RETOMADAS

RETOMADAS

MEMÓRIA DEBATE ATRAVESSAMENTOS

RETOMADAS

MEMÓRIA DEBATE ATRAVESSAMENTOS

BRASIL, 2025

expressão POPULAR

RETOMADAS

9; **Prefácio**
||| *João Paulo Rodrigues*

10; **Apresentação: romper as cercas da ignorância**
||| *André Vilaron, Clarissa Diniz, Lucimeire Barreto, Pedro Marco Gonçalves, Sônia Fardin*

12; ***RETOMADAS: idealização e construção da campanha de arrecadação***
||| *Maura Silva*

BLOCO 1 —
MEMÓRIA

17; **CRONOLOGIA**

25; **Núcleo Retomadas**
||| *Clarissa Diniz e Sandra Benites*
Retomar Territórios
Retomar e Redistribuir
Corpo
Imagem
Línguas Indígenas

68; **POSICIONAMENTOS**

69; **Carta — cancelamento do núcleo *Retomadas***
||| *Clarissa Diniz e Sandra Benites*

70; **Nota — corte de trabalhos de fotógrafos no núcleo *Retomadas* da exposição *Histórias Brasileiras* – Masp**
||| *Rede de Produtores Culturais de Fotografia do Brasil*

72; **Nota — cancelamento do núcleo *Retomadas***
||| *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*

73; **Nota — quais curadorxs? Quais artistas? Quais instituições?**
||| *Laboratório de Estudos e Experimentações Em Artes e Audiovisual (LEEA)*

73; **Nota #1 — exposição histórias brasileiras**
||| *Masp*

74; **Esclarecimento oficial — cancelamento do núcleo *Retomadas* da exposição *Histórias Brasileiras***
||| *Sandra Benites e Clarissa Diniz*

76; **Nota #2 — exposição *Histórias Brasileiras***
||| *Masp*

77; **Carta — ao Masp**
||| *Sandra Benites e Clarissa Diniz*

79; **Carta de demissão — ao Masp**
||| *Sandra Benites*

81; **Carta — das curadoras**
||| *Clarissa Diniz e Sandra Benites*

83; **REVERBERAÇÃO**

85; **Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena**
||| *Fabiana Moraes*

90; **"Muleta" burocrática para censura no Masp é metástase do autoritarismo**
||| *Jotabê Medeiros*

92; **Masp recua e propõe repor fotos de sem terra em exposição**
||| *Jotabê Medeiros*

93; **Quem tem medo do MST?**
||| *Dora Longo Bahia*

100; **Financiado por ruralistas, Masp barra fotografias do MST e do movimento indígena**
||| *De Olho nos Ruralistas*

102; ***RETOMADAS*, o debate: arte, memória e direitos**
||| *Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho, Clarissa Diniz, Sandra Benites, Sônia Fardin, Lucimeire Barreto, Jullyana de Souza*

105; **A mística *RETOMADAS***
||| *Douglas Estevam*

BLOCO 2 —
DEBATE

111; **Moedores**
||| *Clarissa Diniz, Sandra Benites*

115; **Imagens militantes não caminham sozinhas**
||| *Sônia Fardin*

120; **Mística e transformação social**
||| *Douglas Estevam*

126; **O Masp e a lógica do mercado**
||| *Fabio Cypriano*

128; **Agitprop**
||| *Aline Albuquerque*

129; **Uma abordagem pós-crítica do caso *RETOMADAS***
||| *Cayo Honorato*

132; **O direito à visualidade**
||| *Deise Oliveira*

135; **Os museus e a diversidade: a performance da inclusão**
||| *Silvilene Morais*

139; **Tempos de retomada e justiça: curadorias de exposição no impasse**
||| *Carolina Ruoso*

142; **Verdades e meias-verdades, ou "ético é aquilo que é importante pra gente"**
||| *Gleyce Kelly Heitor, Marcelo Campos e Pablo Lafuente em conversa com Clarissa Diniz, Deise Oliveira, Sandra Benites e Sônia Fardin*

151; **"A gente precisa admirar": uma conversa sobre violência, ética, desejo e educação nos museus e nas lutas no brasil**
||| *Maxwell Alexandre em conversa com Sandra Benites e Clarissa Diniz*

160; **Em sonho, eu quase esqueci o Brasil**
||| *Jota Mombaça*

164; **A questão da memória é agora**
||| *Denilson Baniwa*

167; **TERREMOTO**
||| *@Newmemeseum*

BLOCO 3 —
ATRAVESSAMENTOS

175; **São Paulo estava mesmo precisando desse puxão de orelha**
||| *Nair Benedicto em conversa com Sônia Fardin e André Vilaron*

182; **Diálogos no Vão, um olhar sobre os Rolezinhos no Masp**
||| *Sônia Fardin*

187; **A memória precisa caminhar**
||| *Clarissa Diniz e Sandra Benites*

191; **Rolezinho. Andar, andar. Reflexão pedestre**
||| *Claudinei Roberto da Silva*

194; **A imagem fotográfica, a luta social e a estética do quilombismo**
||| *Gilberto Alexandre Sobrinho*

198; **Memorial das ligas e lutas camponesas: politização de memórias e contraposição à racionalidade neoliberal**
||| *Átila B. Tolentino*

202; **O MST e a memória**
||| *Jade Percassi e Geraldo Gasparin*

204; **O cuidado documental e a equipe de arquivo e memória do MST**
||| *Lucimeire Barreto e Tassiana Barreto*

207; **O MST e a cultura**
||| *Coletivo Nacional de Cultura do MST*

210; **A arte é nossa borduna**
||| *Edgar Kanaykõ Xakriabá conversa com os organizadores*

215; **Sementes também brotam em açudes secos**
||| *Ana Lira*

217; **A memória é o nosso corpo**
||| *Casa de Cultura Tainã*

218; **Acervo João Zinclar e as lutas pela memória**
||| *Acervo João Zinclar*

220; **A fumaça como arquivo oral**
||| *Kulumym-Açu*

222; **"Querido museu, não seja tão quadrado", gentes dançam...**
||| *Natália Quinderé*

228; **Museu da maré: (re)existências e transformação social**
||| *Cláudia Rose Ribeiro da Silva*

231; **Pelas Veredas da Memória: A Experiência da Museologia Indígena entre os Kanindé no Ceará**
||| *Suzenalson da Silva Santos*

237; **Notas sobre uma exposição-encruzilhada**
||| *Pedro Marco Gonçalves*

241; **Retomadas — O nosso sagrado, Exu Ijelu e o anjo da história**
||| *Marco Antonio Teobaldo, Maria Helena Versiani e Mario Chagas*

249; **Museu Worikg e as mulheres kaingang**
||| *Dirce Jorge Lipu Pereira e Susilene Elias de Melo*

255; **A retomada do museu**
||| *Bruno Brulon Soares*

258; **Invenção do que ainda não há**
||| *Moacir dos Anjos*

261; **Curadoria para a emancipação: processos coletivos de escuta e vida. Curadoria a serviço da vida**
||| *Luciara Ribeiro*

264; **Quem escreveu — biografias dos autores**

271; **Ficha técnica**

PREFÁCIO

JOÃO PAULO RODRIGUES

O núcleo *RETOMADAS* tem uma importância muito grande, pois foi palco de disputa com a direção do do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) sobre a presença de fotografias do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) na exposição *Histórias Brasileiras*, realizada pelo Museu. Depois de uma tentativa por parte da direção de vetar as imagens da luta pela terra e do MST, as curadoras do núcleo se levantaram e articularam o apoio de um conjunto de importantes artistas plásticos denunciando a tentativa de silenciamento das lutas do povo brasileiro. A partir dessa mobilização as fotografias foram, por fim, expostas como parte do núcleo, esta foi uma vitória muito importante para nós do MST e para o conjunto da sociedade brasileira.

Por isso, como MST, queremos muito agradecer a todos que se envolveram nessa luta e, acima de tudo, dizer da importância histórica, para um movimento popular, poder ter a nossa história, o nosso registro — através das lentes de fotógrafos brilhantes — dentro de um museu.

Imaginem as centenas de organizações populares ao longo da história do nosso país que lutaram, mas não tiveram a possibilidade desse registro institucional, ocupando um espaço dedicado prioritariamente às elites intelectuais.

Sempre houve por parte das classes dominantes uma tentativa de silenciar toda a luta do movimento camponês, do movimento negro — desde os quilombos em Palmares, o Contestado, a Cabanagem, as Ligas Camponesas — da resistência indígena, de apagar as narrativas e memórias dessa lutas, porque deixar a história registrada é um risco para as futuras gerações, na lógica da burguesia e do capital.

E por isso é que, para nós, o registro histórico e a memória têm um valor político imenso tanto como presente, mas principalmente como futuro. Ter as fotografias da luta do MST e da classe trabalhadora em um espaço como o MASP é como aquela vitória de conquistar a terra prometida e de ser um território sagrado do povo que vai ocupar, resistir e produzir.

Esperamos que essa experiência de luta do núcleo *RETOMADAS* seja uma iniciativa para romper as cercas do latifúndio do conhecimento e do acesso à arte e que dela brotem muitas outras produções e muitos outros teatros, exposições e publicações do nosso povo.

Saudamos com muita alegria esta publicação fruto dessa resistência por parte das curadoras e de um grande conjunto de militantes, artistas, amigos do MST e defensores da causa do povo brasileiro que, além de garantir a presença das fotografias na exposição *Histórias Brasileiras,* também possibilitou profundas reflexões sobre memória, resistência, arte e organização, presentes neste livro.

APRESENTAÇÃO: ROMPER AS CERCAS DA IGNORÂNCIA

Tudo aconteceu num certo dia
Hora de ave maria o universo viu gerar
No princípio o verbo se fez fogo
Nem atlas tinha o globo
Mas tinha nome o lugar
Era terra, terra

E fez, o criador, a natureza
Fez os campos e florestas
Fez os bichos, fez o mar
Fez por fim, então, a rebeldia
Que nos dá a garantia
Que nos leva a lutar
Pela terra, terra

Madre terra nossa esperança
Onde a vida dá seus frutos
O teu filho vem cantar
Ser e ter o sonho por inteiro
Ser sem-terra, ser guerreiro
Com a missão de semear
À terra, terra

Mas apesar de tudo isso
O latifúndio é feito um inço
Que precisa acabar
Romper as cercas da ignorância
Que produz a intolerância
Terra é de quem plantar
À terra, terra.[1]

1 Canção da Terra (1999)
Pedro Munhoz

Este livro relata e debate uma batalha vitoriosa no campo das práticas culturais contra-hegemônicas. Quando a classe trabalhadora vence uma luta contra o capital, isto se dá pela articulação organizada e coletiva de sua diversidade de sujeitos e pelo acesso ao acúmulo de conhecimentos produzidos em suas trajetórias. Nesta publicação, registramos um desses casos.

Organizado para ser um instrumento de memória e de reflexão dessa e de outras ações insurgentes, este livro resulta da conexão política entre sujeitos atuantes em diversas frentes ativistas nas áreas da memória, das artes visuais, dos museus e dos direitos sociais. Tem como objetivo documentar, publicizar e, principalmente, debater uma experiência coletiva de enfrentamento às práticas institucionais que silenciam e criminalizam indivíduos, grupos e organizações populares que agenciam lutas pelo direito à terra, à moradia e à memória.

A luta que aqui afirmamos como vitoriosa teve, como campo de batalhas, um museu. Sua principal estratégia foram as imagens: formas e meios através das quais se autorrepresentam milhões de pessoas, comunidades e organizações dos povos originários e dos trabalhadores rurais brasileiros. Foi precisamente contra a tentativa de invisibilização — através do silenciamento, da censura e da exclusão — dessas imagens, seus sujeitos e coletividades que se deu a vitória que aqui testemunhamos.

Os textos e imagens selecionados para esta publicação apresentam os debates realizados durante o processo de enfrentamento aos detentores e aliados do poder político-econômico implicado ao agronegócio que ocupam as posições decisórias do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), os quais alvejaram o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e organizações indígenas ao impedir que se mantivessem presentes, na exposição *Histórias Brasileiras* (Masp, 2022), as imagens de luta que haviam sido selecionadas por Clarissa Diniz e Sandra Benites para comporem o núcleo *RETOMADAS* da referida mostra. Mais que recusa e cerceamento, a ação dos gestores do Museu teve também o objetivo de desqualificar as curadoras, os acervos e os ativistas envolvidos no trabalho de produção, circulação e preservação destes materiais visuais.

A reação das curadoras, que se recusaram a se silenciar e a curvar-se diante das mentirosas, tecnicistas e burocráticas alegações do Masp, que buscavam "justificar" o violento veto dessa que é uma das maiores instituições privadas de memória artística da América Latina e que se orgulha em afirmar-se como "diversa, inclusiva e plural", desencadeou um conjunto de ações — coletivas e individuais — solidárias aos artistas e aos acervos insultados pelo Museu.

O caráter firme e a dimensão pública das manifestações de apoio oriundas da classe artística e dos movimentos sociais em geral não apenas impuseram à gestão do Museu a necessidade de rever sua posição, mas, principalmente, congregaram esforços para instigar reflexões sobre as relações de poder que atravessam os processos de gestão, de difusão e de preservação das produções artísticas contra-hegemônicas e anticapitalistas.

A vitória conquistada por estas manifestações não se resumiu à inclusão das imagens e, portanto, à realização integral do núcleo *RETOMADAS*, mas também mobilizou a organização de um grupo de trabalho que formulou uma série de ações reparatórias propostas ao Masp, das quais fazia parte a edição deste livro — cuja produção não foi, todavia, acolhida pelo Museu.

A despeito do desinteresse institucional em organizar uma publicação em torno do *RETOMADAS*, o grupo de trabalho mobilizou uma campanha de financiamento coletivo e conseguiu reunir recursos suficientes para viabilizá-la. A própria elaboração desta publicação tornou-se uma ação de memória que amplificou o gesto inicial de enfrentamento aos critérios discriminatórios e classistas dos agentes financiadores das instituições privadas das artes e da produção cultural. Muitas vozes se apresentaram para substanciar e fortalecer este debate, às quais agradecemos profundamente.

A experiência do *RETOMADAS* não está sozinha. Não foi o primeiro e, infelizmente, sabemos que tampouco será o último caso de violência, embate e resistência diante dos poderes que atravessam e configuram as práticas artísticas e as instituições de memória.

A despeito de ser apenas mais uma dessas situações, avaliamos que o debate que se produziu sobre este episódio pode fomentar outras ações de não submissão ao silenciamento que insiste em se comportar como se programático fosse. Compreendemos também que é uma responsabilidade coletiva salvaguardar a documentação desse processo, fortalecendo as narrativas de vitória daqueles que histórica e estruturalmente têm sido diminuídos e minorizados em suas conquistas.

É nesta direção que o projeto editorial, elaborado coletivamente e delineado também pelos desejos e possibilidades dos colaboradores que voluntariamente emprestaram seu trabalho de reflexão, se organiza em três movimentos em torno do *RETOMADAS*: a memória (bloco 1), o debate (bloco 2) e os atravessamentos (bloco 3). Entrecruzadas, essas diferentes abordagens documentam os fatos vivenciados desde a concepção e o cancelamento do núcleo curatorial, exploram os debates do calor da hora e expandem suas filiações e problemáticas.

O conteúdo desta publicação tem, assim, caráter polifônico e propositivo. Orquestra vozes que se reconhecem no mesmo campo de interlocução crítica e que se afetam com os embates de seu tempo. Falas, imagens e gestos que não se omitem em afirmar a quem se somam e de quem se diferenciam e que, acima de tudo, entoam juntas cantos de esperança e apontam caminhos para romper "as cercas da ignorância que produz a intolerância" (Canção da Terra, 1999) sem sujeição a silenciamentos e a invisibilizações.

As *retomadas* continuam.

RETOMADAS: IDEALIZAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA CAMPANHA DE ARRECADAÇÃO

MAURA SILVA

Lançar uma campanha dessa importância em um Brasil em frangalhos que — naquele momento — ainda vivia o fantasma do antigo governo foi um grande desafio. Confesso aqui que a incerteza e a angústia do porvir misturaram-se durante todos os meses do projeto.

Eram meados de 2022, o ano que poderia nos tirar do buraco ou nos afundar ainda mais. Felizmente, hoje posso escrever isso com um grande suspiro de alívio.

Naquele momento de exaustão, de desesperança, era preciso seguir mesmo que a passos cansados e, após o veto do Masp, veio a certeza de que esse processo não poderia se esgotar em si mesmo. Era necessário resistir para além dos muros das galerias. E assim foi feito.

Ao longo do tempo eu senti que o projeto RETOMADAS transformou-se em um corpo onde cada um era parte fundamental para a manutenção de sua existência.

Me arrisco a dizer que esse corpo detém dois corações: Sandra Benites e Clarissa Diniz.

Sandra com sua postura altiva e voz pausada é puro pertencimento, a personificação da resistência que nos guiou pelo caminho da escuta de maneira sutil e assertiva para que a campanha não fugisse de seu propósito.

Já Clarissa é potência, incansável, uma apaixonada pelo que faz, às vezes ela me dava a impressão de que o mundo era pequeno demais para os seus braços. Foram dias, noites e madrugadas adentro de muito trabalho, trocas e conversas. Partilhar esse processo com ela foi uma das minhas maiores e melhores experiências profissionais.

Não posso deixar de mencionar outras partes que mantiveram esse corpo em pé, como: Sônia Fardin e André Vilaron, que acompanharam e contribuíram de maneira atenta e ativa. Guto Palermo que emprestou seus traços e sensibilidade e, por fim, cito aqui Lucimeire Barreto Rocha e Jullyana de Souza, companheiras de luta e trincheira que participaram da idealização, construção, planejamento e desenvolvimento dessa campanha desde o início. Sem esse grupo de pessoas e tantas outras que contribuíram de diversas maneiras, inclusive você, o corpo RETOMADAS não teria ficado de pé e dado os primeiros passos em direção a este livro.

IDEALIZAÇÃO DA CAMPANHA

Nossa campanha foi realizada em um curto espaço de tempo. Para tentarmos garantir o seu sucesso foi preciso criar e seguir um cronograma restrito.

Escolhemos a plataforma Catarse — que foi a que mais se adequou a nossas expectativas —, vale ressaltar que o Brasil conta com diversas opções de crowdfunding, que nada mais é do que um tipo de campanha feita através de uma plataforma que realiza financiamentos de iniciativas a partir da colaboração de uma comunidade de pessoas. Essas plataformas têm se transformado em boas opções de arrecadação no Brasil para todos os setores, sobretudo, nos últimos anos.

A campanha foi dividida em três eixos principais, pré-produção, produção e, finalmente, a pós-produção. Ao todo, esse processo, que se findou com a entrega dos livros e recompensas aos colaboradores, durou mais de um ano.

Após a escolha da plataforma, entramos em um momento de criação de identidade gráfica e discursiva que fez uso dos elementos das obras inicialmente vetadas pelo Masp. Cores, fontes e palavras, tudo foi pensado dentro de um escopo de luta e resistência. Manter essa coesão foi fundamental para que ao longo dos meses a campanha não perdesse a sua essência.

Projeto enfim lançado, foi o momento de começar a divulgação e a arrecadação que contou com uma rede de movimentos parceiros, sobretudo o MST, amigos e apoiadores. Além disso, fomentamos a realização de diversas atividades de formação e divulgação tais como seminários, encontros virtuais e uma grande intervenção realizada no Masp durante a abertura da exposição *Histórias Brasileiras*.

Na ocasião, um grupo de Sem Terra ocupou como sujeitos de sua própria história o museu.

Vale ressaltar que contamos com a generosidade de grandes artistas que cederam suas obras para que pudéssemos dar ainda mais peso às RETOMADAS. O processo de arrecadação durou de 25/8/2022 até 10/11/2022, e tínhamos uma meta de 100 mil reais, batemos 76% desse valor no período. Uma campanha considerada vitoriosa, levando em consideração o fato de termos trabalhado com um tempo tão reduzido e, também, a conjuntura em que estávamos vivendo à época.

A incerteza do cenário, inclusive, foi um fio condutor durante os meses. Por sorte, todos os articuladores estavam envolvidos em outros processos de luta, coletivos e/ou individuais. Assim, ao passo que o período eleitoral ia se aproximando, o projeto RETOMADAS também se tornava cada vez mais intenso, acompanhando e se intensificando junto com nossos anseios.

O fim da campanha culminou com o fim do período eleitoral e com a vitória da existência e da resistência. Experienciar esse processo de luta em um Brasil que já se avistava renascer foi transformador.

Assim chegamos até aqui seguindo na caminhada ancestral que constitui a luta pelas *RETOMADAS*.

MEMÓRIA

Memórias agem contra o silenciamento e o apagamento de corpos e histórias. Por isso, produzir e compartilhar memórias é, decerto, uma das principais estratégias da luta popular: navalha afiada contra o genocídio e o epistemicídio. Sabemos, ao mesmo tempo, que salvaguardar e recriar memórias é um desafio recorrente dos movimentos sociais e de outras organizações, sujeitos e comunidades implicados em disputas políticas, já que o seu desmanche é uma das expressões necropolíticas dos poderes hegemônicos. Por isso, atentos à responsabilidade de sustentar publicamente as nossas memórias, abrimos este livro com informações cronológicas e documentos que circunscrevem e alicerçam os acontecimentos em torno do núcleo *RETOMADAS*. Nas páginas que seguem, compartilhamos também imagens e textos do calor da hora, avivando as memórias dos fatos e seus encadeamentos de ações e reações. Se, de um lado, os leitores poderão acessar a proposição curatorial do *RETOMADAS* — numa reunião inédita de todos os textos e imagens do núcleo — e compreender como se deu o veto do Masp, de outro serão testemunhas das estratégias de resistência e da rede de alianças que a partir de então se formou, da qual este livro é fruto.

CRONOLOGIA

DJA GUATA PORÃ

1 16/5/2017–25/3/2018
É inaugurada a exposição “Dja Guata Porã — Rio de Janeiro indígena”, cocurada por Clarissa Diniz, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Sandra Benites.
Foi em 2016, no contexto de criação desta exposição, que as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites se conheceram e passaram a trabalhar colaborativamente.
https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/

2 23/6/17
Sandra Benites participa do primeiro seminário “Histórias indígenas”, realizado no auditório do Masp, com a fala “Ore Arandu (nosso conhecimento guarani): sobre Nheê — espírito-nome”.

https://www.youtube.com/watch?v=sV0_PTxHaSA

3 24/07/19
Sandra Benites participa do segundo seminário “Histórias indígenas”, realizado no auditório do Masp, com a fala “Sempre acordar a memória através da narrativa”.
https://youtu.be/cKTRUP-BdeM?si=8ftjdfBS84LJucH8

4 dez. 2019

The New York Times

Brazil’s First Indigenous Curator ‘We’re Not Afraid Anymore’

Sandra Benites, of the Guaraní Ñandeva people, is using art to bring new visions and voices to the museum world.

