoje, zelando pelas suas histórias, por isso a crença em Ananse sempre se renova em diversos lugares das Américas e Caribe. É necessário pontuar ainda que, até mesmo na contemporaneidade africana, a sabedoria oral transmitida pelos griôs e griotes é uma tecnologia ancestral. Segundo Lima e

Hernandez (2014, p. 17) é por meio da palavra que os griô e as griotes dão vida aos gestos:

Só as extraordinárias sociedades que não dependeram da escrita para o registro dos seus feitos dominam a palavra para transmitir a história. Essa imensa sabedoria negro-africana conhece não só as técnicas de resguardar, mas também as de passar a história adiante. O estrangeiro chama isso de arte da oratória. Mas o que o griô exercita na sua aldeia é a arte de receber e transmitir conhecimento por meio da palavra. Exige-se dele um comprometimento com a verdade. O rigor do mestre garantia a tradição, e a tradição garantia a maestria de cada um (Lima; Hernandez, 2014, p. 18).

Já no contexto das Américas, um dos fios que integram a enorme teia de Ananse é formado pelo engajamento coletivo dos movimentos negro, constituído por pessoas conscientes de sua condição e dispostas a elaborar rupturas contra as práticas de submissão. Esses movimentos engajaram revoluções, nomearam independências por toda a América Latina e Caribe e, no brasileiro, angariou conquistas sociais como a demarcação de terras quilombolas, criminalização do racismo e direito de cotas às pessoas afro-descendentes.

Significa dizer que estes sujeitos passam a entender que a dependência e a submissão não se inscreve na tradição, como um fato natural, mas são impostas pelos agentes da sociedade. Dessa maneira, engendram formas de luta para combater os prejuízos causados pelo antagonista. Geralmente este tem sido o único fio/ação de Ananse a ser reconhecido pela Academia (Amador de Deus, 2008, p. 149).

A partir desses movimento de tessitura que Zélia Amador de Deus nos relembra, fia-se a teia curatorial do *Ateliê Flutuante*: um programa de residência artística de curtíssimo prazo, pautado na perspectiva decolonial, realizado no interior do estado do Pará a fim de criar diálogos sobre artes visuais, meio ambiente e saberes afro-indígena-amazônicos. A ideia central desse programa de pós-museu na região amazônica é que pessoas artistas sejam convidadas a imergir nas proposições de

uma curadoria para o bem viver, fomentando reflexões em arte ecologia e pensando ações possíveis de serem executadas na região.

Uma teia curatorial é uma perspectiva decolonial e prática sobre acompanhamento curatorial, que coloca esse processo para ser tensionado pela sabedoria das vegetação amazônica e do rio Mojuim. Um de seus critérios de desenvolvimento pressupõe trabalhar apenas com pessoas artista-educadoras, pela necessidade de acompanhar o processo artístico pelo ensino aprendizagem: fazer a pessoa artista ministrar uma oficina no local é uma ação que pressupõe que a curadoria deve aprender com o processo artístico apresentado antes de conduzir o trabalho da pessoa artista ou começar a investigar o seu acervo. Iniciar o acompanhamento curatorial pelo ensino-aprendizagem tem como objetivo estreitar relações e retirar a curadoria de seu local hierarquicamente superior, apostando em uma relação isonômica. Conhecendo o trabalho artístico a partir da forma como ele é ensinado é possível traçar direcionamentos e idealizar possibilidades por caminhos mais justos.

## **LAÍZA FERREIRA NO ATELIÊ FLUTUANTE**

A primeira artista convidada para experimentar o *Ateliê Flutuante* foi a paraense Laíza Ferreira. Formada em artes visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Laíza é artista visual e arte educadora e seus processos artísticos preservam a matéria orgânica, através da colagem e fitotípias. A artista foi indicada ao Prêmio Pipa do ano de 2021 e a descrição que o site oficial da premiação traz sobre o seu trabalho é a seguinte:

A artista parte da ficção, temporalidades não-lineares, memórias ancestrais e recriação de mundos através de fragmentos imagéticos ressignificados. Utilizando a colagem de fotografias, analógica ou digitalmente, apropria-se de imagens encontradas em arquivos pessoais, garimpos e sites de busca para a criação e reconexão de memórias ancestrais, num processo de decolonização da imagem, do olhar e linguagem fotográfica. A carga simbólica de retratos de diversos

povos e etnias, paisagens e elementos astronômicos mesclam-se a resíduos, vestígios, pixels e granulações de arquivos de diferentes resoluções. Possui trabalhos expostos em meios físicos e digitais no Brasil, Colômbia e Espanha e, em 2020, foi ganhadora do Prêmio Margem Fotografia Potiguar (Prêmio Pipa, 2021).

Esta primeira atividade no *Ateliê Flutuante* aconteceu no dia 22 de setembro de 2024, em um domingo ensolarado. Posicionados na palafita sob o rio Mojuí, armamos redes e colocamos a disposição de todos os alimentos que levamos para passar aquele dia: açaí, peixe frito, farinha de tapioca, tomates cereja, goiabas, ovos cozidos e algumas cervejas - levando em consideração que esse momento seria um teste para o programa que eu queria traçar, quis preservar o lazer e o acaso. Nosso objetivo era aprender sobre a técnica de fitotipia de Laíza para compreender de forma tangível o seu trabalho. A fitotipia é um processo de revelação fotográfica em resíduo vegetal, isto é, utiliza a fotodegradação dos pigmentos de uma folha para obter uma imagem:

Ao longo da decomposição de uma folha, sabe-se que estes pigmentos serão degradados naturalmente, tendo, entre outros fatores, a quantidade de luz como uma influência para acelerar ou retardar este processo. Na fitotipia, incidimos mais ou menos luz em determinados pontos da folha. Nos pontos que a folha recebe luz direta, os pigmentos se degradam mais, fazendo com que a folha mude de tonalidade mais rapidamente, enquanto nos pontos em que a folha recebe menos luz - ou nenhuma - o contrário acontece. Assim, conseguimos imprimir imagens fotográficas utilizando essas diferenças de cor provenientes da fotodegradação acelerada ou retardada dos pigmentos presentes na folha (Silveira; Piovezan, 2021, p. 20).

Antes de iniciar o ensino da técnica, Laíza apresentou-se e nos explicou um pouco mais sobre suas referências. Escutando-a falar sobre o seu trabalho, dois de seus principais conceitos foram facilmente fixados: a artista evocava a palavra “armadilhas” para expressar os subterfúgios utilizados pelas instituições de arte para enfraquecer determinados artistas

e suas produções. Outro conceito muito caro dentro do seu trabalho, que acabou se tornando também uma grande referência para pensar o *Ateliê Flutuante*, foi o conceito de “reflorestamento de ideias”, elaborado dentro do pensamento contra-hegemônico de Nego Bispo (Santos, 2023). Em todo o seu trabalho é possível perceber as influências do reflorestamento de ideias, sua matéria orgânica e sua relação com a arte educação é fortemente entrelaçada por essa metáfora. O intelectual quilombola Nego Bispo remonta a intenção de pensar novas possibilidades e novos mundos, a partir de um terreno/pensamento fértil para essas novas perspectivas. Essa nova arquitetura do pensamento criativo estaria

diretamente relacionada às cosmovisões quilombolas, que relacionam matéria e espírito dentro do ecossistema habitado, em uma constante confluência de saberes.

Após a conversa sobre suas teorias e referências, caminhamos pela vegetação ao redor do ateliê para coletar as folhas mais adequadas para a prática: em tempo real pudemos perceber os critérios utilizados pela artista para criações dentro de determinado período de tempo ou temperatura, já iniciando a compreensão sobre sua técnica e forma de conduzir o seu processo. Assim, exercitamos a curadoria como semelhante: espelhando-se em sua prática, reinventamos uma nova forma



Figura 1 - Oficina de Laíza Ferreira no *Ateliê Flutuante*.  
Fonte: Acervo pessoal de Ceci Bandeira.

de olhar para o seu trabalho, uma forma mais empática pois agora reconhecemos, inclusive, suas dificuldades. É importante frisar que, nesse exercício da curadoria como semelhante, é muito necessário que a pessoa artista esteja alinhada com a ideia de ensino-aprendizagem e concorde com o compartilhamento de suas técnicas em formato de oficina de arte-educação para uma ou mais pessoas que possam estar visitando a área comum no período de realização do acompanhamento curatorial. Essa forma de conduzir a pesquisa e o contato com a artista se inspirado naquilo que a professora Rosana Paulino (2020) compreende como a atualização no modos de ler trabalhos de artistas negras e negros:

Esse desafio implica a criação de novos mecanismos de análise ou, talvez, a aglutinação de diferentes metodologias que permitam pensar formas ampliadas para a análise destas produções, abarcando os vários significados provenientes do material, do ambiente social e das diferentes culturas das quais provêm esses sujeitos. Novos olhares implicam, ainda, no reconhecimento de epistemologias que trazem diversos modos de ver e organizar o mundo (Paulino, 2020, p. 5).