Share full article 12

Masp convida Sandra Benites para o cargo de curadora adjunta do Museu, anunciando publicamente a contratação através das mídias sociais da instituição.
A contratação de Benites é considerada pelo Masp como um “marco na história dos museus e da curadoria no Brasil, já que esta é a primeira vez que uma curadora indígena passa a integrar a equipe curatorial de um museu de arte no país”.
https://x.com/maspmuseu/status/1207375203749122048

https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html

MASP
TERRA INDÍGENA

5 20/1/20
Formalização da contratação de Sandra Benites para curadoria adjunta do Masp.

6 jun. 2021
Masp convida Clarissa Diniz para atuar como curadora convidada da exposição *Histórias Brasileiras*.

7 19/6/21
Formalização da contratação de Clarissa Diniz como curadora convidada de *Histórias Brasileiras*.

8 21/6/2021
O argumento do núcleo *RETOMADAS* é apresentado por Clarissa Diniz a Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz — diretores curatoriais de *Histórias Brasileiras* —, indicando Sandra Benites como cocuradora do núcleo.

9 22/6/21
Após aprovação do argumento do *RETOMADAS* por parte de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, o Masp formaliza a Sandra Benites o convite à participação na organização de *Histórias Brasileiras*, integrando a curadoria do núcleo *RETOMADAS*

10 23/6–26/7/2021
Clarissa Diniz e Sandra Benites desenvolvem o argumento preliminar do núcleo *RETOMADAS*, estabelecendo seus eixos conceituais e avançando na elaboração da lista de artistas e demais participações.

11 27/7/21
Clarissa Diniz e Sandra Benites apresentam o núcleo *RETOMADAS* para todo o grupo curatorial de *Histórias Brasileiras* em reunião online.

12 ago.–dez. 2021
Clarissa Diniz e Sandra Benites concluem a elaboração da lista de artistas e obras do núcleo *RETOMADAS*.

13 20/12/21
Por orientação da diretoria artística do Masp, Clarissa Diniz e Sandra Benites entregam ao Museu, para fins de solicitação de empréstimo, a lista de obras pertencentes a acervos de instituições, bem como uma lista de imagens e documentos cujos direitos de exibição e/ou uso deveriam ser igualmente solicitados. Nesta lista já constavam fotografias, jornais e cartazes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

14 23–26/1/2022
Adriano Pedrosa, Clarissa Diniz, Isabella Rjeille e Sandra Benites realizam reuniões presenciais no Masp para apresentação, discussão e aprovação da lista geral de obras do núcleo *RETOMADAS*, a partir da qual foi autorizado o contato com os artistas, fotógrafos e acervos indicados pelas curadoras, incluindo o MST, seus fotógrafos e Edgar Kanaykõ Xakriabá.

15 fev.–mar. 2022
Com o acompanhamento contínuo do assistente de pesquisa e curadoria designado pelo Masp para realizar a interlocução institucional com a curadora adjunta Sandra Benites e a curadora convidada Clarissa Diniz, foram realizados contatos com os artistas e demais participantes convidados a integrar o núcleo *RETOMADAS*, realizando o detalhamento da lista de obras mediante as confirmações de empréstimo e demais informações.

16 04/03/22
Com a lista de obras e confirmações de empréstimo em estado bastante avançado, diante da ausência de encaminhamentos de produção por parte da equipe do Masp, Sandra Bentes e Clarissa Diniz solicitam à diretoria artística do Museu uma reunião com sua equipe de produção para entendimento dos processos e cronogramas de empréstimos e obras e solicitação de imagens. A demanda das curadoras foi acolhida pelo diretor.

17 24/03/22
É realizada, de forma remota, a reunião de produção que havia sido solicitada pelas curadoras do *RETOMADAS*. A lista de obras foi repassada às produtoras, inclusive o caso do MST. A curadoria solicitou o envio de um cronograma de produção da exposição, para que tomasse ciência dos prazos. **O cronograma nunca foi enviado.**

18 13/04/22
A curadoria do Masp, por meio de seu assistente, informa que Clarissa Diniz e Sandra Benites teriam mais uma semana de prazo para indicar a lista final dos documentos oriundos do arquivo do Movimento Sem Terra e seus fotógrafos. No mesmo dia, contudo, a equipe de produção informa ao assistente de curadoria que não incluiria as fotografias de Edgar Kanaykõ Xakriabá, cujo detalhamento, para fins de solicitação de empréstimo, havia sido indicado no dia 8 de abril.

19 14/04/22
Envio, para o assistente de pesquisa e curadoria do Masp, dos detalhamentos acerca das imagens, cartazes e documentos do MST e seus fotógrafos, André Vilaron e João Zinclar, atendendo ao prazo de uma semana que fora informado às curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites no dia anterior.

20 14–25/4/2022
E-mails, telefonemas e mensagens entre a equipe curatorial de *RETOMADAS* e diretoria, curadoria e produção do Masp para tentativa de retomar a inclusão das obras vetadas.

21 25/04/22
A equipe de produção do Masp realiza uma reunião de *kick off* com todos os núcleos da exposição *Histórias Brasileiras*, para alinhar os encaminhamentos de produção da mostra. O assunto da exclusão das imagens do *RETOMADAS* não é incluído na pauta.

22 26/04/22
Sandra Benites envia e-mail (não respondido) para Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz com argumentos sobre a importância das fotografias, solicitando que sua presença na exposição não fosse vetada.

23 28/04/22
Sem a possibilidade de reverter o veto às fotografias por parte do Masp, Clarissa Diniz e Sandra Benites comunicam à diretoria do Museu, e à curadoria e produção de “Histórias Brasileiras” que iriam cancelar o núcleo RETOMADAS.

24 28/4–3/5/2022
Conversas entre a curadoria do *RETOMADAS* e a diretoria artística do Masp para alinhar a comunicação sobre o cancelamento do núcleo *RETOMADAS*.

25 03/05/22
Masp comunica oficialmente o cancelamento do núcleo aos artistas e emprestadores.

26 03/05/22
Clarissa Diniz e Sandra Benites enviam e-mail aos artistas e emprestadores, explicando o cancelamento do núcleo *RETOMADAS*. **p. 69** ↵

27 07/05/22
POST DE MOACIR DOS ANJOS

Vocês não vão mais encontrar o texto abaixo no site do Museu de Arte de São Paulo. Não me perguntem o porquê.

EM 2022, MASP TRAZ NOVO OLHAR SOBRE AS NARRATIVAS DO BRASIL

OCORREU UM ERRO INESPERADO!
ERROR: 404
PÁGINA NÃO ENCONTRADA

28 12/05/22
ALINE ALBUQUERQUE, ARTISTA DO NÚCLEO REVOLTAS E REBELIÕES, DA EXPOSIÇÃO “HISTÓRIAS BRASILEIRAS”, RETIRA SUAS OBRAS EM APOIO AO NÚCLEO RETOMADAS.

29 12/05/22
Direção Nacional do MST publica nota de repúdio pelo cancelamento da exposição *RETOMADAS*:

DECISÃO DO MASP DESRESPEITA A HISTÓRIA DO MST
Confira nota do MST sobre a atitude excludente da direção do MASP contra a realização do Núcleo "Retomadas", como parte da mostra Histórias Brasileiras
https://mst.org.br/2022/05/12/decisao-do-masp-desrespeita-a-historia-do-mst/
p. 72 ↵

30 12/05/22
Matéria na revista Select:

#BASTAMASP
Leia a carta das curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz comunicando seu desligamento do projeto Histórias Brasileiras e detalhando a violência institucional do museu
https://select.art.br/basta-masp/
p. 69 ↵

31 13/05/22
Matéria no site MST:

"RETOMADAS", CONFIRA O CONJUNTO DAS OBRAS DO MST VETADAS EM EXPOSIÇÃO DO MASP
Curadoras, artistas e MST denunciam como injustificáveis as razões empregadas pela direção do museu ao vetar parte da mostra
https://mst.org.br/2022/05/13/retomadas-confira-o-conjunto-das-obras-do-mst-vetadas-em-exposicao-do-masp/

32 14/05/21

NOTA #1
Masp publica sua primeira nota sobre a exposição *Histórias Brasileiras*. **p. 73** ↵

33 15/05/21
Curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites publicam nota de esclarecimento, na qual respondem às declarações do Masp.

34 16/05/22

ESCLARECIMENTO OFICIAL SOBRE O CANCELAMENTO DO NÚCLEO RETOMADAS DA EXPOSIÇÃO "HISTÓRIAS BRASILEIRAS"
Sandra Benites e Clarissa Diniz, curadoras do núcleo "Retomadas", que fariam parte da mostra Histórias Brasileiras rebatem as justificativas expressas pelo museu
https://mst.org.br/2022/05/16/curadoras-de-exposicao-cancelada-no-masp-lancam-nota-oficial/
p. 74 ↵

35 17/05/22
Matéria de Fabiana Moraes no Intercept-BR:

MASP USA CAPA DECOLONIAL, MAS VETA FOTOS DO MST E TRABALHO DE CURADORA INDÍGENA
O museu paulista, que vem realizando exposições sobre indígenas, mulheres e pessoas negras, vetou fotos do MST e livro do Boulos.
https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/
p. 85 ↵

36 17/05/22
Matéria Portal G1:

PRIMEIRA CURADORA INDÍGENA DO MASP SE DEMITE APÓS DIREÇÃO RECUSAR FOTOS DO MST; MUSEU ALEGA DESCUMPRIMENTO DO PRAZO
Museu afirma que obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra (MST) foram recusadas porque solicitações ocorreram 'muito fora dos prazos'. Curadoras dizem que cronograma não foi previamente comunicado e estava 'dissociado da realidade'.
https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/17/primeira-curadora-indigena-do-masp-se-demite-apos-direcao-recusar-fotos-do-mst-museu-alega-descumprimento-do-prazo.ghtml

37 18/05/22
Matéria pelo MST:

1ª CURADORA INDÍGENA DO MASP PEDE DEMISSÃO APÓS EXCLUSÃO DE FOTOS DO MST EM MOSTRA
Museu diz que obras não entraram na exposição 'Histórias Brasileiras' por descumprimento de prazo; Sandra Benites rebate e diz que não foi avisada sobre o calendário oficial
https://mst.org.br/2022/05/18/1a-curadora-indigena-do-masp-pede-demissao-apos-exclusao-de-fotos-do-mst-em-mostra/
p. 79 ↵

38 19/05/22
Cildo Meireles anuncia ao Masp a decisão de retirar suas obras da exposição *Histórias Brasileiras* em apoio às curadoras do *RETOMADAS*, como informa em e-mail à instituição: **"OS MOVIMENTOS SOCIAIS, AS QUESTÕES INDÍGENAS, A LUTA PELA REFORMA AGRÁRIA, ENTRE OUTRAS MANIFESTAÇÕES, SÃO TEMAS IMPORTANTES PARA MIM ENQUANTO ARTISTA E CIDADÃO. PORTANTO, ME SENTIRIA CONSTRANGIDO EM PARTICIPAR DESSE EVENTO"**. Cildo não integrava o referido núcleo.

CILDO MEIRELES RETIRA OBRAS DE EXPOSIÇÃO NO MASP APÓS MUSEU VETAR FOTOS DO MST
Trabalhos estariam na mostra 'Histórias Brasileiras', a maior do calendário deste ano na instituição
https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/cildo-meireles-retira-obras-de-exposicao-no-masp-apos-museu-vetar-fotos-do-mst.shtml

39 20/05/22

NOTA #2
Masp publica sua segunda nota sobre a exposição *Histórias Brasileiras*. **p. 76** ↵

40 21/05/22
Artigo de Dora Longo Bahia publicado no site SELECT:

QUEM TEM MEDO DO MST?
Artista e professora da USP esmiúça a comunhão da grande fazenda com o capital financeiro, desenhando o pano de fundo da crise de identidade do MASP
https://select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/
p. 93 ↵

41 21/05/22
Matéria de Jotabê Medeiros na revista arte!brasileiros!:

MASP RECUA E PROPÕE REPOR FOTOS DE SEM TERRA EM EXPOSIÇÃO
Anterior medida da instituição havia gerado críticas e culminou com pedido de demissão de Sandra Benites, primeira profissional indígena na curadoria de um museu brasileiro
https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/masp-recua/
p. 92 ↵

42 26/05/22
Carta pública das curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites do Masp, em resposta à segunda nota do Museu, com a proposição da retirada do veto às fotografias e retomada da realização do núcleo. A carta inclui propostas de reparação diante das violências perpetradas pelo Museu contra a curadoria, os artistas e os movimentos sociais implicados com o *RETOMADAS*. Publicação no site do MST:
CARTA DAS CURADORAS APÓS MASP VOLTAR ATRÁS DE VETO ÀS FOTOS DO MST
Confira com exclusividade a resposta das curadoras após MASP revogar censura à fotos do MST
https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/
p. 77 ↵

43 06/6/22
Reunião entre Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Isabella Rjeille, Clarissa Diniz e Sandra Benites acerca da retomada do RETOMADAS. Na reunião, o Masp fez contrapropostas às proposições de reparação que constavam na carta endereçada ao Museu no dia 26.05, tal como resumidas em troca de e-mails do mesmo dia:

1. RETOMADA DAS "RETOMADAS" O núcleo será mantido em *Histórias Brasileiras*, agora prevista para ocorrer entre 26 de agosto e 30 de outubro.

2. GRATUIDADE Ampliação de 1 dia (quarta-feira) da gratuidade de acesso ao Masp durante *Histórias Brasileiras*.

3. CARTAZES DAS FOTOGRAFIAS Impressão das fotografias de André Vilaron, João Zinclar e Edgar Kanaykõ provavelmente em formato A2, com tiragem de talvez dois mil cada (a verificar de acordo com orçamento).

4. COPYLEFT Em vez de uma licença copyleft, realizar um aditamento de nossos contratos que preveja uma "licença gratuita, perpétua e para todos" do argumento e do título do trabalho curatorial do *RETOMADAS*. Além de, evidentemente, não contemplar as obras, a licença também exclui o Masp de qualquer implicação jurídica/social com as posteriores formas de utilização/apropriação do *RETOMADAS*.

5. PUBLICAÇÃO ONLINE O Masp não irá coeditar ou apoiar uma publicação online em torno das *RETOMADAS*. O que poderá fazer é, talvez, ceder as imagens em alta das obras dos artistas (a serem, claro, autorizadas junto aos próprios pela editora responsável) ou os textos comissionados para o Seminário online a ser realizado, pelo Masp, em torno das *RETOMADAS*.

6. SEMINÁRIO ONLINE O Masp irá realizar um seminário online (que fica documentado no canal do museu no YouTube) com 4 convidados (com cachê […] que inclui o comissionamento de um texto) em torno do *RETOMADAS*. Os convidados não foram decididos ainda.

Caso seja interesse do MST, o seminário também pode ter sua documentação (vídeos) hospedada no Site/canal do Movimento.

7. AÇÃO NO VÃO O Masp informou que, apesar de ser público, o vão livre tem questões de engenharia e que, por isso, em manifestações públicas recentes, tem solicitado ao Município que faça o isolamento da área, bem como suspendeu toda a programação institucional que costumava acontecer nessa parte do prédio. Nesse sentido, o museu não pode apoiar essa ação específica.

8. DEMISSÃO DE SANDRA BENITES Sandra terá seu atual contrato de curadora adjunta alterado para o de "curadora convidada", para que esteja respaldada até a finalização do trabalho relativo ao *RETOMADAS*.

44 08/6/22

Após reunião com o MST, o acervo João Zinclar e André Vilaron, as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites comunicam ao Masp a posição coletiva do núcleo RETOMADAS em relação às contrapropostas que haviam sido feitas pelo Museu, conforme trecho do e-mail:

1. RETOMADA DAS "RETOMADAS" Estamos de acordo com a reinclusão do *RETOMADAS* em HB e ficamos à disposição para os próximos encaminhamentos, bem como para comunicar aos artistas participantes.

2. CARTAZES DAS FOTOGRAFIAS Os fotógrafos também consideraram que, caso seja possível, seria interessante ampliar a tiragem dos pôsteres, pois 2 mil de cada deve se esgotar rapidamente.

3. PUBLICAÇÃO Decidimos que editaremos uma publicação junto à Editora Expressão Popular acerca do *RETOMADAS* e seus desdobramentos, apesar de o Masp não poder se envolver no processo.

4. RETOMADAS COLETIVAS Junto ao departamento de Educação e Formação do MST, realizaremos outras versões do *RETOMADAS* nas escolas, centros de formação e assentamentos. Essas *RETOMADAS* coletivas serão também a coluna vertebral da publicação.

5. SEMINÁRIO ONLINE ORGANIZADO PELO MASP Todos os fotógrafos e o MST também gostariam de colaborar/acompanhar o desenho do seminário, para sugerir/colaborar com a indicação de convidades.

6. AÇÃO NO VÃO/RUA O MST manterá a realização de um ato cultural na abertura de HB e tomará os cuidados necessários para tanto, buscando também autorização junto aos órgãos competentes.

45 13/6/22

Curadoras escrevem carta aos artistas e emprestadores do núcleo, com devolutivas sobre a retomada do *RETOMADAS*.
p. 81 ↵

46 10/8/22

MST propõe a realização de uma mística na abertura de *Histórias Brasileiras* em vez de um ato no vão do Masp.

47 16–24/8/2022

Conversas, reuniões, visitas técnicas, ensaios e demais preparativos para a organização da mística do MST em *Histórias Brasileiras*.

48 25/8/22

Abertura da exposição "Histórias Brasileiras", com a inclusão do núcleo RETOMADAS e das fotografias anteriormente vetadas. Durante a vernissage, é realizada Mística do MST.

49 25/8/22

Lançamento da campanha de financiamento coletivo para arrecadação de fundos visando a edição e publicação do livro **RETOMADAS**

50 25/8/22

MST FAZ INTERVENÇÃO NA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO "HISTÓRIAS BRASILEIRAS" NO MASP
Sem Terra participam da abertura da mostra nesta quinta (25), com a participação de artistas, apoiadores e personalidades. **p. 105** ↵
https://mst.org.br/2022/08/25/mst-faz-intervencao-na-abertura-da-exposicao-historias-brasileiras-no-masp/

51 26/8/22

MST OCUPA O MASP COM "RETOMADAS" E "FALA DA TERRA"
Após reviravoltas, Sem Terra se apresentaram como sujeitos de sua própria história ocupando as principais mostras do museu
https://mst.org.br/2022/08/26/mst-ocupa-o-masp-com-retomadas-e-fala-da-terra/

52 31/8/22

APÓS VETO DO MASP, NÚCLEO RETOMADAS LANÇA CAMPANHA DE FINANCIAMENTO COLETIVO PARA PRODUÇÃO DE LIVRO
A obra reunirá reflexões, textos e ensaios visuais inéditos, produzidos através de convites e de chamada pública **p. 12** ↵
https://mst.org.br/2022/08/31/apos-veto-do-masp-nucleo-retomadas-lanca-campanha-de-financiamento-coletivo-para-producao-de-livro/

53 26/8–29/10/2022

Período de abertura da exposição *Histórias Brasileiras* ao público.

54 19/9/22

CRIANÇAS SEM TERRINHA VISITAM A EXPOSIÇÃO "HISTÓRIAS BRASILEIRAS", NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)
Após lançamento, com a participação do MST, exposição segue disponível para visitação até o dia 30 de outubro
https://mst.org.br/2022/09/19/criancas-sem-terrinha-visitam-a-exposicao-historias-brasileiras-no-museu-de-arte-de-sao-paulo-masp/

55 20/9/22

CONVERSA SOLTA — MARIA RITA KEHL ENTREVISTA JULLYANA DE SOUZA, CLARISSA DINIZ E DOUGLAS ESTEVAM
Programa Conversa Solta, da Rádio Madalena, traz bate-papo com militantes do MST, a psicanalista Maria Rita Kehl e Clarissa Diniz, curadora da da exposição Histórias Brasileiras *e da Campanha Retomadas*
https://mst.org.br/2022/09/20/conversa-solta-maria-rita-kehl-entrevista-jullyana-de-souza-clarissa-diniz-e-douglas-estevam/

56 22/9/22

SEM TERRINHA VISITAM EXPOSIÇÃO DO MST NO MASP
Na última sexta-feira (16), os Sem Terrinha da Secretaria Nacional do MST e da Escola Nacional Florestan Fernandes visitaram o Museu de Arte de São Paulo (MASP), com a exposição Histórias Brasileiras e o Núcleo Retomadas, em que o MST apresenta algumas obras que contam parte de sua história
https://mst.org.br/2022/09/22/sem-terrinha-visitam-exposicao-do-mst-no-masp/

57 04/10/22

UNICAMP RECEBE PROJETO RETOMADAS EM SEMINÁRIO VOLTADO PARA O PAPEL DA CULTURA NAS LUTAS SOCIAIS
Seminário Retomadas: o debate, arte, memória e direitos debaterá as interações entre arte, memória e direitos humanos
https://mst.org.br/2022/10/04/unicamp-recebe-projeto-retomadas-em-seminario-voltado-para-o-papel-da-cultura-nas-lutas-sociais/

58 07/10/22

SEMINÁRIO RETOMADAS: O DEBATE, ARTE, MEMÓRIA E DIREITOS
Realização do seminário na Universidade Estadual de Campinas, em parceria com a Assessoria de Cultura da Diretoria de Direitos Humanos da Unicamp.
https://www.youtube.com/watch?v=Yi1E-bxEHbM
p. 102 ↵

59 07/10/22

RETOMADAS: "QUANDO A GENTE CONHECE A NOSSA HISTÓRIA, É POSSÍVEL REAGIR ÀS INJUSTIÇAS COM FORÇA E INDIGNAÇÃO"
Durante visita ao MASP, militância Sem Terra fala sobre o papel do arquivo e da memória na construção da história de um povo
https://mst.org.br/2022/10/07/retomadas-quando-a-gente-conhece-a-nossa-historia-e-possivel-reagir-as-injusticas-com-forca-e-indignacao/

60 17/10/22

RETOMADAS: O DEBATE CONTINUA, ARTE, MEMÓRIA E DIREITOS NA UNICAMP
Seminário foi feito com as curadoras do Núcleo em exposição no MASP, Sandra Benites e Clarissa Diniz, além de contar com a presença de representantes do MST e pesquisadoras
https://mst.org.br/2022/10/17/retomadas-o-debate-continua-arte-memoria-e-direitos-na-unicamp/

61 04/11/22

OBRAS VETADAS NA MOSTRA DO MASP ILUSTRARÃO LIVRO SOBRE A TRAJETÓRIA DO NÚCLEO RETOMADAS
Publicação organizada pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, trará à tona um dos episódios mais emblemáticos da institucionalidade das artes no Brasil
https://mst.org.br/2022/11/04/obras-vetadas-na-mostra-do-masp-ilustrarao-livro-sobre-a-trajetoria-do-nucleo-retomadas/

62 09/11/22

Encerramento da campanha de financiamento coletivo "RETOMADAS: o debate", com arrecadação final de R$76.518,00 a partir da colaboração de 256 apoiadores.

63 21/6/23

MASP SEMINÁRIOS: RETOMADAS
Com a participação de Jota Mombaça, Douglas Estevam, Denilson Baniwa e Cláudia Rose, e mediação de Lucimeire Barreto e Sônia Fardin. A organização do Seminário foi de Clarissa Diniz, Sandra Benites, Sônia Fardin, Lucimeire Barreto e André Vilaron.
https://www.youtube.com/watch?v=FT8CF27OK-c

Sem Terrinha da Secretaria Nacional do MST e da Escola Nacional Florestan Fernandes visitando o núcleo *RETOMADAS* no dia 16 de setembro de 2022.

RETOMADAS

CLARISSA DINIZ
SANDRA BENITES

O processo de ocupação dos territórios ancestrais indígenas é denominado de *retomadas*.

Trata-se de tomar de volta o que foi roubado pela colonização: o pleno direito a habitar e a pertencer aos seus territórios e às relações que conformam o *tekoha*[1]. Retomar as terras é uma prática de justiça histórica, social, étnico-racial e cosmológica, tal como enunciado em **Restituição (2020)**, de Ventura Profana e Podeserdesligado: "Eu quero de volta / Tudo que o devorador roubou".

São também retomadas as lutas pela reforma agrária que ganharam amplitude com a fundação do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra em 1984. Em reação aos saques coloniais que expropriaram os territórios e à desigual distribuição fundiária dela consequente, povos e organizações indígenas, negras, quilombolas, camponesas lutam para reconquistar o direito à dignidade, à moradia, ao plantio e à terra que é corpo vivo e mãe.

Para os Guarani, a Terra é Nhandecy Eté. Se os invasores fingiram ser virgem este território e o atribuíram uma "pureza natural", sabemos, todavia, que as florestas não eram só habitadas, como também fruto de milênios de manejo dos povos indígenas. Quando, em sua presumida virgindade, a terra foi deflorada pela racista masculinidade colonial, foi o corpo de Nhandecy Eté que foi violado. Colocar corpos em cativeiro e tomar a terra como servil é parte do mesmo imaginário colonial que precisa ser desconstruído.

Assim, as retomadas integram um imensurável e intangível processo histórico de estornos que não são apenas físicos, mas também políticos, simbólicos, ontológicos, espirituais. Vivemos não só o tempo das retomadas de terra, mas da restituição, da reparação e, principalmente, da recriação de direitos, valores e sentidos como já na década de 1980 advertia Mário Juruna no Congresso Nacional: "É direito do índio viver, usar o arco que usava antigamente. Hoje não é mais aquele tempo. Hoje, nós queremos o poder. Hoje, nós queremos o Ministério. Nós queremos que o índio seja presidente da Funai".

Desse modo, o prefixo "re" que ética e politicamente demarca as retomadas não indica um resgate ou um retorno a um ponto supostamente anterior à invasão colonial. Distante da dimensão nostálgica e fetichista da própria colonialidade, retomar é também criar, ficcionalizar, transformar.

Se é quimérica — sustentada em roubos, saques, grilagens, simulacros e falsificações — a jurisdição colonial que hoje segue se atualizando na forma do Estado, as retomadas têm também "combatido ficção com ficção"[2] por meio da fabulação de imagens, narrativas, memórias, arquivos, línguas ou corpos que conformam suas éticas e políticas. Atentos aos riscos de uma abordagem exotizante, preservacionista ou patrimonialista da ancestralidade ou da história, artistas têm apostado na ficção como um importante dispositivo das retomadas político-identitárias, reimaginando memórias e futuros e assim refundando seus mundos, tal como evocado nas **Profecias (2018)**, de Randolpho Lamonier. Ao fazê-lo, buscam desvencilhar-se das armadilhas coloniais que tornaram hegemônico um imaginário no qual as pessoas negras ou indígenas são quase sempre apresentadas na ótica de sua vulnerabilidade ou subalternidade, propondo, noutra direção, perspectivas críticas que fabulam e, assim, constroem suas próprias trajetórias desde a perspectiva de sua agência, autonomia e liberdade.

"É direito do índio viver, usar o arco que usava antigamente. Hoje não é mais aquele tempo. Hoje, nós queremos o poder. Hoje, nós queremos o Ministério. Nós queremos que o índio seja presidente da Funai".

1 Sem tekoha, não há vida. Na língua Guarani, ele indica o território onde se constrói coletivamente um modo de ser, de viver e de pensar. Umw espaço onde se pensa junto, constituindo e respeitando diferentes existências.

2 "O que eu estava tentando fazer e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que eu sei fazer alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção". Karl Ove Knausgård em A morte do pai, v. 1 de Minha luta. Companhia das Letras, 2013.

TERRA
LIVRE
REFORMA AGRÁRIA
JUSTIÇA
HISTÓRICA

2

Vivemos numa "nação" que silencia e que esconde, sob expressões abusivas como a corrente "minha avó foi pega no laço", as violências produzidas contra memórias, culturas, territórios, espiritualidades, corpos. Filho do estupro de mulheres indígenas e negras, o Brasil é rebento das lágrimas e do sofrimento dessas e segue, no século XXI, ocupando as mais altas posições dos rankings mundiais de violência de gênero, sendo o país que mais mata mulheres, pessoas trans e homossexuais. Assim como a colonização violou as terras, as florestas e suas formas de vida, igualmente tem matado mulheres e nos negado e silenciado, apagando nossa história.

É contra esse traumático enredo que se inscreve **Monumento à voz de Anastácia (2019)**, de Yhuri Cruz, obra que se apropria da representação colonial de Anastácia — uma mulher escravizada e torturada, obrigada a utilizar um grilhão e uma máscara de flandres até sua morte —, restituindo-lhe, todavia, uma boca. Distribuída de acordo com sua própria tradição religiosa, a Anastácia Livre se torna um santinho no qual todavia lê-se uma oração já não mais calcada apenas na história de seu martírio, como também de sua luta, tornando-se uma reverência à sua voz.

Como demonstra Anastácia Livre, artistas estão atentos ao fato de que o imaginário e a arte são também um território de retomada: não só uma possibilidade de aliança, como igualmente um campo social, econômico, estético e político cujos regimes de visibilidade e enunciação devem ser reapropriados por aqueles que historicamente têm sido não os sujeitos, mas os objetos de sua representação, como performado pela Comissão de Frente da Mangueira no desfile **Histórias pra ninar gente grande (2019)**.

Cientes da violência que as imagens podem engendrar — como disparam os fuzis da série **Traficando arte (2020)**, de Allan Weber —, artistas como Denilson Baniwa ou Arissana Pataxó provocativamente fazem, de suas obras, um espelho para os olhares tão assiduamente lançados sobre os corpos e povos indígenas, encarando-nos de volta e simbolicamente alvejando-nos com a ferocidade de nossos próprios olhares.

Nesse sentido, as retomadas são também revides, processo de redistribuição da violência[1] colonialmente acumulada sobre grupos minorizados, mas também das riquezas desigualmente concentradas nas contas bancárias e bens de uma minoria branca, tal como cantado por Cristal, no rap **Ambição (2020)**: "Tô indo acabar com tua festa / Vou levar tudo que cê tem na ceia / Cansei dessas ideia europeia / Eu quero tua cabeça na minha mira / [...] Eu quero acabar com a tua empresa / Nós vamo afundar tua caravela".

Retomar e redistribuir são estratégias de resistência que demandam enfrentamento, conflito, disputa. Como em 1989 demonstrou Tuíra Kayapó ao encostar seu facão no rosto do então presidente da Eletronorte, à frente do projeto da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, resistir pode demandar gestos de contraviolência, tal como advertem os lambes de Sallisa Rosa que recobrem uma das paredes deste núcleo. Afinal, como dispara o texto **Da paz (2008)**, de Marcelino Freire, "paz é coisa de rico. [...] A paz não resolve nada. [...] A paz é perda de tempo. [...] A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue".

Mas nem só de enfrentamentos diretos se fazem as retomadas. Elas estão acontecendo por vezes discretamente nos corpos e nas falas, criando línguas que, como o pajubá, ao mesmo tempo comunicam e preservam segredos; tomando a linguagem como território de resistência étnico-racial, a exemplo do uso contemporâneo do Nheengatu; reavivando línguas consideradas mortas, como no caso da retomada da língua Pury, cujo povo foi considerado extinto no século XIX e hoje se encontra num profícuo processo de ressurgência.

1 Cf. Mombaça, Jota. "Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência". Oficina de Imaginação Política e 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.

Acontecem também na desobediência às normas que foram lançadas aos corpos pela perspectiva eurocristã colonialista, experimentando o direito à radical transformação das corporeidades, como evidenciam a pintura **Dos seios, farto (2021)**, de Fefa Lins, e a cápsula de leite materno da série **Ordenha (2020)**, de Nídia Aranha: um documento bioquímico e histórico acerca da potência da ficção para a concreta produção de outros corpos, gêneros, subjetividades, mundos.

Partindo do trauma histórico da ama de leite, o contraste entre as obras de Lucílio de Albuquerque, de Rosana Paulino e a fotografia de Pisco del Gaiso — que registra uma mulher Guajá com seu filho nos braços enquanto amamenta um filhote de porco do mato — nos revela que há práticas e afetos ancestrais que, enraizados em saberes milenares, são sementes capazes de fertilizar aquilo que hoje está sendo tomado de volta.

Por isso, como denota a própria trajetória deste núcleo no âmbito do Masp, diante da necropolítica e da violência institucional, é incontestável que as retomadas são esforços de reflorestamento do "imaginário brasileiro" e suas tantas existências, narrativas e histórias.

Ocupar, combater, ficcionalizar ou mesmo retirar-se são apenas algumas das muitas estratégias utilizadas para retomar: um processo de luta que não se esgota em eventos, mas que, ao contrário, se dá na forma de uma contínua e fértil caminhada, como ensinou Nhandecy Eté.

A história de buscas, perdas e encontros dessa entidade Guarani adverte-nos que o ininterrupto movimento da caminhada é também uma forma de escapar aos cativeiros e às relações servis que sustentam construções histórico-sociais como as ideias de propriedade, gênero, raça ou museu: operadores de modos de existência que, ainda hoje, violam nossos territórios, corpos, vozes e imagens. Que sejam, por isso, retomados.

Ocupar, combater, ficcionalizar ou mesmo retirar-se são apenas algumas das muitas estratégias utilizadas para retomar: um processo de luta que não se esgota em eventos, mas que, ao contrário, se dá na forma de uma contínua e fértil caminhada, como ensinou Nhandecy Eté.

Indígenas denominam a ocupação de seus territórios ancestrais de *retomadas*. Trata-se de tomar de volta o que foi roubado pela colonização: o pleno direito a habitar e a pertencer aos seus territórios e seus modos de ser, de viver e de pensar. Irmanadas às retomadas indígenas estão as lutas pela reforma agrária que, especialmente a partir da fundação (1984) do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, o MST, ganhou maior amplitude e repercussão no Brasil. Em reação aos saques coloniais que expropriaram os territórios de seus ancestrais habitantes e à desigual e exploratória distribuição fundiária dela consequente, povos e organizações indígenas, negras, quilombolas, camponesas lutam para reconquistar o direito à dignidade, à moradia, ao plantio e à terra, que é corpo vivo e mãe. O núcleo *Retomadas* reúne documentos e obras que refletem acerca deste processo que toma a luta pelo direito à terra como sua coluna vertebral e se estende às línguas, corpos, imagens, representações e representatividades. Como denota sua própria trajetória no âmbito do Masp — posto que este núcleo foi cancelado e posteriormente retomado —, diante da necropolítica e da violência institucional, é incontestável que as retomadas são esforços de reflorestamento do "imaginário brasileiro", semeando-o com outras existências e histórias.

5

RETOMAR TERRITÓRIOS

Tal como aludido pelo sistema de grilagem da carta de Pero Vaz de Caminha que configura a instalação **Apólice do Apocalipse**, de Lourival Cuquinha, obras deste núcleo nos advertem que a institucionalidade colonial é uma ficção, algo que Oswald de Andrade parecia reconhecer quando afirmava que o Brasil é "um grilo de seis milhões de quilômetros, talhados em Tordesilhas", "o maior grilo da história constatado!".[1]

Desse modo, o prefixo "re" que ética e politicamente demarca as retomadas não indica um resgate ou um retorno a um ponto supostamente anterior à invasão colonial, tampouco se restringe a aspectos materiais. Distante da dimensão nostálgica e fetichista da própria colonialidade, retomar é também criar, ficcionalizar, transformar dimensões não apenas físicas ou territoriais, mas também políticas, simbólicas, ontológicas, espirituais das vidas, comunidades, imaginários.

1 Andrade, Oswald de. Schema ao Tristão de Athayde. Revista de Antropofagia, anno 1, n. 5, setembro de 1928, p. 3.

6

8

Revista de Antropofagia 3

SCHEMA AO TRISTÃO DE ATHAYDE

Oswald de Andrade

Saberá você que pelo desenvolvimento logico de minha pesquiza, o Brasil é um grilo de seis milhões de kilometros, talhado em Tordesilhas. Pelo que ainda o instincto antropofagico de nosso povo se prolonga até a secção livre dos jornaes, ficando bem como symbolo de uma consciencia juridica nativa de um lado a lei das doze taboas sobre uma caravella e do outro uma banana. Da mesma maneira nós todos com o padre Cicero á frente somos catholicos romanos. Romanos por causa do centurião das procissões. Não foi inutil vermos de olhos de creança a via-lactea das semanas santas emparedadas com o soldado e a legião, atraz da cruz. O Christianismo absorvemol-o. Se não! Trazia dois graves argumentos. Jesus filho do totem e da tribu. O maior tranco da historia no patriarcado! Chamar São José de patriarca é ironia. O patriarcado erigido pelo catolicismo com o espiritosanto como totem, a annunciação etc. Dona Sebastiana vae pular de gana! Mas o facto é que ha tambem a antropofagia trazida em pessoa na communhão. Este é o meu corpo, Hoc est corpus meum. O Brasil indio não podia deixar de adoptar um deus filho só da mãe que, além disso, satisfazia plenamente guias atavicas. Catolicos romanos.

O facto do grilo historico, (donde sahirá, revendo-se o nomadismo anterior, a veridica legislação patria) affirma como pedra do direito antropofagico o seguinte: A POSSE CONTRA A PROPRIEDADE. Como prova humana de que isso está certo é que nunca houve duvida sobre a legitima acclamação de Casanova (a posse) contra Menelau (a propriedade). Isso nos Estados Unidos foi significado ainda ultimamente pela defeza de Rodolpho Valentino, produzida pela gravidade de Mencken. Tinha muito mais razão de ganhar dinheiro do que os sabios que vivem analysando escarros e tirando botões dos narizes dos bebês. Muito mais! Porque afinal é preciso se pesar a onda de gozo romantico que elle despejou sobre os milhões de vidas das senhoras dos caixas e dos burocratas. Isso é que é importante.

No Brasil chegámos á maravilha de crear o DIREITO COSTUMEIRO ANTI-TRADICIONAL. E quando a gente fala que o divorcio existe em Portugal desde 1910, respondem: — aqui não é preciso tratar dessas cogitações porque tem um juiz em Piracicaplassú que anulla tudo quanto é casamento ruim. E' só ir lá. Ou então, o Uruguay! Prompto! A Russia póde ter equiparado a familia natural á legal e supprimido a herança. Nós já fizemos tudo isso. Filho de padre só tem dado sorte entre nós. E quanto á herança, os filhos põem mesmo fóra!

Ora, o que para mim, estraga o Occidente, é a placenta juridica em que se envolve o homem desde o acto de amor que, aliás, nada tem que ver com a concepção. Filhos do totem! Do Espirito Santo! Isso sim! Como aqui! viva o Brasil!

Mas vamos a factos. Sahiram dois livros puramente antropofagicos. Mario escreveu a nossa Guyassa e creou uma tacapada o heroe cyclico e por cincoenta annos o idioma poetico nacional. Antonio de Alcantara Machado deu uma cossa fão gostosa é profunda como a secção livre do Estado.

NOTA —

A secção livre do Estado é o campo onde se debatem com tesouras D. Chiquinha Dell'Osso e D. Maria F. Brandão. A Grecia tinha as suas escolas de philosophia. Nós temos as de córte.

Ha hômens, meu caro, no Brasil novo. Acabo de conhecer Edgard Sanches, lente de philosophia do direito na Faculdade da Bahia. Um homem fecundante. E estupendo. Outros são a mocidade de Martinelli e Outros Arranha Céos. Daqui! Eduardo Pellegrini, Paulo Mendes e Americo Portugal. E Raul Bopp? E' um colorso! A elle devo immenso! A rede telegraphica mais possante da verdade brasileira. Eis um trecho de carta sua a proposito da fundação que ora tentamos de um Club de Antropofagia e de uma grande festa que proponho para a vespera de 12 de Outubro. E' uma carta a Jurandyr Manfredini, de Curityba, publicada a 2 de Setembro na Gazeta do Povo, dali. Depois de detalhar os argumentos do grilo — base do direito patrio ell-o que diz:

"Comemos o resto do Territorio. Ahi está a lição do nosso Direito. Devemos nos plasmar nessas origens historicas.

Revisão da religião. O nosso povo tem um temperamento supersticioso, religioso. Não contrariemos. Vamos crear a santoral brasileira: Nossa Senhora das Cobras, Santo Antonio das Moças Tristes, tudo isso... Admittir a macumba e a missa do gallo. Tudo no fundo é a mesma cousa. O instincto acima de tudo. O indio como expressão maxima. Educação de selva. Sensibilidade aprendendo com a terra. O Amor natural fóra da civilização, apparatosa e polpuda. Indio simples: instinctivo. (Só comia o forte).

E' a communhão adoptada por todas as religiões. O indio commungava a carne viva, real. O catholicismo instituio a mesma cousa, porém acovardou-se, mascarando o nosso symbolo. Veja só que vigor: — Lá vem a nossa comida pulando! E a "comida" dizia: come essa carne porque vae sentir nella o gosto do sangue dos teus antepassados.

(Só comiam os fortes). Hans Staden salvou-se porque chorou. O club de Anthropophagia quer agregar todos os elementos sérios. Precisamos rever tudo — o idioma, o direito de propriedade, a familia, a necessidade do divorcio —, escrever como se fala, sinceridade maxima.

(O macumaima é a maior obra nacional. Você precisa lêr. Macunaima em estado de ebulição. Depois isso côa-se. Toma festim moderado, com saldo a favor). Vamos fazer um levantamento topographico da moral brasileira, a funda sexualidade do nosso povo. Vamos rever a historia, daqui e da Europa. Festejar o dia 11 de Outubro, o ultimo dia da America livre, pura, descolombisada, encantada e brávia".

Quanto ao equivoco de se pensar que eu quero é a tanga, affirmo e provarei que todo progresso real humano é patrimonio do homem antropofagico (Galileu, Fulton etc.). De resto, Bernardi Shaw já disse: Está mais proximo do homem natural quem come caviar com gosto de que quem se abstem de alcool por principio.' E' isso!

9

OSWALD DE ANDRADE

Num dos números da **Revista de Antropofagia**, um texto assinado por Oswald de Andrade afirma que o Brasil é "um grilo de seis milhões de quilômetros, talhados em Tordesilhas": "o maior grilo da história constatado!". Como revela ao longo de sua obra, ao modernista interessava demonstrar o quão ficcional era/é a institucionalidade colonial (as capitanias, a Igreja, o Estado...) para, ao questionar a ética e a autenticidade de seus fundamentos históricos — a "teoria do grilo" —, defender uma posição anticolonial por meio da ideia "da posse contra a propriedade", seu principal lema.

Como herdeiro dos latifúndios constituídos pela grilagem colonial, Oswald de Andrade defendeu essa perspectiva num âmbito eminentemente estético e discursivo, mantendo-se social e ontologicamente filiado aos privilégios contra os quais vociferava: condição de ineficácia política que foi posteriormente denominada pelo próprio artista como "sarampão antropofágico".

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA

São muitas as formas de luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Ainda que sejam mais conhecidas as suas marchas, ocupações, acampamentos, bandeiras e bonés, desde sua fundação, o MST tem lutado também com imagens.

Fotografias, ilustrações, cartazes, camisetas, cartilhas, faixas, jornais, canções e outras visualidades têm sido recorrentemente produzidas não só como estratégia de combate, mas também como um território no qual a própria luta social e política é travada.

O MST assim nos ensina que é preciso disputar o imaginário em torno da terra, da agricultura, da coletividade, da democracia etc., produzindo imagens que vão além da monocultura que tem adoecido nossas terras, corpos e comunidades.

O pequeno conjunto de imagens aqui reunido nos ajuda a compreender não apenas pelo que luta o Movimento e suas alianças, como também nos convida a imaginar um Brasil menos desigual.

10

11

Edição histórica

SEM TERRA

Porto Alegre, novembro de 1983

Daniel de Andrade

ronda alta

A PORTEIRA SE ABRE !!!

ENFIM UMA SOLUÇÃO PARA OS SEM TERRA

Páginas 8 a 15

EXCLUSIVO

Uma entrevista com o coronel - deputado Curió em Brasília

ACUSAMOS OS TRÊS PODERES DE
IMPEDIR A REFORMA AGRÁRIA.

13

JOÃO ZINCLAR

De origem operária, João Zinclar passou a juventude trabalhando na construção civil. Depois, entre 1976 e 1980, percorreu o Brasil, viajando de carona e dormindo em acampamentos em beiras de estradas. Assim conheceu as contradições sociais, políticas e econômicas impostas pela ditadura militar. Nas décadas de 1980 e 1990, vivenciou ainda mais de perto a opressão capitalista enquanto operário metalúrgico e dirigente sindical. Posteriormente, atuou como repórter fotográfico dedicado à luta política dos trabalhadores do Brasil.

Sua trajetória o tornou, portanto, profundamente atento aos movimentos e às caminhadas do povo em luta por direito à terra, moradia e liberdade. Por este motivo, aqui estão fotografias que documentam manifestações do MST: dentre elas, a histórica **Marcha Nacional pela Reforma Agrária** (2005).

14

RETOMAR E REDISTRIBUIR

As retomadas anseiam redistribuir a violência colonialmente acumulada sobre grupos minorizados e as riquezas desigualmente concentradas pelas elites brancas, tal como conjurado por Ventura Profana ou por Cristal em **Ambição** (2020): “Eu quero tudo que cê tem na mesa / Tô indo acabar com tua festa [...] / Cansei dessas ideia europeia [...] / Eu quero acabar com a tua empresa / Nós vamo afundar tua caravela”.

Portanto, retomar e redistribuir são estratégias de resistência que demandam enfrentamento, conflito, disputa. Como em 1989 demonstrou Tuíra Kayapó ao encostar seu facão no rosto do então presidente da Eletronorte, resistir pode demandar gestos de contraviolência, tal como advertem os lambes de Sallisa Rosa e o texto Da paz, de Marcelino Freire, que dolorosamente lembra que: “A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue”

DA PAZ

Marcelino Freire, 2008

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?
Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe?

A paz é que não deixa.