Quando Rosana Paulino nos diz que é “urgente que a curadoria, a crítica de arte e as formas de ler a produção visual brasileira saiam dessa caixa limitante em que se meteram a fim de perceber que a arte afro-brasileira não é um fenômeno separado do que é Brasil e, por isso, deve e pode estar em diferentes mostras e não somente em exposições temáticas” (2020, p. 6), é possível reposicionar sua fala para o contexto dos artistas afro-amazônicos, para afirmarmos a necessidade das pesquisas críticas e curatoriais em artes olharem para os artistas do nosso território de forma ampla, não somente como algo setorizado, reforçando o olhar exótico sobre a região Norte do país.

Ao propor um gesto que entrelaça teias curatoriais sob o rio Mojuim, imersos na vegetação amazônica, atraímos as práticas ancestrais às poéticas artísticas. As imagens reveladas pelo sol e seus pigmentos naturais expandem a vivência de ensino e aprendizagem da artista, assim como outros simples atos

ao serem pensados dentro da perspectiva do *Ateliê Flutuante* ganham outra razão.

Ficar descalços ao chegar no local do ateliê, por exemplo, estamos trocando energia com entidades sagradas daquele chão, transmutadas em elementos da natureza, permitindo o contato direto com suas deidades. Dentro das religiões de matriz africana, acredita-se que ao ficar descalço no solo sagrado da casa de axé, é possível *plantarmos-nos* naquele lugar, fortalecendo raízes ancestrais. Além de ser um fundamento importante, plantar nossos pés também remonta às práticas de resistência de pessoas negras recém libertas da escravidão e de seus descendentes, já que o sapato para a sociedade escravocrata era um símbolo de distinção entre pessoas livre e pessoas escravizadas, tendo em vista que apenas pessoas livres (brancos colonizadores) poderiam utilizá-los. Ao retirar os sapatos estamos fazendo questão de esquecer da existência dos brancos e, também, de retornar às raízes culturais da nossa matriz africana, saudando aqueles que vieram antes de nós da mesma forma que saudavam os que trouxeram a religião para o Brasil. Sendo assim, ao ficar descalço para se plantar no chão, a pessoa artista compreende o diferencial que carrega o *Ateliê Flutuante* e suas teias curatoriais, bem como a impossibilidade dessa nova forma de curar trabalhos artísticos acontecer em um espaço institucional sem espaço para a vegetação.

Antes de percorrer caminhos pela vegetação ao redor do Ateliê, recomendo esse primeiro ato para experimentar essa nova forma de curar trabalhos artísticos dentro de uma vegetação: ficar descalços sob o solo é um presente.

Por fim, há também inspiração no pensamento da autora Christina Sharpe (2024, p. 177) para elaborar as primeiras dinâmicas de desenvolvimento dessa poética da reinvenção das formas de existir dentro do sistema da Arte. A autora afirma que a “representação na arte é uma arena de confronto e conflito para pessoas Negras” e que a visualidade não se constitui apenas do olhar, mas é “um regime de ver e ser, e qualquer posição dita neutra é uma posição de poder que se recusa



Figura 2 - Processos de fitotipia conduzidos por Laíza Ferreira no *Ateliê Flutuante*.  
Fonte: Acervo pessoal de Ceci Bandeira.

a se reconhecer como tal". Sharpe, inclusive, ao fabular o cenário ideal para a integração de visualidades racializadas nos fornece um bonito caminho para a jornada do *Ateliê Flutuante*: "[...] E se procedêssemos como se todo o conhecimento produzido por pessoas Negras sobre as representações de corpos Negros e de pessoas Negras no imaginário euro-estadunidense realmente importasse?" (Sharpe, 2024, p. 178). Estaríamos próximos de algo inédito se todo conhecimento produzido por pessoas negras, sobre suas próprias visualidades, corpos e culturas forjadas pela afro-diáspora, verdadeiramente importasse para a tradição dos acervos e imagens difundidas pelo museu universal. Seria possível vivenciarmos muito mais pessoas plantadas e ateliês com áreas de mergulho.