RESTITUIÇÃO

Ventura Profana e Podeserdesligado, 2020

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

Restituição da condição de besta
A qual me foi atribuída, aqui estou
Como intercessora, com os joelhos feridos

Pelo clamor do ser
Inegociavéis
Pelo clamor do ser
Inegociáveis

Bálsamo pra dor
Por toda energia roubada
Repouso em amor
Travesti sendo glorificada
Nem luto, nem luta
Vou brincar de transmutar a alma
Fazendo um inferno
Pra dívida impagável ser paga

Eu quero de volta
Eu quero de volta
Eu quero de volta
Tudo que o devorador roubou

Eu quero de volta
Eu quero de volta
Eu quero de volta
Tudo que o devorador roubou
Eu quero de volta

Nós somos o evangelho
O evangelho, o evangelho do fim
Somos o evangelho, o evangelho
O evangelho do fim

O chão vai tremer, tremer
O céu vai tremer, tremer
O chão vai tremer, tremer
O céu vai tremer, temer
O chão vai tremer, tremer
O céu vai tremer, tremer
Tremer

Sete vezes mais
Eu quero

EDGAR KANAYKÕ XAKRIABÁ

"A mãe do Brasil é indígena", enuncia Edgar Kanaykõ Xakriabá, ecoando o que sabem aqueles que encaram com honestidade a história deste território.

Apesar disso, as mulheres indígenas seguem silenciadas, enfrentando violências de todas as ordens. Por isso, a Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (Anmiga) organizou — em 2019 e 2021 — a "Marcha das Mulheres", caminhadas que reuniram milhares de mulheres de etnias diversas em luta por seus direitos, apontando também para a necessidade de reparação e de cuidado coletivo.

Essas fotografias documentam momentos da Marcha de 2021 (intitulada "Mulheres originárias: reflorestando mentes para a cura da Terra"), lembrando-nos que é pela justiça histórica que lutam as mães de todos nós, guerreiras dessa mátria que nos deu vida e que seguem, como afirma Edgar, "lutando pela garantia de ser aquilo que somos, Akwẽ Ktabi [Povo Verdadeiro]".

18

17

19

20

TUÍRA KAYAPÓ E A ELETRONORTE

Em 1989, Tuíra Kayapó, uma mulher indígena, encostou seu facão no rosto do então diretor da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes, durante o 1º Encontro das Nações Indígenas do Xingu, em Altamira/PA. O seu gesto colaborou, a partir da circulação nacional e internacional da imagem que eternizou esse momento, para o adiamento por décadas do projeto de construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte.

Tuíra tornou-se ícone da força combativa das mulheres indígenas, que sempre deram seus corpos vivos, apenas pintados com jenipapo, como proteção, escudo e trincheira em defesa de seus territórios e parentes.

O protagonismo histórico dessas mulheres ainda precisa ser visibilizado, debatido e valorizado no Brasil. Apenas com este reconhecimento poderemos devidamente compreender o país e seus habitantes: somos, todos, frutos das guerreiras indígenas que deram seu sangue para nos trazer até aqui.

MARÇAL E O PAPA

No Mato Grosso do Sul, os Guarani Kaiowa tiveram suas terras roubadas e foram escravizados para produzir erva-mate. Ao longo deste processo de séculos de duração, têm enfrentado o genocídio, o silenciamento e constantes violências quando, a exemplo do massacre de junho de 2022, são mortos pela polícia ou por jagunços ao reivindicar o direito a ocupar seu território ancestral.

Assassinado por denunciar a ação criminosa de fazendeiros no Mato Grosso do Sul, Marçal de Souza Tupã-i tinha ido ao Papa João Paulo II para cobrar atitudes reparadoras por parte da Igreja, cuja evangelização — tanto histórica, quanto contemporânea — segue aliada aos interesses da monocultura e do agronegócio. Até hoje, povos indígenas lutam contra a evangelização: uma das principais estratégias de dominação e de colonização, envolvendo as missões jesuíticas, o bandeirantismo, projetos supostamente humanitários de educação ou profissionalização, dentre outras táticas.

CORPO

A Terra é corpo vivo, é mãe. Para os Guarani, é Nhandecy Eté. Contudo, ao aqui aportar, os invasores fingiram ser virgem este território, atribuindo uma "pureza natural" às florestas que eram não só habitadas, como também fruto de milênios de manejo dos povos indígenas através de seus conhecimentos. Quando, em sua presumida virgindade, a terra foi deflorada pela racista masculinidade colonial, foi o corpo de Nhandecy Eté que foi violado. Colocar corpos em cativeiro e tomar a terra como servil é parte do mesmo imaginário colonial que precisa ser desmistificado e desconstruído.

Filho do estupro de mulheres indígenas e negras, o Brasil é rebento das lágrimas e do sofrimento dessas e segue, no século XXI, ocupando as mais altas posições dos rankings mundiais de violência de gênero, sendo um dos países que mais mata mulheres, pessoas trans e homossexuais.

21

22

23

24

XADALU TUPÃ JEKUPÉ

Na cosmovisão do povo Guarani, a terra é um corpo feminino que paira em cima do mar, como se boiasse na água grande (*yguaçu*). Por sua vez, os seres da terra são a energia masculina fecundada pelo céu, produzindo uma fértil complementaridade entre mar, terra e céu e, assim, o generoso equilíbrio entre esses três mundos.

Ocupando o centro da sala do núcleo *Retomadas*, encontrava-se a instalação **Apyka'i "banco dos pensamentos"**, do artista Guarani Mbya Xadalu Tupã Jekupé. Na obra, a Terra — a sagrada corpa de Nhandecy Eté (a "mãe verdadeira") — flutua no espaço-tempo, acima dos mundos anteriormente existentes, acompanhada pelo banquinho de luz no qual sentam os deuses para conversar.

Assim representada, a Terra adverte-nos que não é um recurso a ser consumido por políticas irresponsáveis de extrativismo ambiental, cultural e humano, mas a fonte da vida em sua sacralidade.

FEFA LINS E NÍDIA ARANHA

As retomadas acontecem também na desobediência à subjugação dos corpos pela perspectiva eurocristã colonialista, que alçou modos específicos de ser à condição de universalidade, tomando o homem cis, hétero e branco como suposto denominador comum da diversidade dos modos de existir. Por isso, transitar entre os gêneros é borrar, desde o corpo, as fronteiras e a lógica da propriedade. Dessa forma, o processo político das retomadas inclui o pleno direito à radical transformação das corporeidades, como evidencia a pintura **Dos seios, farto (2021)**, de Fefa Lins e a **Cápsula**, da série **Ordenha (2020)** de Nídia Aranha — um objeto hermético que contém leite produzido por um corpo travesti durante um período de dieta hormonal e indução à lactação: documento a um só tempo bioquímico e histórico acerca da potência que tem a ficção na direção da concreta produção de outras corporeidades.

25

26

27

ANDRÉ VILARON

Nos anos 1990, João Ripper criou o *Imagens da Terra*, um centro de documentação aliado aos movimentos sociais que denunciava a violência no campo e registrava a transformação social conquistada por suas lutas.

André Vilaron integrou a iniciativa, acompanhando o MST em seus acampamentos e produzindo as fotografias de sua Marcha das Mulheres no Pontal do Paranapanema: região caracterizada por férteis terras devolutas que, por grilagens históricas, tornaram-se propriedade de fazendas improdutivas. Como recorda o autor, era "um contexto marcado pela violência contra os acampados, com jagunços a mando de fazendeiros e um conflito iminente". Diante dessa tensão social, as imagens de Vilaron registram o protagonismo das mulheres — acompanhadas de suas filhas, filhos e netos — no contexto do campo, "a importância das famílias nos acampamentos e a forma como seus corpos sempre tentaram constranger a violência de jagunços e pistoleiros".

Mulher
MÃE
TERRA
MST
VISUAL
mos na luta por uma
digna
REFORMA AGRÁRIA JÁ

IMAGEM

Como disparam os fuzis da série **Traficando arte (2020)**, de Allan Weber, produzir imagens pode ser uma forma de violência. Cientes disso, artistas indígenas como Denilson Baniwa ou Arissana Pataxó provocativamente transformam suas obras em espelhos para as visadas lançadas contra seus corpos: encaram-nos de volta, alvejando-nos com a ferocidade de nossos próprios olhares.

Além de revidar miradas, assim como acontece na obra **Monumento à voz de Anastácia**, de Yhuri Cruz, a ficcionalização ou a fabulação de imagens e representações históricas evidencia que artistas estão atentos ao fato de que o imaginário e a arte são também um território de retomada, um campo social, econômico, estético e político cujos regimes de visibilidade e enunciação devem ser reapropriados por aqueles que historicamente têm sido não os sujeitos, mas os objetos de sua representação.

Nóis fala' de ambição, cês não entende
Ele tem ambição que os cara vende
Meu mano tá cansado e não se rende
Ele tem ambição, mas não recebe
Meus mano sempre rimam as letra certa
Os cara sempre mira a mesma testa
Nós fala de ambição, mas tu não compra
Então deixa que eu roubo tuas ideia!
Eu sei que não percebe, mas me ama
Sabe que sempre atiro na hora certa!
Se aproxima achando que eu tô doida
Melhor eles achando que eu tô cega!
Enquanto continuam na minha mira
Eles não sabem, mas é estratégia
Nóis fala de ambição, mas não se vende
Corrente não é um terço da minha meta

Look into the sky, esses negros voam!
É que aqui de cima, dá pra ver melhor o jogo!
Eu sei que eles querem me ver pra baixo
Eu digo: Hm, não vai dar
Te xingo e ainda faço dançar
Foi assim que eu aprendi a jogar

Uns chamam de ilusão e outros mágica, aham
Mas é proteção essa é a lógica, hey
Sabe que onde eu tô, olha a Pipe lá!
Se fluir entre os nossos é só vitória
Nóis sabe sonhar e eles só gastar
Essa é a diferença entre eu e você
O que tu compra eu aprendi a fazer
O que tu compra nóis sabe fazer

Negros falam de notas e morrem por notas
e vivem por notas, são versos e drogas
São estudo e cotas e cortes sem
balas, são essas palavras

Cristal - Ambição prod. Nagalli e Wey (Official Music Video)

Cristal
28,9 mil inscritos
Inscrito
15 mil
Compartilhar
Clipe
Salvar

Tudo isso é tiro em negros vivos, notas são alívio
Tudo isso é business, quero meu dinheiro!
Negros já nascem em desespero, de querer
vencer, mas só volta pro zero
Eu quero tua cabeça na minha mesa
Eu quero escurecer essas ideia
Meu mano sem dinheiro, ele não canta

Nós vamo escurecer essa plateia
Eu quero tudo que cê tem na mesa
Tô indo acabar com tua festa
Vou levar tudo que cê tem na ceia
Cansei dessas ideia europeia
Eu quero tua cabeça na minha mira
Não veio me pagar, então me erra

Meu mano sem dinheiro não descansa
Da onde cê tirou essas ideia?
Eu quero acabar com a tua empresa
Nós vamo afundar tua caravela
Eu quero minhas irmã nessa cadeira
Quero ver botar isso na novela

Look into the sky, esses negros voam
É que aqui de cima dá pra ver melhor o jogo
Eu sei que eles querem me ver pra baixo
Eu digo: Hm, não vai dar
Te xingo e ainda faço dançar
Te xingo e ainda faço pagar
Te xingo e ainda faço

Eles sabem nadar em um mar de cifrão
Enquanto nós se afoga nessa ilusão
De achar que o topo é fascinação
Mas na verdade é mais solidão
Sonhar com o que não tem, quais sugestão?
Morrer correndo atrás do cifrão
Enquanto investem nessa projeção
Pra nós ficar vivo já é ambição.

Eles sabem nadar em um mar de cifrão
Pra nós, ficar vivo já é ambição
Eles sabem nadar em um mar de cifrão
E pra nós, ficar vivo já é ambição
Eles sabem nadar em um mar de cifrão
Enquanto nós se afoga nessa ilusão
De achar que o topo é fascinação
E pra você, o que é ter ambição?

LÍNGUAS INDÍGENAS

Nominar, enunciar, comunicar, traduzir, simbolizar e expressar são gestos políticos. Como não há língua sem corpo, sem memória ou sem comunidade, por meio da preservação, da ressignificação e da recriação linguísticas se faz um complexo território de lutas e, assim, também de retomadas.

É nessa direção que testemunhamos o surgimento de línguas que, como o Pajubá, ao mesmo tempo comunicam e preservam segredos. Vemos a linguagem ser ativamente ocupada como território de resistência étnico-racial, a exemplo do uso contemporâneo do Nheengatu ou do avivamento de línguas consideradas mortas — como no caso da retomada da língua Puri, cujo povo foi considerado extinto no século XIX e hoje se encontra num profícuo processo de ressurgência.

Na contramão do genocídio e do epistemicídio, vivemos a experiência de ter saberes preservados por meio da fala, do canto, da reza, do jogo.

Estes são os termos quentes do verão

Banheirismo — Nova concepção política e ideológica, assumida pelos que gostam de freqüentar banheiros. Os públicos naturalmente.

Bira — Hotel de alta-rotatividade para viados, com o grande detalhe de que nunca receberia nem meia estrela da EMBRATUR. É aquele dos quartos em forma de gaveta.

Broto — Substitui os já "demodê" **gata** ou **gatinha**. Sendo muito popular tempos atrás — lembram-se do Francisco Carlos? —, agora está de volta.

Carcará — Bicha hiperpintosa. Cabelos desgrenhados, nariz de tucano salientar, andar cheio de dengos e um leve sotaque abaianado, apesar de nem sempre ser baiana. Está presente em todas as estréias festivas onde se faz confundir com Caetania ou Bethânio.

Convergetes — Bichas recém convertidas a atuação político-partidária. Ainda confusas, pois não descobriram, até agora, nada semelhante a expressão **"anauê"** para se saudarem umas as outras. **Assemelhadas:** são as que, simpáticas às convergetes, relutam em aderir.

Delfinianos — Designa o michê que aumenta o preço de seus serviços de acordo com os índices inflacionários. Designa, também, os que perderam o emprego e aderiram a chamada "vida fácil". Muito comum hoje em dia, prometem grandes serviços para o verão de 81.

Diaglhev — (leia-se diagueleife). Expressão caída em desuso a partir de março de 1964 e substituída por paranóica. Anistiada, ela retorna com a torrente de exilados. Atualmente muito em voga em nossa redação.

Donaldetes — Os que vão para o McDonald's da Rua São José comer hamburger e tentar serem comidos pelo garçon. (E tem uns ótimos!).

Efluvias — Bichas pintosas que acham que ninguém sabe que o são. Geralmente negam até a morte. A não ser que antes apareça uma barata por perto.

Eiza — Substantivo masculino. A bicha ladra.

Eufórica — Adjetivo. A bicha muito louca que, contra tudo e contra todos, insiste em dar pinta, às vezes cheia de balangandãs, na praia, sobretudo na Montenegro.

Fera — Define o garotão bonito.

Filhas d'Aníbal — Bonecas e menos bonecas adeptas de uma coisinha. Também conhecidas como "mayrinquetes". Quando presas rezam para acabar na sétima vara. Maiores informações no **Lampião** nº 30.

Fomos — O mesmo que **Éramos**, só que menos sofisticado. Serve para designar os que abandonaram os grupos homossexuais organizados.

Gato — O popular felino define o adolescente gostoso. É bom notar que só pode receber tal dominação quem tem um certo gingado, típico do felino.

Homossexualérrimas - A grosso modo são os que não pertencem, jamais pertenceram e nunca pertencerão a nênhum grupo organizado. Mas adoram dar bandeira.

Homossexualistas — Antônimo de Homossexualérrimas. Define os adeptos dos grupos homossexuais organizados.

Jaburu — Define a mulher feia. O mesmo que dragão, usado também para definir a bicha horrorosa.

Lampionetes — Os novos adeptos do **Lampião**. Aqueles que fizeram troca-troca com os integrantes dos grupos. As lampionetes deixaram os grupos e passaram ao **Lampião** em substituição aos que deixaram o **Lampião** e foram para os grupos.

Micagem — Define o ato de fazer dublagem. Muito comum entre as bonecas, que assim designam os que têm pretensão artística.

Mictóricas — São as banheiristas intelectuais, com pretensões oswaldianas. Geralmente poetisas. Há várias na redação deste jornal.

Motorizeldas — Os que adoram motoristas. Costumam ficar horas a fio fazendo o intinerário Campo Grande-São Francisco, no Rio, sobre o capô do ônibus. Nas horas vagas podem ser vistas nos pontos finais, pedindo caronas nas estradas ou freqüentando a Rodoviária.

Nosferatas — Bichas vampiras. As que vagam à noite pelos buracos, mas que, ao contrário do Nosferatu, não chupam exatamente o pescoço de suas vítimas. Não suportam a lua cheia e às vezes permanecem nas ruas até o sol nascer. Quando morrem, ao contrário dos vampiros da história, que se transformam em cinzas, as nosferatas costumam virar purpurina.

Patineiro — Substantivo masculino. Quem patina.

Patinha — O broto que patina.

Peroba — O termo vem do nordeste e substitui os velhos chavões usados para definir a bicha que patina. O o deve ser surdo, do contrário, definiria aquela madeira conhecida de nossos avós e que, com a destruição ecológica, quase acabou.

Pulseteiras — Bichas masturbatórias. Aquelas que, radicais, não comem e nem dão, e ao chegarem na cama dizem: "Vamos gozar juntos?".

Reflexivas — Bichas, também, masturbatórias. Em seu grau mais passivo são conhecidas como "Filhas de Ghandi".

Samambaia — Antigamente utilizada como filho de bicha. Hoje aplicado àquelas adeptas do verde. O mesmo que bicha ecologista.

Simonetas — Substantivo feminino. Vestem-se de branco, usam um sênhor topete, calçam 45 e só fazem uma coisa aos sábados à noite: Ficar na porta do Canecão esperando Simone passar.

Sirienas — Tipo de bicha freqüentadora de rodas granfinas, mas que não possui um tostão. Costumam andar aos bandos pela Zona Sul e vez ou outra debandam para outras áreas da cidade. Suas características principais são: o olhar sempre lânguido, corpo extremamente erecto, andar ligeiramente cisante e vestuário vastamente propagandístico de uma tal loja Newsplan. Conselho: Mantenha-se sempre afastado delas.

Uvas — Integrantes da União dos Viados de Alagoas. O primeiro grupo **underground** do movimento homossexual. Os grupos mais ortodoxos evitam pronunciar tal palavra em público e já dispensaram por completo as frutas de igual nome, não por acharem que estas estivessem verdes.

Viado — É viado mesmo. Este termo está sempre em moda, em todos os verões. De pai pra filho desde 1910.

Página 18 — LAMPIÃO da Esquina

EXPRESSÕES NA LÍNGUA PURI

acenda o fogo – poteh kanduh (Torrezão, Alberto Noronha) **– poðèh ðandú** (Ehrenreich, Paul)
água está fervendo – munhãmá pre-htôn (Torrezão, Alberto Noronha)
cala a boca – kandl'ô (Torrezão, Alberto Noronha)
cheirar bem – an nà (Ménéstriès, Edouard P.)
como se chama a sua mãe? - titscheng nianitschoh (Martius, Karl F. P. von)
cortar a árvore – bô grô (Ménéstriès, Edouard P.)
dá-me de comer – canamanpumavêgue (Dom Pedro II)
dar de mamar – nhamatãcambâna (Dom Pedro II)
de quem é a criança? – chambey marà ey? (Ménéstriès, Edouard P.)
estar triste – thamaring tong (Martius, Karl F. P. von)
estou cansado – demathême (Dom Pedro II)
estou com sono – matárahime (Dom Pedro II)
estou indo – gà entò (Ménéstriès, Edouard P.)
eu fui-me embora – ah mahmirm (Torrezão, Alberto Noronha)
eu moro aqui – ah! lekah (Torrezão, Alberto Noronha)
eu **não** – gà né (Ménéstriès, Edouard P.)
eu não entendo o que é? – gà né cogà tâ câ? (Ménéstriès, Edouard P.)
eu quero comer – gà nà chè (Ménéstriès, Edouard P.)
expressa a quantidade – atipó kãkúm (Ehrenreich, Paul)
fazer fogo – bo té té (Ménéstriès, Edouard P.)
fogo apagou – poteh ndran (Torrezão, Alberto Noronha)
há muito tempo passado – jombey (Ménéstriès, Edouard P.)
há muito tempo que ele morreu – jombey lan (Ménéstriès, Edouard P.)
ir embora – endomo (Rey, Philippe)
me dê isso – cò poù (Ménéstriès, Edouard P.)
mostre-me o caminho – chinacaçanguê (Dom Pedro II)
o que tem que chorar – nimbô péò (Ménéstriès, Edouard P.)
o tempo está ruim – oh púeráschka (Torrezão, Alberto Noronha)
porque está triste? – nat carcun? (Rey, Philippe)
quando você vem? – o atá gonàrà? (Ménéstriès, Edouard P.)
quebro-te a cabeça com um pau – guê ah mopô (Torrezão, Alberto Noronha)
quero beber – harumbaùa (Torrezão, Alberto Noronha)
quero beber cachaça – ah canjana muiá (ah canjana rumbáo) (Torrezão, Alberto Noronha)
ser vivo – guaima thamathih (Martius, Karl F. P. von)
subir numa árvore – bô kènan (Ménéstriès, Edouard P.)
tenho saudades da floresta – bocara ma carecun (Rey, Philippe)
ter sede – igmambà bà gè (Ménéstriès, Edouard P.)
vai buscar água para eu beber – inhamanmuiámambaba (Dom Pedro II)
vá-se embora – má-ndohm! (Torrezão, Alberto Noronha)
Venha cá! – klen-gau (Rey, Philippe)
vou-me embora – ah! Ndômo! (Torrezão, Alberto Noronha)

FALARES PURI

Apesar de serem considerados "extintos", na virada para o século XXI, os Puris voltaram a se reencontrar e se reagrupar, tirando partido da internet e das redes sociais. Em contato e em rede, os Puris têm engendrado um processo de ressurgência que inclui a retomada de sua língua, que deixara rastros nas memórias de seus descendentes e em documentos coloniais como o dicionário aqui exposto.

Hoje, apropriando-se dos glossários coloniais e com a ajuda de empréstimos ou adaptações advindas de línguas aparentadas ao Puri, testemunhamos a resistência de um povo que se aviva e que cotidianamente volta a falar, cantar, compor, ritualizar, escrever e lutar em sua própria língua.

VOCABULÁRIO PURI

Os Puris são grupos originários da região de São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Minas Gerais e sua língua pertence ao tronco linguístico macro-jê, como registram inúmeros documentos coloniais como vocabulários e glossários.

Contudo, apesar de habitar um vasto território, o povo Puri foi considerado extinto no século XIX.

Um dos indícios para serem considerados "mortos" foi justamente o desaparecimento de sua língua, pois, com a pressão da colonização, os Puris foram obrigados a deixar de praticar seus rituais, costumes e, assim, sua língua também foi se perdendo.

Este processo se deu com muitas populações indígenas, obrigadas a negar suas próprias identidades em razão do projeto civilizatório colonial. Como viver é viver na língua, cortá-la implica em matar os espíritos e as coletividades que formam os povos, passando a fragilizá-los, tornando-os passíveis de controle.

33

FAMÍA É FAMÍA E SEGUE NÓS JUNTO.
CORTAR A CANA ATÉ DECEPAR A CANELA BRANCA
EU PANHÁ MARACUJÁ?
SÓ SEREI LIVRE QUANDO FOREM LIVRES OS MEUS.
EU MATO O CAPITÃO DO MATO.
INTÉ JÁ DANÇO MÔ BAILE
ENGENHOSO É QUEIMAR O ENGENHO.
SOBE NO BOLO?
GRILHÃO NO PÉ DO BRANCO FUJÃO
Ô NUM SÔ MAIS MUTUDISTA.
JÁ BEBO MINHAS CAÇASSINHA.
NUM CHAMARO AMADÔ
TORRAR O CAFÉ ATÉ QUEIMAR O FEITOR
JÁ PITO MÔ PITO.
EU MATEI O SENHOR.
O MENININ DE DEBRET
VOCÊ É FULINHA
TODA FACHADA COLONIAL ESCONDE SENZALAS
NOSSA GENTE É CABINDA

NHENGATU

34

Para que a colonialidade fosse operada, entre a catequese e o trabalho escravizado, foi imposta uma "língua franca" contra as mais de 1.300 línguas faladas no Brasil do século XVI. Missionários forçaram o uso de duas línguas: o tupi de São Paulo (conhecido como LGP, língua geral paulista) e, no Maranhão e Grão-Pará, o tupinambá, que se tornou a língua geral amazônica (LGA) ou *nheengatu*.

Falado até hoje por povos do Rio Negro, apesar de sua história estar vinculada à violência colonial, o *nheengatu* tem um importante papel na comunicação interétnica e foi reconhecida como língua cooficial no município de São Gabriel da Cachoeira/AM, ao lado do tukano, do baniwa e do português. Seu uso vivo e em contínua transformação é de grande relevância para as retomadas: da demarcação dos territórios indígenas à preservação de cosmovisões e saberes diversos.

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Vista do núcleo *RETOMADAS*, exposição *Histórias Brasileiras*, MASP. Foto: Isabella Matheus

   Ao centro, em destaque:
   Xadalu Tupã Jekupé Apyka'i
   banco dos pensamentos,
   2020-2022
   Instalação, dimensões variáveis
   Pintura, recortes em laser, banco de madeira e luzes de LED

2. Vista do núcleo *RETOMADAS*, na exposição *Histórias Brasileiras*, no MASP. Foto: Isabella Matheus

3. Vista do núcleo *RETOMADAS*, na exposição *Histórias Brasileiras*, no MASP. Foto: Isabella Matheus

   Ao centro, em destaque:
   Paulo Nazareth
   Produtos do Genocídio, 2015
   Instalação, dimensões variáveis
   Cortesia Galeria Mendes Wood, São Paulo

4. Sebastião Salgado
   Sem título, da série Terra, 1996
   Fotografia
   Galeria Mario Cohen, São Paulo

5. Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST)
   II Congresso Nacional do MST, 1990
   Cartaz [detalhe], reprodução digital, 65x45cm
   Arquivo MST, São Paulo

6. Randolpho Lamonier
   Em 2085 povos originários retomam a Amazônia
   (série Profecias), 2021
   Miçangas, cordas, costura e bordado sobre tecido, 180x200cm
   Cortesia Galeria Periscópio

7. Fotografia [detalhe] da obra:
   Lourival Cuquinha
   Apólice do Apocalipse, 2018-20
   Cômoda de madeira e vidro, nanquim sobre papel moeda e grilos, 86 x 117 x 46 cm
   Coleção do artista, São Paulo
   Foto: Edouard Fraipont

8. Oswald de Andrade
   Schema ao Tristão de Athayde
   Revista de Antropofagia, anno 1, n. 5. setembro de 1928, p. 3

9. Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e Conselho Indigenista Missionário (CIMI) da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)
   Terra dos Índios: direito sagrado.
   Semana do Índio, 1986
   Cartaz, reprodução digital, 65x45cm
   Arquivo MST, São Paulo

10. Itamar Garcez
    Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST)
    Plenária do 1º Congresso Nacional do MST,
    29 de janeiro de 1985
    Fotografia, 10x15cm
    Arquivo MST, São Paulo

11. Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST)
    Jornal Sem Terra
    A porteira se abre!!!
    Capa da edição no 33, novembro de 1983
    Reprodução digital, 35x30cm
    Arquivo MST, São Paulo

12. João Zinclar
    5º Congresso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) — Brasília, Distrito Federal, 2007
    Fotografia
    Acervo João Zinclar, Campinas

13. João Zinclar
    Marcha Nacional pela Reforma Agrária (MST) — Brasília, Distrito Federal, 2005
    Fotografia
    Acervo João Zinclar, Campinas

14. Osvaldo Carvalho
    PEC 215, 2015
    Acrílica sobre tela, 225 x 180 cm
    Coleção Claudia Jaguaribe, São Paulo

15. Diambe da Silva
    Pedro I, Praça Tiradentes, da série DEVOLTA, 2019
    Fotografia
    Cortesia da artista, Rio de Janeiro

16. Ventura Profana
    Dona do Ouro e da Prata é Jesus, o prêmio da guerra é viver como Trava, 2019
    Fotografia, 80 x 190 cm
    Coleção particular, Rio de Janeiro

17. Edgar Kanaykõ Xakriabá
    II Marcha das mulheres indígenas: reflorestamentes, corpos e corações para a cura da terra. Brasília, 2021.
    Fotografia
    Acervo Edgar Kanaykõ Xakriabá, Terra indígena Xakriabá, Minas Gerais

18. Edgar Kanaykõ Xakriabá
    II Marcha das mulheres indígenas: reflorestamentes, corpos e corações para a cura da terra. Brasília, 2021.
    Fotografia
    Acervo Edgar Kanaykõ Xakriabá, Terra indígena Xakriabá, Minas Gerais

19. Capa da revista Manchete (n.1925, 11.3.1989) em que a líder indígena Tuíra Kayapó empunha seu facão diante do diretor da Eletronorte, José Antônio Muniz, no 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, Altamira, Pará, 21.2.1989
    Acervo Centro de Pesquisa MASP

20. Sallisa Rosa
    Sem título, da série Resistência, 2017-19
    Fotografia digital, impressão offset sobre papel, 30 x 42 cm (cada)
    Acervo MASP

21. Rosana Paulino
    Ama de Leite número 1, 2005
    Terracota, plástico e fitas de cetim, 32 x 17,5 x 8,2 cm
    Coleção da artista

22. Yhuri Cruz
    Monumento à voz de Anastácia, 2019
    Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre, dimensões variáveis
    Coleção do artista, Rio de Janeiro

23. Yhuri Cruz
    Túmulo Antropofágico, 2019
    Mármore, 30 x 25 x 8 cm
    Coleção do artista, Rio de Janeiro

24. Lucílio de Albuquerque
    Mãe preta, 1912
    Óleo sobre tela, 180 x 130 cm
    Acervo Museu de Arte da Bahia, Salvador

25. Nidia Aranha
    Cápsula de leite da série Ordenha, 2020
    Leite trans, vidro, aço inoxidável, 20 cm
    Coleção da artista, Rio de Janeiro

26. Fefa Lins
    Dos seios, farto, 2021
    Óleo sobre tela, 100 x 70 cm
    Coleção particular, São Paulo

27. André Vilaron
    Marcha das Mulheres, MST, 1996
    Pontal do Paranapanema
    Fotografia
    Acervo do artista, Brasília

28. André Vilaron
    Mulher, mãe terra, MST, 1996
    Pontal do Paranapanema
    Fotografia
    Acervo do artista, Brasília

29. Denilson Baniwa
    Voyeurs 2, 2019
    Impressão, colagem digital sobre gravura de Maximilian von Wies-Neuwied, de 1817, 40x50cm
    Coleção do artista, Niterói

30. Jota
    Conteúdo ilícito, 2021
    Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
    Coleção do artista, cortesia MT Projetos de Arte, Rio de Janeiro

31. Lampião da Esquina
    Estes são os termos quentes do verão
    Edição n. 31/ano 3, Dez.1980
    Acervo Bajubá

32. Marcelo Sant'Anna Lemos
    Vocabulário Puri, 2018
    Publicação online
    Coleção Semear, Movimento de Ressurgência Puri, Rio de Janeiro

33. André Vargas
    Série Trapos, 2019
    Tinta PVA sobre tecido, dimensões variáveis
    Coleção do artista, Rio de Janeiro

34. Curt Nimuendajú
    Mapa Etno-histórico do Brasil e Regiões Adjacentes, 1944
    Fac-símile editado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2017
    Os mapas originais encontram-se no Museu Paraense Emílio Goeldi e no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
    Versões originais aproximadamente 180x200cm

TRABALHOS CENSURADOS

A presença do círculo vermelho na numeração das imagens destaca as obras censuradas pelo MASP no núcleo *RETOMADAS* da exposição *Histórias Brasileiras*.

CARTA

CANCELAMENTO DO NÚCLEO RETOMADAS

SANDRA BENITES E CLARISSA DINIZ, CURADORAS DO NÚCLEO RETOMADAS

A todas as pessoas convocadas a integrar o projeto do núcleo RETOMADAS da exposição *Histórias Brasileiras*, a ser realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Masp, a partir de julho de 2022 — artistas, ativistas, cineastas, fotógrafos, movimentos sociais, carnavalescos, escritores, atrizes, linguistas, colecionadores, instituições, universidades, **presentes em corpo ou em memória:**

Agrippina R. Manhattan, Alberto de Noronha Torrezão (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), Allan Weber, André Vargas, André Vilaron, Arissana Pataxó, Bezerra da Cruz (Museu Internacional de Arte Naif do Brasil), Carmelita Lopes dos Santos — Náma Telikóng Pury, Clóvis Irigaray (Universidade Federal do Mato Grosso), Cristal, Curt Nimuendajú (Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional), Denilson Baniwa, Diambe da Silva, Edgar Kanaykõ Xakriabá, Eduardo Navarro, Estação Primeira de Mangueira, Fefa Lins, Felismar Manuel Nhamanrurí Schuteh Pury, João Zinclar, José Mariano da Conceição Velloso (Biblioteca da Universidade Federal da Bahia), Jota, Jovanna Cardoso (ASTRAL – Associação de Travestis e Liberados), Lampião da Esquina (Acervo Bajubá), Lourival Cuquinha, Lucílio de Albuquerque, Marçal de Souza Tupã-i Guarani (Mapa Filmes e Armazém Memória), Marcelino Freire, Marcelo Sant'Anna Lemos, Mário Juruna (Rodrigo Arajeju, 7G Documenta e Machado Filmes), Movimento de Ressurgência Puri, Movimento Sem Terra, Naruna Costa, Nídia Aranha, Osvaldo Carvalho, Oswald de Andrade, Paulo Jares, Paulo Nazareth, Pisco del Gaiso, Podeserdesligado, Randolpho Lamonier, Rosana Paulino, Sallisa Rosa, Sebastião Salgado, Sidney Amaral, Tuíra Kayapó, Ventura Profana, Xadalu Tupã Jekupé e Yhuri Cruz.

É com muito pesar e, ao mesmo tempo, indignação, que nós, Sandra Benites e Clarissa Diniz — respectivamente, curadoras adjunta e convidada do Masp —, cocuradoras da mostra *Histórias Brasileiras* e proponentes de um de seus núcleos, o *RETOMADAS*, escrevemos esta mensagem para contextualizar o cancelamento do referido recorte curatorial e, portanto, de nossa participação em *Histórias Brasileiras*.

A dolorosa decisão, tomada pouco mais de 60 dias antes da inauguração da exposição, vem pela impossibilidade de incluir, no *RETOMADAS*, a completa representação das retomadas que o intitulam, a saber: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ.

Além de suas obras documentarem a luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas, o MST e os mencionados fotógrafos são pessoas com as quais temos dialogado ao longo dos últimos meses, abrindo arquivos, gavetas, HDs, escolhendo imagens, elaborando uma forma de representação coletiva por entre reuniões, conversas, e-mails.

Nos meses em que estivemos trabalhando na instituição, atuamos proativa e dedicadamente, atendendo todas demandas que nos foram informadas, a despeito da inexistência de um cronograma indicado para guiar nossas atividades curatoriais. Apesar do cuidadoso trabalho realizado, para a nossa surpresa, o Masp não concordou com a integral inclusão da representação das retomadas pelo suposto descumprimento de um prazo que não nos foi informado pela produção ou pela curadoria do Museu.

Impedidas de levar adiante nosso acordo com o Movimento Sem Terra, seus fotógrafos e Edgar Kanaykõ como sanção a um erro que sabemos não ter cometido, sentimo-nos desrespeitadas, injustiçadas e instadas, em consequência de tal decisão, a trair a confiança deste que não é só o maior movimento social do Brasil, como também é a coluna vertebral do *RETOMADAS*.

Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria — contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade.

O *RETOMADAS* é sobre a urgência de revermos as éticas e políticas coloniais de nossos territórios, línguas, corpos, representações e museus. Do nosso ponto de vista, mantê-lo à revelia da representação das próprias retomadas que lhe dão título, argumento e sentido social nos levaria a ser antiéticas em nome da ética, excludentes em nome da inclusão, não representativas em nome da representatividade, expropriadoras em nome da não apropriação, silenciadoras em nome da voz.

Nos levaria, por fim, a praticar a colonialidade contra a qual o núcleo se insurge.

É por entendermos que curadorias e instituições devem ser responsáveis, cuidadosas e comprometidas, por acreditarmos profundamente na posição política evocada pelo *RETOMADAS* e por nos identificarmos integralmente com os pressupostos éticos que o sustentam, que não podemos naturalizar essa contradição ou considerá-la uma questão técnica. Desconsiderar a seriedade política dessa situação é, aos nossos olhos, uma posição política.

Lamentamos imensamente que tenhamos chegado a esta situação que decerto prejudica e desrespeita o trabalho de nossos colaboradores até aqui, pelo que pedimos nossas mais sinceras desculpas.

Acreditamos, contudo, que seguir sem a integral representação das retomadas seria um insulto à própria história política das lutas pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas no Brasil. Seria uma afronta incontornável e cínica e, por isso, enfatizando nossas desculpas, pedimos também a compreensão de todes diante do dilema no qual fomos impiedosamente lançadas.

É por respeitarmos profundamente o gesto da retomada que não vamos legitimar o seu esvaziamento institucional. À revelia de nosso desejo, nos sentimos impelidas a cancelar o *RETOMADAS* pela impossibilidade de ele vir a representar respeitosa e responsavelmente os processos políticos que justificam sua proposição e existência. Às vezes, curadoria também é recuar.

Acreditamos que em algum momento precisamos tentar interromper esses ciclos de eterna reprodução da expropriação, do apagamento e da exclusão. Mesmo que, como neste caso, isso prejudique nossa relação com a instituição, frustre a todos os envolvidos — curadoria, museu, equipe, artistas, MST, emprestadores etc. —, nos deixe muitíssimo tristes, decepcionadas e desgastadas.

Gostaríamos de agradecer imensamente a todes que confiaram em nós e que trabalharam para que pudéssemos chegar até aqui. Entendemos que, apesar da dissolução do núcleo, o trabalho não foi em vão: ele continua na medida em que se faz como uma posição ética e política, e não como um tema ou um levantamento iconográfico numa exposição.

Um cancelamento ou uma recusa também podem, apesar de toda a dor envolvida, ser sementes para outras formas de se fazer relações institucionais e curatoriais e, por isso, levaremos esta esperança conosco.

Nos próximos dias, acompanhando os comunicados do Masp, entraremos pessoalmente em contato com todas as pessoas que nos acompanharam até aqui para enfatizar nossos agradecimentos e desculpas. Ficamos também à disposição de todes.

Com carinho, gratidão e esperança,
Sandra Benites e Clarissa Diniz
3 de maio de 2022

NOTA

CORTE DE TRABALHOS DE FOTÓGRAFOS NO “NÚCLEO RETOMADAS” DA EXPOSIÇÃO “HISTÓRIAS BRASILEIRAS” — MASP

REDE DE PRODUTORES CULTURAIS DE FOTOGRAFIA NO BRASIL

A Rede de Produtores Culturais de Fotografia no Brasil – RPCFB vem manifestar sua extrema preocupação com o relato por parte de fotógrafos filiados a esta Rede, a respeito do cancelamento dos trabalhos previstos para compor o núcleo *RETOMADAS* planejado e trabalhado para compor a Exposição *Histórias Brasileiras* no Museu de Arte de São Paulo – Masp.

Os artistas componentes deste Núcleo foram informados de que o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ, obras que documentam a luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas, não mais seriam expostas.

Os mencionados fotógrafos vinham dedicadamente trabalhando ao longo dos últimos meses, abrindo arquivos, gavetas, HDs, escolhendo imagens, elaborando uma forma de representação coletiva por entre reuniões, conversas e e-mails, comprometidos com resultados que expressassem a força destes movimentos.

Frente à esta decisão da curadoria geral da exposição e da direção do museu, em não expor estas obras referentes aos mais importantes, vigorosos e significativos movimentos sociais e culturais do país, as cocuradoras informaram aos artistas a decisão de cancelar a totalidade do núcleo *RETOMADAS*, em nome da ética e da coerência com os conceitos norteadores da proposta.

A RPCFB vem demonstrar seu apoio às curadoras e a estes fotógrafos, e surpresa em relação à direção do Masp e à curadoria geral da Exposição *Histórias Brasileiras*, que alegaram que, por conta do prazo, não poderiam ter o empréstimo das obras formalizado. Esperamos a revisão de tal atitude cerceadora por acreditarmos que este cenário aqui exposto contradiz com os pressupostos convocados para a Exposição *Histórias Brasileiras*.

A Rede de Produtores Culturais de Fotografia no Brasil – RPCFB conta com 300 filiados, representando 101 iniciativas culturais, em todos os estados brasileiros e no Distrito Federal. Nasceu em 2010, dentro de um movimento por valorização e fortalecimento das atividades de produção cultural no campo fotográfico e para formulação e aperfeiçoamento de propostas para políticas públicas nos campos da memória e preservação de acervos; formação; projetos socioculturais; produção; difusão; crítica; pesquisa; curadoria e demais assuntos que envolvam o fazer e o pensar fotográfico.

DIRETORIA EXECUTIVA da RPCFB
Isabel Gouvêa (Diretora Presidente)
Milton Guran (Vice-Presidente)
Miguel Takao Chikaoka (Diretor de Relações Institucionais)
Carmen Brígida Negrão (Diretora Administrativa – Financeira)
Glícia Gadelha (Diretora de Gestão)
Paula Geórgia Fernandes (Diretora Secretária Executiva)
Carlos Carvalho (Diretor de Relações Internacionais)

DIRETORIA REGIONAL
Maria Lucila Horn (Diretora Regional Sul)
Camila Fialho (Diretor Regional Norte)
Daniel Mira (Diretor Regional Centro-Oeste)
Tiago Santana (Diretor Regional Nordeste)
Eugênio Sávio (Diretor Regional Sudeste)

CONSELHO FISCAL
Iatã Cannabrava / Madu Dorella / Fausto Chermont

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
Adriele Silva / Alberto Viana / Antônio Machado / Celso Palermo / Eraldo Peres / Fernando Bueno / Maíra Gamarra / Fatinha Silva / Mateus Sá / Melissa Lee Warwick / Mônica Maia / Mozart Mesquita / Patrícia Veloso / Rachel Rezende / Ricardo Hanstzchel

INICIATIVAS COMPONENTES DA RPCFB
Abrafoto – Associação Brasileira de Fotógrafos, SP
Agência Amazônia de Comunicação, PA
Além do Olhar – Fotografia, SP
Alfabetização Visual, SP
Amazônia Real, AM
Analândia Cidade Fotográfica, SP
Associação de Fotógrafos e Cinegrafistas Fototech, SP
Associação Fotoativa, PA
Associação Roraimense de Fotografia, RR
Ateliê Jupati, PA
Ateliê Oriente, RJ
BC Foto Festival 5ª Edição, SC
Belém Photos Galeria, PA
Brazimage, SP
Câmera Lúcida, SP
Carcará Photo Art, SP
Casa de Eva, SP
Caminhos Comunicação & Cultura, RN
Canela Foto, RS
Casa Verde 715, MT
Círculo da Imagem, RN
Cidade Invertida, SP
Clube de Fotografia de Feira de Santana, BA
Coletivo CultivArte, MG
Colóquio de Fotografia da Bahia, BA
Colóquio de Fotografia da UnB, DF
Confederação Brasileira de Fotografia, SP
Corpo de Quinta – Encontro de Conexão Artística, SP
Curitiba Luz Imagem Fotografia, PR
Dartista Editora, CE
Desvendar o Olhar, SP
DiCampana Foto Coletivo, SP
DOC Galeria, SP
Editora Madalena, SP
Encontro Nacional de Educadores e Pesquisadores de Fotografia e Cinema, MA
Escola Portfólio de Fotografia, PR
Escola Porto Iracema das Artes, CE
Escola Potenciali, SP
Espaço f/508 de fotografia, DF
Estúdio Madalena, SP
Estúdio NU Produções Artísticas, SP
Favelas em Foto, RJ
FestFoto – Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, RS
Festival de Fotografia de Juiz de Fora, MG
Festival de Fotografia de Paranapiacaba, SP
Festival de Fotografia de Tiradentes, MG
Festival de Fotografia do Sertão, BA
Festival de Fotografia do Sertão Central – Qxas, CE
Festival Hercule Florence, SP
Festival Interfoto, SP
Festival Margem de Fotografia, RN
Festival Mês da Fotografia, DF
Festival Mesa7, PE
Floripa na Foto – Festival de Fotografia, SC
Fórum Cearense de Fotografia, CE
Foto Cine Clube Bandeirante, SP
Foto Cine Clube Grão Pará, PA
Foto Clube Abcclick, SP
Foto Clube Câmera e Luz, SP
Fotografar Feira, SP
Foto Kariri, CE
FotoPlus, SP
FotoRio – Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro, RJ
FotoSururu – I Encontro de Fotografia Criativa em Maceió, AL
Fundação Pierre Verger, BA
Grupo FHOX, SP
Iandé – La Photographie Brésilienne à Paris, FR/Paris
IFOTO – Instituto de Fotografia do Ceará, CE
Imagem Brasil Galeria, CE
Instituto Anima, CE
Instituto Casa da Photographia, BA
Kamara Kó Galeria de Fotografia, PA
Let’s Go Photo, MG
Luz Azul Produções Artísticas, MA
Margem Hub de Fotografia, RN
Maratona Fotográfica de Cuiabá, MT
Mercado da Foto, RN
Mídia Índia, MS
Mira Latina, PE
Mostra SP de Fotografia, SP
Namazônia, PA
Nefa – Núcleo de Estudos em Fotografia e Arte, SC
Nous Cultura Criativa, DF
Núcleo de Estudos Fotografia, Arte e Cultura – Núcleo FAC, MG
Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem, MA
Paraty em Foco, RJ
Pequeno Encontro da Fotografia, PE
Poesia da Luz Fotografia, CE
Prêmio Diário Contemporâneo, PA
Revelar Brasil, SP
Retrato Espaço Cultural, RJ
Semana da Fotografia de Caxias do Sul, RS
Simpósio Nacional de Arte e Mídia, MA
Sociedade Fluminense de Fotografia, RJ
Solar Foto Festival, CE
Studio R, SP
Terra Vermelha Cultural, DF
Terra Virgem Editora e Produções Culturais, SP
Verbo Ver Festival de Fotografia, CE
Visual Artes Escola de Fotografia, RJ
VivaRua Cultural, SP

NOTA

CANCELAMENTO DO NÚCLEO RETOMADAS

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA

Vimos, através desta declaração, manifestar nossa indignação com a atitude da direção do Masp que levou à impossibilidade de realização do núcleo *RETOMADAS*, como parte da mostra *Histórias Brasileiras*.