Refletir sobre o pós-museu na região amazônica implica repensar não apenas os equipamentos expositivos tradicionais, mas também as regras de visibilidade da

produção artística. Nesse contexto, a proposta curatorial precisa distanciar-se das lógicas dadas pelo sistema da arte eurocentradas e assumir outros modos de atuação, e provocar uma verdadeira transmutação, abrir-se para modos de escuta, cuidado e engajamento com saberes e práticas locais. Construir uma curadoria decolonial na região amazônica não pode se ater à inclusão simbólica de sujeitos historicamente marginalizados, mas deve construir procedimentos que reconheçam a centralidade das epistemologias indígenas, quilombolas e ribeirinhas na formulação de outros modos e ações curatoriais. O pós-museu se molda também como uma crítica às curadorias desconectadas das realidades locais, é necessário que se apresente como uma ação que permita reimaginar outras formas de existência, memória e narrativas. Isto é, pensar uma curadoria possível fora do ambiente institucional das reservas técnicas é criar possibilidades de conhecimentos que não precisam ser domesticados.



Figura 3 - Vista do *Ateliê Flutuante*.  
Fonte: Acervo pessoal de Ceci Bandeira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colocar no mundo uma produção artística de caráter decolonial, racializada ou descentralizada é um gesto simbólico contra o epistemicídio,<sup>3</sup> isto é, no caso brasileiro, o apagamento sistemático dos saberes afro-indígenas e marginalizados, mostra como a poética do povo vencido se constitui como uma forma de reexistência e reimaginação. Estar presente nesses espaços é questionar os padrões dominantes da arte e propõem outras formas de ver e contar a história – sempre atravessadas pela memória, pelo afeto, pela espiritualidade e pela resistência.

Longe de ser uma ruptura ou a superação da ideia de museu, o pós-museu, pensado dentro do programa de desordem absoluta proposta por Vêrges, vislumbra possibilidades que vão além da compreensão europeia exportada para todo o ocidente. O conteúdo apresentado

aqui fomenta possibilidades dentro do campo das artes visuais, mais especificamente na área de curadoria de exposições em artes visuais, área que estudo e atuo de forma há seis anos, sendo dois anos dedicados às investigações acadêmicas. Trata-se de uma posição sociopolítica colocar em diálogo duas pensadoras do porte e relevância de Amador de Deus e Vêrges, sustentando as teóricas em vivências e reflexões que estão sendo realizadas em vida pelas duas autoras dentro das artes, pesquisa e docência.

Sem dúvidas, um dos maiores pontos de contribuição da teoria do pós-museu é conseguir mobilizar maneiras empíricas de transformação, que contestem modelos estabelecidos globalmente sob exploração seculares. Agir no mundo em direção a equidade social, preservando o trabalho de artistas que estão em situação de vulnerabilidade ou prejudicadas por crises sanitárias e/ou

conflitos territoriais não deveria ser algo surpreendente no percurso da história da arte. Assim como, pensar novas possibilidades de mundo onde caibam nossas existências plurais e completas deveria ser prioridade para quem move as estruturas da arte.

## REFERÊNCIAS

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Ananse tecendo teias na diáspora**: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e herdeiros de Ananse. Belém: Secult/PA, 2019.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

AMADOR DE DEUS, Zélia. O corpo negro como marca identitária na diáspora africana. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. **Anais eletrônicos do XI Congresso**. Disponível em: <[https://fenomenologiadasolidariedade.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/1308245884\\_arquivo\\_corpo\\_comomarcaidentitariaartigoersaofinal-zelia.pdf](https://fenomenologiadasolidariedade.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/1308245884_arquivo_corpo_comomarcaidentitariaartigoersaofinal-zelia.pdf)>. Acesso em: 3 jul. 2020.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **OS HERDEIROS DE ANANSE**: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. **A atriz da diáspora**: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências e Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. **Exposição "Quieto como é mantido"**. Texto curatorial. Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (Cedenpa): Belém, 2019.