Como informa e-mail recebido das curadoras no dia 03/05/2022, sob alegações de cunho burocrático e legalista que não se sustentam na efetiva realização do projeto, o Masp inviabilizou a inserção de imagens do acervo do MST, do acervo João Zinclar e de outros acervos que documentam a trajetória do MST e da luta pela Reforma Agrária no Brasil.

Somos testemunhas da forma ética e profissional com que as curadoras e os acervos parceiros se empenharam na produção do projeto, em todas etapas e em acordo com as demandas da instituição.

Afirmamos nosso respeito e apoio às curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, responsáveis pelo núcleo *RETOMADAS*, que diante da atitude do Masp decidiram não participar da mostra, pois, como declaram: "Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria — contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade".

Como afirmam as curadoras: "O *RETOMADAS* é sobre a urgência de revermos as éticas e políticas coloniais de nossos territórios, línguas, corpos, representações e museus. Do nosso ponto de vista, mantê-lo à revelia da representação das próprias retomadas que lhe dão título, argumento e sentido social nos levaria a ser antiéticas em nome da ética, excludentes em nome da inclusão, não representativas em nome da representatividade, expropriadoras em nome da não apropriação, silenciadoras em nome da voz. Nos levaria, por fim, a praticar a colonialidade contra a qual o núcleo se insurge".

O material selecionado pelas curadoras — imagens fotográficas, cartazes, cartilhas e jornais impressos — são testemunhos da capacidade da classe trabalhadora de se apresentar firme e altiva como sujeito de sua história, em todos os sentidos.

Destacamos que, ao inviabilizar a inserção da totalidade desses documentos, o que de fato se efetiva é a exclusão de um dos maiores movimentos sociais da história contemporânea brasileira e latino-americana. Decisão que aponta para uma construção de conhecimento histórico distorcido e comprometido com uma cultura deturpadora da real complexidade da história política brasileira. Atitude que, no mínimo, está em desacordo com a função social de uma instituição museológica que se apresenta em seu site com a seguinte missão: "O Masp, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras".

Portanto, questionamos a atitude excludente da direção do Masp, apontamos a gravidade deste tipo de construção de conhecimento que invisibiliza a luta da classe trabalhadora e chamamos toda a comunidade cultural e entidades que representam as lutas do povo brasileiro para este debate, que se reveste da urgência de não ceder à censura e ao apagamento de nosso maior patrimônio: nossa capacidade de luta organizada para construir um outro modelo de sociedade.

Pátria Livre, Venceremos!

Acervo João Zinclar

Coletivo de Arquivo e Memória do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)

Direção Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)

12 de maio de 2022

NOTA

QUAIS CURADORXS? QUAIS ARTISTAS? QUAIS INSTITUIÇÕES?

LABORATÓRIO DE ESTUDOS E EXPERIMENTAÇÕES EM ARTES E AUDIOVISUAL (LEEA)

O Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual (Leea) formado por professores, estudantes e pesquisadores da área das artes das imagens em movimento, da Universidade Federal do Ceará (UFC) repudia a censura de parte significativa do núcleo *RETOMADAS* que comporia a exposição "História Brasileiras". As obras em questão — o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ — como expressam as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, são basilares para *RETOMADAS*. São obras que escapam da genérica historiografia dos conflitos — operadas por muitas instituições ditas decoloniais — e trazem para o cerne de nossa frágil democracia, as lutas do e no presente. O veto, escamoteado pelo subterfúgio burocrático ao qual se ampara o Masp, nos acende, mais uma vez, o alerta de preocupação com o futuro da democracia no Brasil. Não é mais sorrateiramente que o golpe vem sendo anunciado, o que nos cabe perguntar: que instituições estão contra o golpe? Que curadores e artistas?

NOTA #1

EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS BRASILEIRAS

MASP

O Masp tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Justamente por ser um museu diverso, inclusivo e plural, o Masp preza pela liberdade de expressão e vem a público esclarecer seu compromisso com a arte e com a democracia no país.

O Museu, em seus mais de 70 anos de história, jamais censurou ou inibiu qualquer forma de expressão artística. Ao contrário, ao longo das décadas a instituição foi palco de discussões importantes da sociedade, como as presentes nos ciclos anuais de exposições Histórias da sexualidade, Histórias afro-atlânticas, Histórias feministas e Histórias indígenas.

Em 2021-2022, em especial, a programação do Masp está dedicada às *Histórias Brasileiras*, no marco dos 200 anos da independência, com uma grande exposição coletiva de mesmo nome que pretende rever criticamente a história do país. A exposição, com previsão de inauguração em 1 de julho de 2022, está organizada em 7 núcleos temáticos: "Mapas e bandeiras", "Paisagens e trópicos", "Terra e território", "Rebeliões e revoltas", "Mitos e ritos", "Festas" e "Retratos". Fazia ainda parte do conjunto o núcleo *RETOMADAS*, com curadoria de Clarissa Diniz, curadora convidada, e Sandra Benites, curadora adjunta, cuja participação foi cancelada a pedido das próprias curadoras em 3 de maio deste ano.

O cancelamento se deu pela impossibilidade de incluir, no núcleo, 6 obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra – MST, solicitadas pelas curadoras ao departamento de produção do museu, muito fora dos prazos do cronograma estabelecido em contrato. Essas restrições são comuns no processo de produção e impediram também que outros curadores da mostra solicitassem algumas obras em seus respectivos núcleos.

A produção já havia procurado flexibilizar os prazos para solicitação de empréstimo de obras — mínimo de 6 meses (para museus brasileiros) e 4 meses (para galerias, coleções particulares e artistas) — e inclusive aceitou um pedido de inclusão de cartazes e documentos do acervo do MST. O cronograma é muito importante para a montagem saudável e de qualidade para todas as equipes envolvidas, sobretudo

em uma exposição deste porte: são mais de 300 obras, ocupando dois andares no museu, com um corpo curatorial composto por 11 integrantes, e equipe operando no limite de prazos. É imprescindível, portanto, maior rigidez e disciplina com relação a todas as instâncias, não só curatorial e de produção, mas também contratuais.

A negativa do Masp para a inclusão das 6 fotografias não está, de forma alguma, vinculada ao conteúdo das obras, tampouco representa qualquer censura ao MST — algo inadmissível em uma instituição democrática como o Masp. Vale destacar que um texto de autoria do MST foi incluído no livro *Histórias Brasileiras*: Antologia, que acompanha a exposição e será lançado em julho, descartando, portanto, qualquer hipótese de censura. Ainda, o núcleo "Rebeliões e revoltas", da mesma mostra, inclui diversas imagens ligadas a manifestações e movimentos sociais.

O museu lamenta profundamente o cancelamento de *RETOMADAS*. A exposição *Histórias Brasileiras* seguirá com os outros 7 núcleos organizados pelos curadores do Masp — Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita, Fernando Oliva, Glaucea Britto, Guilherme Giufrida, Isabella Rjeille, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo.

Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand
14 de maio de 2022

ESCLARECIMENTO OFICIAL

CANCELAMENTO DO NÚCLEO RETOMADAS DA EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS BRASILEIRAS

SANDRA BENITES E CLARISSA DINIZ, CURADORAS DO NÚCLEO RETOMADAS

Em razão da publicação da "nota sobre a exposição *Histórias Brasileiras*, veiculada ontem pelo Masp em seu sítio na internet com justificativas sobre o cancelamento do núcleo *RETOMADAS*, nós, curadoras do referido núcleo, vimos a público exercer nosso **direito de resposta** e expor circunstâncias determinantes ao cancelamento de *RETOMADAS*, omitidas ou distorcidas na manifestação da instituição.

SOBRE OS MARCOS INDICADOS EM CONTRATO

O Museu afirma que a exclusão de "*6 obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra – MST*" ocorreu porque foram "*solicitadas pelas curadoras ao departamento de produção do museu, muito fora dos prazos do cronograma estabelecido em contrato*".

A nota afirma que os prazos, teoricamente "*no mínimo de 6 meses (para museus brasileiros) e 4 meses (para galerias, coleções particulares e artistas) já teriam sido flexibilizados*" e que "*restrições são comuns no processo de produção e impediram também que outros curadores da mostra solicitassem algumas obras em seus respectivos núcleos*".

O primeiro equívoco da nota envolve os marcos do calendário genérico originalmente previsto no contrato, **pois não havia a mencionada distinção de 6 meses para museus e 4 para galerias, coleções particulares e artistas nacionais.** O único marco estabelecido para empréstimos **nacionais** era de 6 meses de antecedência.

A exposição tem "*previsão de inauguração em 1 de julho de 2022*", como anuncia a nota divulgada ontem pelo Masp. Portanto, caso o Masp estivesse efetivamente praticando os marcos do contrato, o prazo teria expirado em 1º de janeiro de 2022.

No entanto, nós fomos convidadas para ir ao Masp para reuniões presenciais de apresentação e aprovação do núcleo *RETOMADAS* na segunda metade de janeiro: portanto, após o fim do prazo teoricamente fatal. Na ocasião, recebemos textualmente elogios do diretor artístico da instituição.

A prova definitiva de que os marcos temporais do contrato não guardavam qualquer relação com a realidade está no prazo estabelecido para empréstimos de instituições internacionais, que deveria ocorrer em até 12 meses antes da inauguração da exposição. Como a exposição será inaugurada em 1 de julho de 2022, **o prazo para a requisição destes empréstimos venceria em julho de 2021.**

Contudo, ocorre que o contrato de Clarissa Diniz, por exemplo, foi assinado apenas em agosto de 2021: após, portanto, o vencimento daquele prazo, o que revela não só a impossibilidade material de execução do cronograma, bem como demonstra como o mesmo se dissociava da realidade.

SOBRE A NÃO COMUNICAÇÃO DO CRONOGRAMA DE "HISTÓRIAS BRASILEIRAS"

A despeito do retardamento global do projeto, até a recusa do Museu em aceitar a completa representação das retomadas que intitulam o núcleo que propusemos, nunca havíamos recebido um e-mail ou documento com o efetivo cronograma de *Histórias Brasileiras*.

Não fomos copiadas em e-mails para a equipe curatorial, nem convocadas para reuniões que tratassem do assunto. Como curadoras adjunta e convidada — portanto, alheias ao cotidiano do escritório do Masp —, não fomos incluídas em quaisquer comunicados desta natureza.

Só quando houve a recusa das 6 fotografias de André Vilaron, Edgar Kanaykõ e, em 14 de abril, soubemos que o Masp havia fixado o prazo fatal de entrega para o dia 31 de março. Jamais fomos comunicadas deste termo final quando o prazo estava em curso.

Como ficamos sem um calendário para guiar nosso trabalho, passamos a atender a demandas pontuais que nos chegavam de forma intermitente por meio da assistência de pesquisa da instituição ou da direção do Masp: todas sempre cumpridas com prontidão.

Preocupadas com a inexistência de uma comunicação direta por parte da equipe de produção do Museu, solicitamos à diretoria artística uma reunião com a equipe, o que aconteceu no dia 24 de março. Nesta reunião, quando indagamos sobre qual cronograma deveria ser seguido, fomos informadas de que o calendário de produção de *Histórias Brasileiras* estava "desatualizado" e, por isso, não seria compartilhado conosco na reunião, mas referido "por alto". Em função de nossa demanda, durante a reunião, a equipe de produção mencionou a lógica do cronograma, mas **não** nos comunicou de prazos efetivos.

Diante do exposto, solicitamos o envio, por e-mail, de um cronograma que pudesse orientar nossas ações. O cronograma nunca foi enviado e, por isso, seguimos nosso trabalho de pesquisa com o MST e seus fotógrafos, iniciado no começo de fevereiro mediante autorização e ciência do Masp. O contato com esses sujeitos/movimentos, realizado com o acompanhamento do Museu, foi iniciado, portanto, cinco meses antes da abertura prevista de *Histórias Brasileiras*.

No dia 13 de abril, recebemos e-mail do interlocutor designado pela instituição para acompanhar o desenvolvimento do *RETOMADAS*, o assistente de pesquisa do Museu, informando que, a partir dali, haveria uma semana para fecharmos os pedidos relativos ao MST.

No dia seguinte, 14 de abril — portanto, ainda no começo do prazo estipulado —, respondemos o e-mail com a indicação de todo o material que representaria as retomadas: peças físicas e digitais advindas do acervo do MST e fotografias digitais de André Vilaron, João Zinclar e Edgar Kanaykõ. O prazo estipulado e informado pela instituição foi, portanto, integralmente atendido.

Para nossa surpresa, a equipe de produção informou que o conjunto das peças não poderia ter sua solicitação de empréstimo formalizada pelo Masp porque o prazo teria expirado, embora jamais tivéssemos sido informadas a seu respeito. **Não** houve um e-mail, uma ligação ou uma mensagem nos informando deste suposto prazo.

Exigir o cumprimento do cronograma seria, portanto, nos atrelar a uma obrigação impossível, pois o desconhecíamos. Por sua vez, impor a nós as consequências por este suposto descumprimento de prazo, com a restrição à exibição de materiais centrais ao desenvolvimento do *RETOMADAS*, seria sujeitar o núcleo à desconfiguração conceitual, ética e política por omissão da instituição em nos comunicar o prazo final para a conclusão da pesquisa, realizada durante meses junto ao MST e seus fotógrafos.

A nota do Masp desconsidera estas circunstâncias e a isonomia que deveria ter sido dispensada no tratamento de todos os núcleos da mostra. Afinal, ao alegar que "*outros curadores também tiveram que cancelar empréstimos por esse mesmo motivo* [o descumprimento de prazos institucionais]", o Masp pretende equiparar cancelamentos eventualmente provocados pela extrapolação do cronograma à restrição infligida ao *RETOMADAS*, fruto da abrupta recusa de material pelo vencimento de prazo que desconhecíamos ou do arrependimento da instituição em estendê-lo, após reconhecer o "equívoco" na comunicação, como explicado abaixo.

SOBRE A INTRANSIGÊNCIA INSTITUCIONAL

Diante do impedimento anunciado pelo Museu, iniciamos uma negociação com sua equipe de produção que, depois de reconhecer, que nos foi passada de "maneira equivocada uma data limite para recebimento do material do MST", informou que seguiria somente com o empréstimo de metade do conjunto — os cartazes e outros documentos vindos do arquivo do MST —, excluindo, portanto, todas as fotografias.

Reiteradas vezes, buscamos explicar ao Masp a importância da manutenção da totalidade do conjunto. As tentativas foram em vão. O Museu se manteve irredutível e não permitiu a formalização do empréstimo das 6 fotografias, apesar de a inclusão das referidas imagens sequer envolver transporte ou seguro, pois se tratava de cópias de exibição produzidas mediante a impressão de arquivos digitais.

Defrontadas com a intransigência da instituição — que reconheceu o "equívoco" institucional, mas optou por incluir apenas os cartazes, deixando de fora as fotografias que compunham o coração do *RETOMADAS* —, nos vimos impelidas a cancelar o núcleo pela impossibilidade de ele vir a representar respeitosa e responsavelmente os processos políticos que justificam sua proposição e existência.

Somos curadoras experientes, com uma trajetória de trabalho institucional e realização de exposições de grande porte, todas devidamente acompanhadas por cronogramas e um constante diálogo com suas respectivas equipes de produção.

É por entendermos que curadorias e instituições devem ser responsáveis, cuidadosas e comprometidas, por acreditarmos profundamente na posição política evocada pelo *RETOMADAS* e por nos identificarmos integralmente com os pressupostos éticos que o sustentam, que não podemos naturalizar o que seria a contradição de excluir, do núcleo, os sujeitos e movimentos históricos que perfazem as retomadas sob a alegação de impedimentos técnicos.

Sandra Benites e Clarissa Diniz
15 de maio de 2022

NOTA #2

EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS BRASILEIRAS

MASP

O Masp — Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand vem a público com um novo posicionamento sobre o cancelamento do núcleo *RETOMADAS*, que fazia parte da mostra coletiva *Histórias Brasileiras*, a ser inaugurada em 1º de julho próximo. A exposição faz parte da série de Histórias, que incluiu Histórias da sexualidade (2017), Histórias afro-atlânticas (2018), Histórias feministas (2019), entre outras.

O Museu tem refletido muito sobre o atual momento e, como um museu vivo, busca aprender com este episódio, inclusive observando falhas processuais e erros no diálogo com as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, responsáveis pelo núcleo *RETOMADAS*. A instituição lamenta publicamente o cancelamento do núcleo, tão importante para a exposição, e a saída das curadoras do projeto.

Pretendendo avançar para que episódios semelhantes não se repitam no futuro, estamos abertos a ouvir Benites e Diniz, com a finalidade de aprendermos com essa experiência e aprimorarmos processos e modelos de trabalho.

Nesse sentido, caso as curadoras concordem, propomos adiar a abertura da exposição e reorganizar o seu cronograma para que possamos incluir o núcleo *RETOMADAS* na mostra.

Outra medida que estamos propondo é a realização de um seminário público durante a exposição sobre o núcleo *RETOMADAS* com a participação das curadoras.

Por fim, iremos propor a incorporação ao acervo do Museu, das 6 fotografias de autoria de André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e João Zinclar, caso seja do interesse dos artistas, como registro da importância dessas imagens para a história do Masp e reconhecimento do trabalho desenvolvido pelas curadoras junto ao Movimento Sem Terra – MST.

O Masp está comprometido com a abertura de novos espaços de escuta, na certeza de que o que queremos é um Brasil mais plural, inclusivo e democrático — que só pode ser construído coletivamente, a partir do diálogo aberto, empático e colaborativo.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
20 de maio de 2022

CARTA

AO MASP

SANDRA BENITES E CLARISSA DINIZ, CURADORAS DO NÚCLEO RETOMADAS

Prezados presidente do conselho deliberativo,
diretor presidente e diretor artístico do Museu
de Arte Assis Chateaubriand, Masp.

Srs. Alfredo Egydio Setubal,
Heitor Martins e Adriano Pedrosa.

Escrevemos esta carta em resposta à nota publicada pelo Masp no dia 20/5/2022 e a endereçamos aos senhores imaginando que, a despeito da falta de assinatura, as posições nela externadas, assumidas pelo Museu, sejam de atribuição de seus presentantes — dirigentes deliberativos, estatutários e executivos.

Além da necessidade de mantermos a interlocução com os dirigentes do Masp e não com uma instituição dessubjetivada, posto que estamos sendo individual e publicamente expostas por essas circunstâncias, sentimo-nos também mais confortáveis ao nominar os demais sujeitos implicados nesta relação.

RECEBEMOS COM SATISFAÇÃO a nota publicada pelo Masp. Consideramos importante o gesto de reconhecer as falhas da instituição na relação estabelecida conosco no processo de produção de *Histórias Brasileiras*, como também o erro de, posteriormente, o Museu haver publicamente nos responsabilizado por tais equívocos. Por isso, em que pese não haver na nota um pedido de desculpas, compreendemos que o seu conteúdo reflete o esforço institucional na direção de uma possível reparação pela situação desrespeitosa e desgastante em que nos encontramos.

Temos consciência de que a diligente resposta dos públicos do Masp, a mobilização popular, a repercussão nacional e internacional do caso e o apoio de artistas que se retiraram de *Histórias Brasileiras* foram centrais para o movimento autocrítico do Museu.

Contudo, também acreditamos que este gesto advém da agência de sua equipe. Nesse sentido, apostando no trabalho de seu corpo de funcionários, apoiamos a posição autorreflexiva da instituição na expectativa de que ela possa ensejar uma concreta transformação nas políticas do Masp.

NA NOTA DO MUSEU, devemos apontar, todavia, a preocupante ausência de menção à maior das consequências diretas do veto e do cancelamento do *RETOMADAS*: o pedido de demissão de Sandra Benites da curadoria adjunta.

A inexistência de uma reposta à saída da curadora — tanto na nota, quanto nas tratativas institucionais (posto que até o momento não houve retorno do Museu à sua carta de demissão) — é um alerta acerca dos apagamentos insistentemente perpetrados pelas políticas do Masp e, por isso, sublinhamos que nos parece absolutamente urgente que seus presentantes se posicionem e respondam, tanto pública quanto privadamente, à demissão de Benites.

Ressaltamos que, em seu movimento autocrítico, o Museu pode aprofundar suas reflexões acerca de como deseja estabelecer relações de trabalho respeitosas e produtivas com seus curadores adjuntos e, principalmente, de como anseia aproveitar a oportunidade de ter, como foi o caso de Sandra Benites, curadoras indígenas em sua equipe?

A despeito desta pungente lacuna, acolhemos a iniciativa do Museu e, buscando somar-nos à disposição institucional de refletir sobre suas próprias práticas, gostaríamos de, a partir da nota publicada, tecer algumas considerações e proposições.

EM RESPOSTA À PROPOSTA DO MASP, colocamo-nos à disposição para, como mencionado, sermos ouvidas, junto ao MST e demais sujeitos envolvidos, "para que episódios semelhantes não se repitam no futuro".

Contudo, apesar de acreditarmos que nossa experiência pode colaborar para tornar menos autoritários e mais eficientes "os processos e modelos de trabalho" do Museu, sugerimos que esta escuta se dê primordialmente junto aos seus funcionários e demais colaboradores.

Uma vez que a autocrítica não pode ser um evento, senão fundamentalmente um processo, por sua vivência cotidiana com os desafios e potencialidades da instituição, entendemos que é a própria equipe do Museu que deve ter papel central em suas transformações.

MAIS ADIANTE, EM SUA NOTA, o Masp também propõe "adiar a abertura da exposição e reorganizar o seu cronograma para que possamos incluir o núcleo *RETOMADAS* em *Histórias Brasileiras*.

Aceitamos a proposta do Museu e vamos, sim, retomar as *RETOMADAS* mediante a permanência das fotografias de André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e João Zinclar que foram anteriormente excluídas do núcleo.

Entretanto, sobre este ponto, gostaríamos de fazer algumas considerações absolutamente determinantes.

A proposta pública do Museu de Arte Assis Chateaubriand em voltar a realizar o *RETOMADAS* oblitera as circunstâncias legais nas quais fomos colocadas na negociação em curso para a rescisão de nossos contratos de trabalho, dado o cancelamento do referido núcleo.

A minuta de distrato proposta pelo Museu demanda que os "direitos autorais patrimoniais de todos os trabalhos produzidos" por nós sejam "cedidos à CONTRATANTE", ou seja: que os direitos de realização do *RETOMADAS* sejam não de suas curadoras, mas do Masp.

Portanto, a despeito de termos cancelado motivadamente o *RETOMADAS* pelas circunstâncias anteriormente expostas — o que tornou inviável a conclusão do trabalho curatorial iniciado no âmbito do Masp e impediu a execução do programa contratual originalmente previsto —, o Museu propõe reter os direitos de propriedade intelectual do trabalho realizado até aqui.