DE ZEGHER, Catherine. La vicuña o la loba: do piscar de cílios ao uivo pela terra. In: LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água - Uma retrospectiva do futuro (1964...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

ELEISON, Keyna. Coletivo Nacional Trova - "Não aceitamos migalhas do circuito branco de arte". **C&Magazine**, Berlim, Institut für Auslandsbeziehungen, 2 set. 2019. Disponível em: <<https://contemporaryand.com/ptbr/america-latina-magazine/texts/projeto-trova/>>. Acesso em: 13 fev. 2026.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

LIMA, Heloisa Pires; HERNANDEZ, Leila Leite. **Toque de Griô**: Memórias sobre contadores de histórias africanas. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água - Uma retrospectiva do futuro (1964...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. **Arte e Descolonização #19**. MASP Afterall, 2020. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Yh4JU5Diisv5FvmMb8VI.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2025.

PRÊMIO PIPA. Laiza Ferreira: Indicada ao Prêmio PIPA 2021. **Prêmio Pipa** [site], Rio de Janeiro, Instituto Pipa, jul. 2021. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/laiza-ferreira/>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, 1996. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/portoarte/article/view/27713>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

SANTOS, Antonio Bispo dos [Nego Bispo]. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SHARPE, Christina. **Notas ordinárias**. São Paulo: Fósforo, 2024.

SILVA, Claudinei Roberto da. Mãos: 35 anos da mão afro-brasileira / Hands: 35 years of the afro-brazilian hand. In: MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. **Mãos**: 35 anos da mão afro-brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023.

SILVEIRA, Eduardo; PIOVEZAN, Marcel (org.). **Desfazendo Invisíveis**: um passeio pela antotipia e fitotipia. Florianópolis: Caseira, 2021.

VERGÈS, Françoise. **Descolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu, 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

VICUÑA, Cecilia. Organizar o sonho. In: LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água - Uma retrospectiva do futuro (1964...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

### Documento sonoro

AMADOR DE DEUS, Zélia. Entrevista de Zélia Amador de Deus, concedida à Maria Ceci Leal Bandeira. Belém, Pará, 1 de abril de 2019. Duração: 1h.

### Notas

<sup>1</sup> Aqui nos referimos às informações disponíveis em: <<https://www.nonada.com.br/2023/10/bienais-de-arte-brasileiras-enfrentam-criticas-por-condicoes-de-trabalho/>>. Acesso em: 24 fev. 2026; e ainda em: <<https://select.art.br/fundacao-bienal-de-sao-paulo-recebe-nove-autuacoes-por-violacao-de-leis-trabalhistas/>>. Acesso em: 24 fev. 2026.

<sup>2</sup> Entrevista de Zélia Amador de Deus, concedida à autora Ceci Bandeira em 1 de abril de 2019.

<sup>3</sup> O professor Claudinei Roberto da Silva explica que “Epistemicídio é o termo criado para assinalar os processos de apagamento e silenciamento da história e da cultura de um determinado grupo. Num cenário social historicamente marcado pela profunda desigualdade de raça, classe e gênero, o epistemicídio é também resultado do racismo estrutural que, entre nós, cria condições para

que as instituições de educação, arte e cultura negligenciem as produções simbólicas dos setores sociais fragilizados, fazendo com que, conseqüentemente, permaneçam subalternizados” (Silva, 2023, p. 10).

### SOBRE AS AUTORAS

*Maria Ceci Leal Bandeira* é graduada em Filosofia pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), doutoranda e mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi produtora da exposição do artista peruano David Díaz (2023), e atuou em curadorias de diversas exposições, incluindo *Quieto como é mantido* (2019), ação da coletiva *Trovoa* na Amazônia. Integrante do comitê científico do *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia* (2020-2021), desenvolve projetos de arte-educação na *Associação Grupo Comunitário Limoeiro*, como *Imagens para Jogar, do Sul ao Norte* (2024). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-1937-7548>>. E-mail: [cecibandeiraa@gmail.com](mailto:cecibandeiraa@gmail.com)

*Valzeli Figueira Sampaio* é graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestra e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pós-doutorado em Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora associada da UFPA, atua na Faculdade de Artes Visuais e no PPGARTES/ICA. Sua experiência abrange arte contemporânea, arte e tecnologia, crítica e teorias da arte, processos de criação e relações entre arte e vida. Coordena e participa como artista/pesquisadora do grupo *Lab Techné* (CNPq/UFPA). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3418-3437>>. E-mail: [valsampaio@gmail.com](mailto:valsampaio@gmail.com)

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 5/11/2025