Neste contexto, quando vem a público sugerir o retorno do *RETOMADAS*, o Masp performa uma posição ética que oculta suas contingências legais: o fato de que, se não realizarmos a exposição no Museu, não poderemos realizá-la em lugar algum. Neste momento, o *RETOMADAS* encontra-se inevitavelmente atrelado ao Masp.

É por isto que, nesta carta, gostaríamos de propor uma sequência de gestos que possam devidamente reparar as contradições que cercam as atuais propostas autocríticas do Masp. Temos a intenção de avançarmos, juntos, na direção de um processo institucional crítico, colaborativo e transformador.

ATENDENDO AO PRINCÍPIO ÉTICO de que reparações devem ter suas medidas recomendadas pelos sujeitos aos quais se destinam, as propostas abaixo foram elaboradas por nós após diálogo coletivo com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), os fotógrafos André Vilaron e Edgar Kanaykõ Xakriabá e o Acervo João Zinclar.

1. DA PROPRIEDADE INTELECTUAL.

Diante do que expusemos acima, propomos ao Museu de Arte Assis Chateaubriand que não detenha os direitos autorais patrimoniais referentes ao *RETOMADAS*, assegurando que, na condição de suas curadoras, tenhamos nossa propriedade intelectual reconhecida pelo Masp em nossos distratos e/ou contratos.

2. DO COPYLEFT.

Uma vez reconhecidos, pelo Masp, os nossos direitos autorais patrimoniais, propomos tornar o *RETOMADAS* um trabalho copyleft, retirando quaisquer barreiras à sua utilização, difusão ou modificação. Como esta é uma luta coletiva, não nos interessa submeter as *RETOMADAS* às normas de proteção de propriedade intelectual.

3. DAS RETOMADAS COLETIVAS NO ÂMBITO DE "HISTÓRIAS BRASILEIRAS".

Tornar o *RETOMADAS* um trabalho criativo copyleft é um gesto que tem a intenção de ampliar o referido núcleo curatorial para além da exposição e das circunscrições institucionais do Masp.

Trata-se do desejo de expandir a escuta e a dimensão participativa, colaborativa, inclusiva e democrática não só deste núcleo — como também, consequentemente, de *Histórias Brasileiras*.

Propomos que o *RETOMADAS* se transforme numa chamada aberta que, organizada junto ao Masp, convide pessoas, organizações, escolas (como as do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), aldeias, espaços culturais, assentamentos, universidades, ocupações, publicações, ateliês, perfis de Instagram, famílias e quaisquer outras formas de organização social a se apropriarem dessa luta que é necessariamente coletiva e, assim, paralelamente a *Histórias Brasileiras*, produzirem, em seus próprios territórios e de acordo com seus próprios interesses, suas versões do *RETOMADAS*, evidentemente sempre à luz da legalidade e com pleno respeito aos direitos humanos.

Integrando a dimensão coletiva do *RETOMADAS*, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra convocará outros movimentos sociais e públicos diversos para um ato cultural a ocorrer no vão livre do Masp na ocasião da inauguração de *Histórias Brasileiras*, ocupando o espaço público do Museu com mais narrativas, memórias e expressões artísticas das retomadas.

4. DE UMA PUBLICAÇÃO ONLINE E COPYLEFT.

Propomos que seja editada uma publicação online com a documentação do processo coletivo de criação/realização das várias versões das *RETOMADAS*, Brasil afora, bem como com textos e outras contribuições acerca desta experiência de crítica e autocrítica curatorial e institucional.

Propomos que, em colaboração com a curadoria do *RETOMADAS*, a publicação seja coeditada pela Editora Expressão Popular (MST) e pelo Masp, sublinhando o compromisso coletivo de registrar e, principalmente, de aprofundar as reflexões e aprendizados precipitados por esta experiência.

A publicação pode, como já indica a nota do Museu, ser enriquecida por um ciclo de debates/seminário com pessoas envolvidas no processo da exposição/convocação.

5. DO ACESSO GRATUITO AO RETOMADAS.

Como já mencionado anteriormente, aceitamos a proposta do Masp de voltar a realizar o *RETOMADAS* no contexto de *Histórias Brasileiras*.

Mais adiante, sugerimos que, durante o período desta exposição, o Museu possa suspender sua usual cobrança de ingressos como exercício de um dos princípios ético-políticos das retomadas: a redistribuição dos territórios, capitais e privilégios historicamente concentrados nas mãos das elites.

Se puder interromper a cobrança de ingressos ou, alternativamente, ampliar os dias de gratuidade durante *Histórias Brasileiras*, ao salvaguardar acesso gratuito a seus espaços, exposições e demais atividades, o Masp certamente reforçará seu compromisso com a democratização, a inclusão e a diversidade.

6. DA AQUISIÇÃO DAS FOTOGRAFIAS.

André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e o Acervo João Zinclar — autores e detentores dos direitos das imagens anteriormente vetadas pelo Masp no núcleo *RETOMADAS* — optaram pela não incorporação de suas fotografias ao acervo do Museu mediante a compra das mesmas.

Ao invés disso, propõem que o Masp possa reverter a intenção de aquisição num projeto de amplo compartilhamento dessas imagens, a serem impressas em formato de pôster e distribuídas gratuitamente para os visitantes de *Histórias Brasileiras*.

Esta proposta tem a intenção de manter o compromisso social e ético dessas fotografias, que não foram realizadas na intenção de se inserir nas dinâmicas do mercado de arte, mas de cumprir um papel político na luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas.

ACOLHENDO COM SATISFAÇÃO a iniciativa autocrítica do Museu e sua disposição a elaborar medidas reparadoras, com as propostas aqui apresentadas, intencionamos cooperar com o anseio do Masp de construir "coletivamente, a partir do diálogo aberto, empático e colaborativo", práticas que corroborem para que a instituição reveja seus métodos e relações de trabalho e que, assim, caminhe na direção de efetivamente tornar-se mais "plural, inclusivo e democrático".

Estamos à disposição para, em diálogo, avançar na concepção dessas e/ou outras propostas junto ao Masp com o objetivo de viabilizarmos sua execução e, dessa forma, assegurar que esta experiência possa cumprir seu papel político-pedagógico não só perante a instituição, como também junto às muitas forças e perspectivas nela implicadas.

Cordialmente,

Sandra Benites e Clarissa Diniz
26 de maio de 2022

CARTA DE DEMISSÃO

AO MASP

SANDRA BENITES

Caro Adriano,
Como conversamos ao telefone, escrevo este e-mail para deixar registrados os motivos do meu entendimento de não mais desejar fazer parte da equipe do MASP na condição de curadora adjunta.

Estou há quase três anos nesta posição e, do meu ponto de vista, ocupo este lugar para representar as lutas e expressões de meu povo e de meus parentes. Este é um espaço de representatividade. E que apenas pode ser legitimado se de fato puder ser exercido de maneira plena e digna.

Meu incômodo maior vem do fato de não lograr exercer este lugar de representatividade porque me sinto excluída das dinâmicas institucionais. Nesses anos, não fui convidada para integrar projetos curatoriais do MASP, como também não fui chamada para dar início ao que seria minha função principal neste Museu: a curadoria do projeto de exposição "Histórias indígenas".

Só fui convocada para integrar *Histórias Brasileiras* depois que a curadora Clarissa Diniz foi convidada para integrá-la e, desde aquela época, me pergunto: se Clarissa não tivesse proposto trabalhar em colaboração comigo, eu teria sido convocada para HB? Sei que a resposta é "não".

Além desse desconforto, o modo desrespeitoso e pouco cuidadoso como fomos tratadas em *Histórias Brasileiras*, culminando no cancelamento do núcleo, torna evidente para mim que o MASP não está disposto a rever seu modo colonial de trabalhar. Não só não foi capaz de me integrar às atividades curatoriais desses anos, como também, quando isso tornou-se possível em razão de uma curadora convidada, produziu uma situação que me levava a trair meu lugar de representante dos povos indígenas do Brasil.

Como posso legitimar, com minha presença e história, uma instituição que seguidamente me exclui? E que parece não se importar com o fato de se abster — em um momento tão crítico na história do Brasil — de incluir e fortalecer todos aqueles que lutam pela terra e que historicamente têm sido silenciados neste país.

Além de tudo isso, não me pareceu ético que o Masp, sem antes falar comigo, pudesse consultar uma outra curadora indígena para ocupar o meu atual lugar de curadora adjunta no MASP, chegando a mencionar para a Naine Terena, supostas frustrações do MASP com o meu trabalho. Como é de se imaginar, saber por terceiros[1] que outra curadora indígena estava sendo contatada e potencialmente ocuparia meu lugar nesta instituição para desenvolver o projeto de curadoria para a exposição "Histórias Indígenas", me deixou extremamente chateada. Esta situação é mais um sintoma de como venho sendo continuamente excluída pelo Museu e de como essa segregação me expõe, me fragiliza, me violenta.

Então, essa sua atitude nada diplomática de falar com uma outra curadora indígena sem antes me consultar, não me deixa outra alternativa que não a de renunciar, por não ser de fato digna a maneira como eu estou sendo tratada dentro dessa instituição.

Mas essa situação ela não expõe apenas a mim. Ela também deixa transparecer de forma muito reveladora a maneira colonial como você dirige essa instituição. Ao pensar que é possível substituir uma indígena curadora por outra indígena curadora (como se trocando as figuras tudo fosse possível de ser controlado e realizado segundo a lógica que você dita neste museu), isso representa um tipo de atitude que repetidamente nós indígenas vimos ocorrer como uma das estratégias da colonização: estabelecer um conflito entre líderes de diferentes etnias indígenas para enfraquecer o movimento de resistência e ter controle da situação. Embora essa situação gere desconforto, quero acreditar que a arte indígena contemporânea nasce como um movimento coletivo que vai muito além de disputas individuais e de promessas de cargos em instituições que ainda sustentam traços coloniais estruturais.

Acredito que de fato poderia colaborar muito com o MASP. Mas acredito, ao mesmo tempo, que isso só seria possível se o museu quisesse colaborar comigo. Colaborações são relações de reciprocidade e, infelizmente, nunca me senti convocada a colaborar, a participar, a dialogar, a ser escutada, a trabalhar junto.

Não me sinto confortável com um modelo de trabalho baseado não em formas de colaboração, mas em produtos, entregas e modelos empresariais onde não há espaço para o diálogo e construção coletiva. Acho que este modelo de trabalho também despotencializa a forma como eu, enquanto mulher indígena, poderia estar trabalhando num museu da importância do MASP.

Diante do exposto, minha presença no Museu parece reduzida à mídia, à imagem e à legitimidade que sou capaz de emprestar à instituição em seu suposto projeto de tornar-se "diverso, inclusivo e plural". Me sinto mal em ser capitalizada no New York Times, mas impedida a trabalhar no cotidiano. Como poderia me sentir confortável diante de tudo isso?

Como não fui comunicada em nenhum momento que teria essa conversa com Naine, pretendo me desligar do meu cargo de curadora adjunta. Se, no entanto, tivesse me chamado para uma conversa conjunta, eu ficaria muito feliz e com o maior prazer poderia somar com outra parenta para contribuir, esse é meu objetivo de sempre.

Espero que esta mensagem possa colaborar não apenas para esclarecer a minha posição diante do MASP, mas também apontar possíveis transformações nos modos de trabalho da instituição, caso ela tenha o verdadeiro interesse de trabalhar com os povos indígenas que deram luz a este Brasil.

Agradeço o convite que me foi feito anos atrás, e espero que possamos nos encontrar em algum outro momento sob outras condições de trabalho.

Fico à disposição.
Abraço,

Sandra Benites
Rio de Janeiro, 16 de maio de 2022

1 No dia 03 de Maio de 2022 minha parenta indígena Naine Terena me mandou uma mensagem, relatando de que diretor artístico Adriano Pedrosa entrou contato com ela para uma conversa, que tinha o seguinte teor: "Fui procurada pelo diretor do Masp a princípio falamos sobre o texto para o catálogo da exposição do coletivo Mahku e depois o mesmo me contou sobre o ocorrido do cancelamento do núcleo *RETOMADAS* de *Histórias Brasileiras* na qual Sandra e Clarissa Diniz estavam curando. Relatou que a questão dos cronogramas e prazos e da decisão das curadoras de abrir este núcleo. Me contou também que havia uma preocupação com histórias indígenas, me consultando se havia algum interesse em estar na equipe do Masp. Me explicou os procedimentos e carga horária da função de curadora adjunta. Eu disse a ele que achava estranho porque me pediam textos para os catálogos anteriores (Zerbini, Conceição dos Bugres, havia um pedido para a exposição do Yanomami, mas esse eu não fiz). Então o mesmo explicou que convidam críticos externos para escrever, além dos curadores da casa. Eu disse a ele que era importante a presença de curadores indígenas da casa, mas que eu tenho um contrato com a Pinacoteca de SP. Ele havia me questionado se era dedicação exclusiva. Perguntei quanto recebia um curador adjunto e ele me disse que girava em torno de 35 a 40 mil [por ano]. Frisei a importância de curador e de uma resolução, colocando também a forma de trabalho. Que algumas questões são muito caras para mim. Perguntei se ele havia conversado com Sandra Benites e ele disse que ainda conversaria e que o contrato iria até dezembro/2022. Eu disse a ele que também iria falar com ela, para entender todo esse processo, para saber o que estava acontecendo. A nossa conversa se encerrou aí. Falei com Sandra e venho acompanhando a situação. Não dei retorno, no aguardo das decisões e posicionamento da Sandra."

CARTA
DAS CURADORAS

SANDRA BENITES E CLARISSA DINIZ

A TODAS AS PESSOAS CONVOCADAS A INTEGRAR O PROJETO DO NÚCLEO *RETOMADAS* DA EXPOSIÇÃO *HISTÓRIAS BRASILEIRAS*

Agrippina R. Manhattan, Alberto de Noronha Torrezão (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), Allan Weber, André Vargas, André Vilaron, Arissana Pataxó, Bezerra da Cruz (Museu Internacional de Arte Naif do Brasil), Carmelita Lopes dos Santos — Náma Telikóng Pury, Clóvis Irigaray (Universidade Federal do Mato Grosso), Cristal, Curt Nimuendajú (Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional), Denilson Baniwa, Diambe da Silva, Edgar Kanaykõ Xakriabá, Eduardo Navarro, Estação Primeira de Mangueira, Fefa Lins, Felismar Manuel Nhamanrurí Schuteh Pury, João Zinclar, José Mariano da Conceição Velloso (Biblioteca da Universidade Federal da Bahia), Jota, Jovanna Cardoso (Astral – Associação de Travestis e Liberados), Lampião da Esquina (Acervo Bajubá), Lourival Cuquinha, Lucílio de Albuquerque, Marçal de Souza Tupã-i Guarani (Mapa Filmes e Armazém Memória), Marcelino Freire, Marcelo Sant'Anna Lemos, Mário Juruna (Rodrigo Arajeju, 7G Documenta e Machado Filmes), Movimento de Ressurgência Puri, Movimento Sem Terra, Naruna Costa, Nídia Aranha, Osvaldo Carvalho, Oswald de Andrade, Paulo Jares, Paulo Nazareth, Pisco del Gaiso, Podeserdesligado, Randolpho Lamonier, Rosana Paulino, Sallisa Rosa, Sebastião Salgado, Sidney Amaral, Tuíra Kayapó, Ventura Profana, Xadalu Tupã Jekupé e Yhuri Cruz.

Esta mensagem tem a intenção de, primeiramente, agradecer a todas pelo apoio, pela interlocução e pela confiança em nós depositada ao longo das últimas semanas, desde que o *RETOMADAS* foi cancelado pelo veto do Masp às fotografias de André Vilaron, Edgar Kanaykõ e João Zinclar.

Como puderam acompanhar, vivemos um processo de luta coletiva e pública que, agora, garantiu a retomada do *RETOMADAS* de modo responsável — ou seja, com a integral inclusão das imagens que, representando a luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas, jamais poderiam ser excluídas do recorte curatorial que tem esses horizontes políticos e éticos como sua coluna vertebral.

Este não foi um processo sem prejuízos.

Como sabem, culminou no pedido de demissão de Sandra Benites da curadoria adjunta do Masp, além de produzir situações emocionais de vulnerabilização diante das violências vivenciadas.

Contudo, esta foi também uma luta com conquistas.

Além de havermos contornado o veto do Masp e revertido a exclusão que a anterior decisão do Museu impusera não só à curadoria, como também à parte dos artistas do *RETOMADAS*, acreditamos que este processo expôs, de forma política e pedagógica, inúmeros aspectos das assimetrias e dos constrangimentos que, no âmbito institucional e hegemônico das artes visuais, são por vezes praticados silenciosa e impunemente.

As reflexões suscitadas por este processo serão, portanto, matéria central da retomada do *RETOMADAS*, que ocorrerá conforme indicamos abaixo, incorporando propostas e contrapropostas realizadas tanto pelo Masp, quanto por nós, curadoras, pelo Movimento Sem Terra e pelos fotógrafos diretamente afetados pelo anterior veto institucional.

RETOMADA DO RETOMADAS | *Histórias Brasileiras* será realizada de 26 de agosto a 30 de outubro, com a integral inclusão do núcleo *RETOMADAS*, inclusive as fotografias anteriormente vetadas. Portanto, nas próximas semanas, vocês serão contatados por nós e pela equipe de produção o Masp para os devidos encaminhamentos.

CARTAZES DAS FOTOGRAFIAS |As fotografias anteriormente vetadas serão gratuitamente distribuídas ao público da exposição em formato de pôster.

COPYLEFT | O argumento curatorial terá sua propriedade intelectual não mais retida pelo Masp e, portanto, será tornada aberta e pública para uso de qualquer pessoa interessada.

SEMINÁRIO | O Masp realizará um seminário online acerca desse processo envolvendo, com convidados comissionados a refletir criticamente sobre seus desafios e desdobramentos.

ATO | O Movimento Sem Terra deverá convocar um ato cultural para a abertura de *Histórias Brasileiras*, de modo a ocupar — junto a outros movimentos sociais e aos movimentos indígenas — o espaço simbólico e político do Masp.

PUBLICAÇÃO | A Editora Expressão Popular, do Movimento Sem Terra, deverá, junto à curadoria do *RETOMADAS*, editar uma publicação que tome este processo de luta como disparador. O projeto da publicação ainda está em fase de desenvolvimento editorial e, assim que possível, retornaremos com mais informações.

RETOMADAS COLETIVAS | Junto ao Movimento Sem Terra e visando sua culminância na publicação, serão realizadas mais *RETOMADAS* junto às escolas e espaços de formação do MST. Outros projetos e organizações interessados em somar-se a essas retomadas coletivas são extremamente bem-vindos.

Com essas ações, todas já acordadas junto ao Masp, esperamos colaborar com o aprofundamento deste debate, com o adensamento de suas conquistas, com a documentação e historicização de sua memória e, claro, com alguma reparação diante dos prejuízos que foram causados aos artistas e outras pessoas nele envolvidos.

Acreditamos que, dentre os aprendizados que tivemos, um em especial seguirá conosco: diante de um mundo profundamente excludente e desigual, no campo das artes e na prática curatorial, defrontadas com impedimentos, vetos e violências institucionais, reiteramos nosso compromisso de lutarmos sempre pelo corpo coletivo que é formado unicamente pela presença de todes, sem exceções.

Com nossos sinceros agradecimentos, com carinho e ainda mais esperanças,

Sandra Benites e Clarissa Diniz
13 de junho de 2022

REVERBERAÇÃO

MASP USA CAPA DECOLONIAL, MAS VETA FOTOS DO MST E TRABALHO DE CURADORA INDÍGENA

FABIANA MORAES
17 de maio de 2022

O museu paulista, que vem realizando exposições sobre indígenas, mulheres e pessoas negras, vetou fotos do MST e livro do Boulos.

Vocês devem ter acompanhado todo o zum-zum-zum da capa da revista *Time* trazendo o ex-presidente Lula, certo? Um dos mais interessantes foi, sem dúvida, aquele gerado pelo jornalista Caio Blinder, que usou seu Twitter para dizer que só "no Brasil colonizado" a publicação ainda é relevante.

É claro que o *post* escrito por uma pessoa que vive há décadas nos EUA, comanda um programa chamado Manhattan Connection e comenta há muito as capas da *Time* sem qualquer reparo pátrio, virou piada nas redes: nascia ali o Caio Blinder Decolonial. Pois bem: o selo jocoso adquirido involuntariamente pelo jornalista vem há tempos sendo seriamente disputado por editoras, museus, revistas, intelectuais e até, vejam só, instituições financeiras. Ser decolonial — em uma síntese, opor-se às matrizes euro-americanas que sustentam nossas formas de ver, saber e conhecer — passou a ser um valor importante em um mundo no qual, por exemplo, questões como a violência contra povos indígenas e as bibliografias brancas das universidades se tornaram parte do debate público com ainda mais ênfase.

Esse "engajamento decolonial" foi especialmente forte no campo das artes no Brasil, que viu explodir nos últimos anos uma série de editais, seminários, premiações, publicações e exposições em torno do tema — e é aqui que chegamos ao Masp, um dos mais poderosos museus da América Latina. A poucos meses de inaugurar a mostra *Histórias Brasileiras*, que marca o bicentenário da Independência, a instituição viu um dos núcleos da exposição se dissolver: as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites anunciaram que estavam saindo do projeto após um conjunto de seis fotos trazendo o MST ser vetado.

Entre as ironias do caso: este era praticamente o primeiro trabalho de Sandra na casa após ela ser contratada em 2020, quando foi largamente anunciada como a primeira curadora indígena em um museu brasileiro. Em 2018, o museu anunciou o projeto Arte e Descolonização, uma parceria com a Afterall (University of Arts de Londres) que iria "investigar o surgimento de novas práticas artísticas e curatoriais que explicitamente questionam e criticam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte, através de seminários e publicações".

O movimento é extremamente bem-vindo, é claro, mas é irônico que a instituição — erguida em um estado que dizimou milhares de indígenas e se valeu fortemente de mão de obra escravizada em suas plantações de café — inicie um deslocamento crítico decolonial

se associando justamente a uma universidade europeia. Este mês, aliás, o Masp ofereceu um curso sobre barroco brasileiro a partir de uma "perspectiva híbrida e decolonial".

O fim do núcleo *RETOMADAS*, como se chamava o conjunto que tinha Clarissa e Sandra à frente, aconteceu poucas semanas após o mesmo Masp cancelar o lançamento do livro "Sem Medo do Futuro", de Guilherme Boulos, a apenas quatro dias do evento previamente agendado entre a editora Contracorrente e a instituição. "Não é aceitável também que o Masp confunda cultura e livros com disputa política, nas sombras da polarização mais rasteira. A confusão esclarece que, também a direção do Masp, ou alguém nela, tem posição: o obscurantismo e a intolerância", lemos em uma parte da nota de repúdio publicada pela editora.

Em texto sobre o assunto, o museu alegou que é "uma instituição privada sem fins lucrativos, independente e isenta, cujo estatuto proíbe a realização de quaisquer manifestações de caráter político".

É aí que mora o X da questão: é extremamente contraditório que o espaço, cujo conselho concentra boa parte do PIB brasileiro, com Alfredo Egydio Setubal (diretor-presidente da holding que controla o Itaú e Alpargatas) à frente, vista uma capa decolonial enquanto afirma não receber manifestações políticas. Sendo assim, o que faz atualmente em seu interior uma exposição de Abdias Nascimento, artista, ativista, ex-deputado federal e um dos nomes centrais na discussão sobre racismo no Brasil? Se a presença de Abdias, um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro, exilado na ditadura militar, autor do livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*, não é política, o que ela seria? É possível vestir-se de decolonialidade e ao mesmo tempo professar isenção? Isenção, neste caso, ao quê? À grilagem, ao garimpo, à violência no campo, à exclusão das mulheres negras, ao assassinato de indígenas, ao achatamento da população pobre, ao sofrimento das periferias? Artistas/curadoras que são vindas ou discutem estes contextos devem apenas agradecer a "graça" (a tal visibilidade) concedida pelo museu ou este está de fato aberto a discutir as próprias contradições?

Em uma rede social, o pesquisador e curador Moacir dos Anjos (Fundação Joaquim Nabuco), coordenador do projeto Política da Arte, escreveu sobre o cancelamento do lançamento do livro de Boulos: "Alguém precisa avisar ao Masp que as exposições que o museu tem feito nos últimos anos possuem caráter político. Ou então o museu precisa definir melhor (no seu estatuto? Na sua missão?) o que entende por arte e o que entende por político. O mais importante museu do país abrigar o lançamento de um livro de um dos mais importantes políticos antifascistas do Brasil em um momento em que um fascista é presidente do país é, sim, um ato político, ainda que não partidário. E é por isso mesmo que seria tão importante que o Masp o tivesse abrigado. Aliás, insistir nessa isenção, nessa indiferença, é também um ato político".

Sintetizando: os dois episódios mostram que, entre se vender como decolonial e realmente sê-lo, existem vários Atlânticos para atravessar.

A crise mais recente envolvendo o MST veio a público após as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites enviarem um texto para as/os artistas, coletivos e movimentos sociais sobre o fim do projeto. Ele está publicado na íntegra aqui. "Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria — contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade", escrevem elas em parte do documento. No *site* do museu, consta que a próxima exposição vai trazer os temas "terra e território" e "rebeliões e revoltas". Resta saber como abordar estas questões cruciais com a ausência do mais importante movimento social do Brasil.

As fotografias sobre o MST e impedidas de entrar na exposição são de autoria de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ. Conversei com André e ele disse ter recebido a notícia do fim do núcleo com perplexidade. "A questão é: por que estes trabalhos teriam que ser retirados? A exposição '*Histórias Brasileiras*" será apresentada com um corte, pela metade, já que um de seus núcleos curatoriais, o *RETOMADAS*, não estará mais presente. Que histórias então são essas que contamos, mas, sobretudo, quais são as histórias que, propositalmente, deixamos de contar? Causa estranhamento que, no âmbito da cultura e da arte, uma instituição como o Masp, que vem se colocando como protagonista de posições críticas à história das representações, faça escolhas que não parecem transparentes, em relação às quais são as críticas que a instituição admite. Além disso, é inaceitável que meses de trabalho, interlocução com artistas e instituições e pesquisas de acervos tenham sido tratados desta forma pela direção do Masp".

Segundo André, as fotografias retiradas da exposição do Masp são da Marcha das Mulheres do MST, no Pontal do Paranapanema, no oeste do estado de São Paulo, em março de 1996. "A região é caracterizada por terras férteis, devolutas, mas que por processos históricos de grilagem estavam nas mãos de alguns proprietários de fazendas improdutivas. O contexto do Pontal era marcado pela violência de jagunços, a mando de fazendeiros, contra os acampados do MST, e o conflito era iminente", explica.

A princípio, o museu, alegando não haver mais prazo para inserir o material do MST (leia nota completa do Masp no fim deste texto, assim como a resposta das curadoras), vetou todo o conjunto de imagens e documentos relacionados ao movimento, mas, após uma intensa negociação e pressão das curadoras, permitiu que cartazes, panfletos, cartilhas e jornais entrassem na exposição, mas não as fotografias.

Com a crise exposta pelas curadoras, artistas envolvidos na mostra, que é composta por sete núcleos, passaram a questionar se permaneceriam ou não no *Histórias Brasileiras*". Em seu Instagram, a artista Aline Albuquerque anunciou sua saída do projeto. "Se minhas irmãs e irmãos, indígenas e sem-terra, não podem estar, eu também não posso estar. Máximo respeito e solidariedade a Sandra Benites e Clarissa Diniz", escreveu. O artista Denilson Baniwa escreveu um belo texto de chamada à ordem, em uma crítica que inclui o Masp, mas não somente: "Os Yanomami não serão salvos porque o maior museu do Brasil está fazendo uma exposição sobre o garimpo Yanomami, a luta é maior e mais longa e menos instagramável que isso — quero ver curadores e artistas lá na base, junto, não apenas teorizando sobre algo que não vivem, vocês puxam o gatilho com a gente ou são gatilhos na gente?", diz em trecho do *post*.

Temendo o esvaziamento da exposição, a equipe do museu passou a entrar em contato direto com diversas/os artistas. O *Histórias Brasileiras*, previsto para o início de julho, tem direção curatorial de Adriano Pedrosa, diretor artístico do Masp, e Lilia Schwarcz, curadora adjunta de histórias do museu. A equipe ainda é formada por Amanda Carneiro, André Mesquita, Fernando Oliva, Glaucea Britto, Guilherme Giufrida, Isabella Rjeille e Tomás Toledo. Todos são ou do Rio ou de São Paulo. Clarissa era a única nordestina; e Sandra, a única do Centro-Oeste. Assim, o Histórias... vai ser contado somente a partir do Sudeste brasileiro. Uma outra contradição quando estamos falando sobre críticas à colonialidade.

É preciso lembrar que o Masp conseguiu a particular proeza de iniciar sua "agenda decolonial" enquanto adotava posicionamentos no mínimo curiosos. Um deles foi elevar, pela primeira vez em 70 anos, a classificação etária de uma exposição para 18 anos. Tratava-se de "Histórias da Sexualidade", vista em outubro de 2017. A decisão da entidade se deu na rasteira da polêmica envolvendo a exposição "Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira", que foi cancelada após o Santander Cultural de Porto Alegre sofrer uma série de ataques, boa parte coordenada pelo MBL, e fechar a mostra.

O acesso de menores de 18 anos no Masp foi impedido mesmo que crianças e adolescentes estivessem acompanhados de pais ou responsáveis, o que acendeu o alerta de muita gente sobre o fato de a instituição ter se dobrado ao anacronismo e ao fascismo que caracterizaram boa parte dos ataques. Na época, o curador chefe Adriano Pedrosa disse que o museu estava apenas sendo "legalista", mas a decisão continuou a repercutir mal. Semanas após a abertura de "Histórias da Sexualidade", o Masp voltou atrás e passou a permitir menores, desde que acompanhados.

POLÍTICA ALÉM DO VERNIZ

Com diversos trabalhos expostos, boa parte deles em mostras de caráter marcadamente político, a artista Ana Lira diz que já passou por uma proibição semelhante à vivida por Clarissa e Sandra, também em São Paulo, quando propôs uma obra envolvendo agroecologia como prática criativa — o grupo de agricultores que estaria com ela era do MST. A obra, no entanto, foi desarticulada. "O que eu sinto sobre a inserção das questões que envolvem sexualidade, gênero, racialização, patrimônio, terra, entre outros, neste contexto, é que elas continuam sendo feitas no campo da forma. Se queremos, de fato, que as coisas avancem, não podemos defender estas questões e eleger quem se opõe a elas; e sabemos que vários agentes importantes do setor cultural abrem espaços para que gestores contrários a essas discussões continuem sendo eleitos. Ou nos comprometemos coletivamente — em todas as esferas e níveis — com a consolidação deste setor no Brasil, ou vamos continuar tendo episódios difíceis como este", diz Ana.

Ela destaca que o movimento indígena tem ensinado sobre recusas necessárias no campo da arte principalmente a artistas negras e negros, que também vêm sendo fortemente convidadas/os para estar nos espaços historicamente brancos da arte brasileira. "Acredito que quando o contexto não respeita as nossas potências e precariza o nosso processo criativo, precisamos rever como caminhamos dentro dele. Estamos precisando aprofundar este debate nos vários circuitos negrodescendentes brasileiros, que estão em um momento muito bom em termos de imagem e relevância pública, mas enfrentando condições ainda muito difíceis de consolidação e sobrevivência nos bastidores. Acredito que, se o ocorrido não for meramente sequestrado pela polêmica, temos uma chance muito bonita de redefinir caminhos de atuação e responsabilidade coletiva no setor cultural no Brasil".

Inéditos, os trabalhos da Marcha das Mulheres do MST integrariam pela primeira vez uma exposição. Quando realizados, foram publicados em diversos veículos de imprensa, como a revista *Manchete* e jornais como o *Miami Herald*, *Chicago Tribune* e *San Francisco Chronicle*, nos Estados Unidos. Perguntei a André Vilaron se ele acredita que as imagens realizadas por ele sofreram censura do museu. "Esta resposta, quem precisa dar, é a direção do Masp".

ARTEBRASILEIROS

Início

Opinião

"Muleta" burocrática para censura no Masp é metástase do autoritarismo

Jotabê Medeiros escreve sobre recentes episódios no Masp que questionam aspecto democrático do museu paulista

Por **Jotabê Medeiros** - 11 de maio de 2022

*Alguns dias após a publicação deste artigo, Sandra Benites, curadora adjunta do Masp e primeira profissional indígena na curadoria de um museu brasileiro, pediu demissão. "Não faz sentido que eu continue sem poder ampliar o debate",

ARTnews

home • artnews • news

MASP's First Indigenous Curator Resigns as Museum Faces Censorship Controversy

BY
Alex Greenberger, Angelica Villa
May 17, 2022 5:35pm

Sandra Benites.
MARCOS BRAILKO/COURTESY MASP

The Museu de Arte de São Paulo, one of Brazil's most important museums, is facing allegations of

ArtReview

Censorship row engulfs Museum of Art São Paulo

ArtReview News 16 May 2022 artreview.com

Photo: André Vilaron

THE ART NEWSPAPER

Museums & Heritage // News

Brazilian museum accused of censoring photographs of Marxist land reform movement

The museum claims the works' removal was due to a scheduling issue, but the curators involved in the selection described the images' omission as "disrespectful and unjust"

The Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

Gabriella Angeleti

O GLOBO ENTRAR

Curadora do Masp, Sandra Benites pede demissão após recusa de fotos relacionadas ao MST

Antropóloga foi a primeira profissional indígena na curadoria de um museu brasileiro; instituição justifica que obras foram solicitadas 'fora dos prazos do cronograma' para exposição

17/05/2022 18h43 · Atualizado há 2 anos

Sandra Benites, primeira curadora indígena em um museu brasileiro — Foto: Reprodução YouTube

ARTFORUM

HOME / NEWS

SANDRA BENITES, MASP'S FIRST INDIGENOUS CURATOR, QUITS AMID CENSORSHIP KERFUFFLE

By News Desk
May 18, 2022 6:33 pm

Sandra Benites. Photo: Marcos Brailko/MASP.

artnet

Museums & Institutions

Prominent Indigenous Art Curator Sandra Benites Quits One of Brazil's Top Museums Amid Accusations of Censorship

The controversy surrounds photographs of the Landless Workers Movement (MST), a left-leaning agricultural movement.

The Museo de Arte de Sao Paulo (MASP) museum in Sao Paulo has been the meeting point for counter demonstrations by artists and cultural workers. Photo: RENATO LUIZ FERREIRA/AFP/Getty Images.

Censura

Decisão do MASP desrespeita a história do MST

Confira nota do MST sobre a atitude excludente da direção do MASP contra a realização do Núcleo "Retomadas", como parte da mostra Histórias Brasileiras

Militantes durante o percurso da Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária. Foto: Acervo MST

ARTEBRASILEIROS

Início › Arte

Crítica Exposições

"Histórias Brasileiras" revela 'sistema colonial' no circuito das artes

Masp traz mostra que critica falta de representatividade na história da arte, mas seus próprios centros de poder são brancos e patriarcais; instituição ainda exibe obras de seu presidente, ignorando existência de conflito de interesses

Por **Fabio Cypriano** - 20 de dezembro de 2022

O GLOBO ENTRAR

Cultura / **Artes visuais**

Após demissão de curadora, Cildo Meireles retira obras de mostra do Masp

Artista negou empréstimo de três obras para a coletiva 'Histórias brasileiras' após museu não incluir fotos relacionadas ao MST, decisão que motivou o pedido de Sandra Benites para sair da instituição

Por Nelson Gobbi
19/05/2022 19h13 · Atualizado há 2 anos

g1 SÃO PAULO

Primeira curadora indígena do Masp se demite após direção recusar fotos do MST; museu alega descumprimento do prazo

Museu afirma que obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra (MST) foram recusadas porque solicitações ocorreram 'muito fora dos prazos'. Curadoras dizem que cronograma não foi previamente comunicado e estava 'dissociado da realidade'.

Fabiana Moraes

Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena

O museu paulista, que vem realizando exposições sobre indígenas, mulheres e pessoas negras, vetou fotos do MST e livro do Boulos.

Fabiana Moraes
17 de maio de 2022, 02h00

QUERO APOIAR

MULETA BUROCRÁTICA PARA CENSURA NO MASP É METÁSTASE DO AUTORITARISMO

JOTABÊ MEDEIROS

11 de maio de 2022

O que é fundamental na concepção de um museu moderno? A preservação dos cânones burocráticos e administrativos ou a criação de novas instâncias ágeis o suficiente para o acompanhamento da realidade, do tempo presente, das demandas urgentes? O Museu de Arte de São Paulo (Masp) parece viver aguda e esquizofrenicamente essa questão.

Em poucos dias, o museu foi denunciado em público por dois casos de "censura burocrática", expressão que talvez seja um eufemismo mal-ajambrado para descrever o que de fato se passou. Há alguns dias, o museu decretou a suspensão de uma exposição coletiva da série *Histórias Brasileiras*, que abriria em julho, por conta da declarada impossibilidade (para não dizer a real: a falta de vontade) de exibir uma série de fotos sobre o Movimento Sem Terra (MST). Antes disso, em fevereiro, o museu foi denunciado por cancelar quase de véspera o lançamento de um livro de Guilherme Boulos, liderança do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto).

A exposição cancelada tinha a curadoria de duas profissionais experientes e com alto nível de consciência política: Sandra Benites, a primeira indígena a se tornar curadora-adjunta do museu, e a crítica e ensaísta Clarissa Diniz, que foi assistente de Paulo Herkenhoff. O argumento para o cancelamento foi a falta de tempo hábil para a contratação e cessão do material fotográfico a ser exibido (curiosamente, justo o recorte mais incômodo para os atuais ocupantes do poder).

Avisadas da suspensão de parte do seu núcleo por "problemas de cronograma", as curadoras resolveram cancelar toda a exposição. Elas dizem não ter sido avisadas, nem pela produção nem pela curadoria do museu, sobre o suposto prazo que teriam descumprido (leia o esclarecimento oficial publicado pelas curadoras). O Masp, por seu lado, informou que os prazos constavam em contrato. Conforme nota oficial do museu, a instituição afirma que buscou flexibilizar os prazos para solicitação de empréstimo de obras bem como seus licenciamentos, limitados a seis meses (para instituições nacionais) e quatro meses (para galerias e coleções particulares nacionais), e aceitou um pedido de inclusão de cartazes e documentos do acervo do MST, "o que descarta a hipótese de censura".

Mas não é assim que as curadoras enxergam a decisão. "Impedidas de levar adiante nosso acordo com o Movimento Sem Terra, seus fotógrafos (João Zinclar e André Vilaron) e Edgar Kanaykõ como sanção a um erro que sabemos não ter cometido, sentimo-nos desrespeitadas, injustiçadas e instadas, em consequência de tal decisão, a trair a confiança deste que não é só o maior movimento social do Brasil, como também é a coluna vertebral do *RETOMADAS*", escreveram as curadoras em um comunicado privado (endereçado primordialmente a artistas, ativistas, cineastas, fotógrafos, movimentos sociais, carnavalescos, escritores, atrizes, linguistas, colecionadores, instituições e universidades que integraram ou se juntaram de algum modo ao projeto).

"Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria — contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade", prosseguiram. Indagada na semana passada pela reportagem da Arte!brasileiros sobre se a decisão do Masp não configura censura, a curadora Clarissa Diniz declarou: "Eu acho que impedir a representação completa do *RETOMADAS* é, em si, uma posição política".

Ato contínuo, o Museu de Arte de São Paulo retirou de seu site oficial os nomes de Sandra Benites e Clarissa Diniz da sinopse da série *Histórias Brasileiras*, alertando que prossegue o programa com outros sete núcleos. O segmento é definido da seguinte forma: "A perspectiva privilegiada não é tanto a da história da arte, mas a das histórias sociais ou políticas, íntimas ou privadas, dos costumes e do cotidiano, a partir da cultura visual. Nesse sentido, a mostra tem também um caráter mais polifônico e fragmentado, fugindo de uma decisão definitiva, canônica ou totalizante".

Ou seja: a decisão do cancelamento parece ser a negação de todo esse princípio. A sequência desses fatos no Masp é indicativa de um surto perigoso. Asfixiados pela burocracia do governo federal (que por sua vez tem um propósito único e assumido: o da perseguição política e ideológica), os museus brasileiros parecem não atentar para o fato de que não são propriedade de um establishment político, mas abrigam o próprio conceito de Nação.

Para negar a cessão de seu auditório a quatro dias do lançamento do livro Sem Medo do Futuro (Editora Contracorrrente), de autoria de Guilherme Boulos (PSOL-SP), que é pré-candidato a deputado federal, o Masp alegou que seu estatuto proíbe a realização de "manifestações de caráter político e/ou religioso". Ora, toda a arte de seu acervo (adquirido, diga-se, com recursos públicos, no momento em que foi salvo de sequestro judicial por intervenção do então presidente Juscelino Kubitscheck) é de algum modo política, social ou religiosa, desde A Tentação de Santo Antão, de Hieronymus Bosch, do século XV, passando por Renoir, Toulouse-Lautrec, Modigliani e Manet. Embora ressalte que não há ligação entre a suspensão da exposição *RETOMADAS* com o veto ao lançamento de Boulos, é impossível não os relacionar.

Essa metástase de uma censura escorada em argumentos burocráticos, de frágil argumentação teórica e legal, se espalha rápida e preocupantemente desde o poder central do Brasil. Em dezembro, o Museu da República mandou interromper o trabalho de catalogação e preparação da Coleção Nosso Sagrado, um acervo secular composto por 519 peças de arte afrobrasileira que ficou mais de um século sob a guarda da polícia do Rio de Janeiro (criminalizado devido à intolerância religiosa e racial). A ordem de interromper o trabalho e "engavetar" todo o material veio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), órgão do governo federal, e partiu de um extremista religioso que ocupa cargo de relevo na alta burocracia dos museus.

É preciso lembrar a essas instituições que o alinhamento circunstancial e oportunista de um museu a um ideário de plantão, mesmo que seja por motivos de saúde financeira, tem custos definitivos. A presença do museu na sociedade é estruturante, tem repercussões de natureza formativa, educativa, emancipadora.

MASP RECUA E PROPÕE REPOR FOTOS DE SEM TERRA EM EXPOSIÇÃO

JOTABÊ MEDEIROS
21 de maio de 2022

O Masp (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) recuou nesta sexta-feira, 20, na disposição de cancelar o núcleo *RETOMADAS*, das curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, que fazia parte da mostra coletiva *Histórias Brasileiras* (a ser inaugurada no dia 1º de julho). A exposição foi cancelada pelas curadoras em maio após a instituição negar apoio para o empréstimo de obras que representavam o Movimento Sem Terra (MST). Em decorrência dessa atitude, que considerou censura, a curadora Sandra Benites, a primeira mulher indígena a integrar o grupo de curadores do Masp, pediu demissão do museu no último dia 17.

Em nota pública, o museu reconhece "erros", lamenta o cancelamento e faz um apelo às curadoras para que retornem e retomem o projeto. "Nesse sentido, caso as curadoras concordem, propomos adiar a abertura da exposição e reorganizar o seu cronograma para que possamos incluir o núcleo *RETOMADAS* na mostra", diz o texto, que não está assinado. Sandra e Clarissa, que está nesse momento na África, trabalhando, tendem a não aceitar a proposta. Elas passaram por um longo processo de desgaste nos últimos meses buscando garantir a integridade de sua curadoria.

O museu não reconhece o ato como de censura e também não fala explicitamente em reintegrar Sandra Benites, mas refere-se explicitamente às fotos do MST vetadas. "Por fim, iremos propor a incorporação ao acervo do Museu, das 6 fotografias de autoria de André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e João Zinclar, caso seja do interesse dos artistas, como registro da importância dessas imagens para a história do Masp e reconhecimento do trabalho desenvolvido pelas curadoras junto ao Movimento Sem Terra – MST".

O reposicionamento do Masp frente ao episódio se dá após uma contundente tomada de posição do artista Cildo Meireles um dia após o pedido de demissão de Sandra. Cildo tirou três obras suas de uma exposição do mesmo núcleo *Histórias Brasileiras*. Eram elas: Mutações Geográficas: Fronteira Vertical (Yaripo), um projeto de 1969/2015; Buraco para jogar políticos desonestos, 2011; e a terceira uma bandeira produzida para a Campanha #usemareloparaademocracia, do jornal *Folha de S. Paulo*, em 2020.

"Os movimentos sociais, as questões indígenas, a luta pela reforma agrária, entre outras manifestações, são temas importantes para mim enquanto artista e cidadão. Portanto, me sentiria constrangido em participar desse evento", afirmou o artista. O recuo do museu também pode se dar pelo receio de que a atitude de Cildo causasse um efeito dominó, com diversos artistas da exposição coletiva retirando seus trabalhos em solidariedade às curadoras.

O Museu de Arte de São Paulo reconheceu que a mostra representa uma inflexão importante na representação artística de segmentos excluídos da sociedade, em sua nota. "O Masp está comprometido com a abertura de novos espaços de escuta, na certeza de que o que queremos é um Brasil mais plural, inclusivo e democrático — que só pode ser construído coletivamente, a partir do diálogo aberto, empático e colaborativo".

QUEM TEM MEDO DO MST?

DORA LONGO BAHIA
21 de maio de 2022

Em janeiro de 2021, fui convidada para realizar um ensaio visual para a revista *Novos Estudos do Cebrap* (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), que, por muitos anos, foi editada pelo crítico Rodrigo Naves. Em 2004, a revista foi repaginada, ganhando um novo projeto gráfico, e, desde então, cada edição traz um ensaio visual diferente. Já assinaram a intervenção gráfica diversos artistas, como Claudio Mubarac, Paulo Pasta, José Resende, Carmela Gross, Tatiana Blass, Iran do Espírito Santo, Nuno Ramos, Santídio Pereira, Regina Parra, Rosana Paulino e Maxwell Alexandre.

Enviei a série Black Flag [Bandeira preta], de 2021, que apresenta imagens de grupos contemporâneos que lutam contra as condições de vida determinadas pelo capitalismo. Se a bandeira branca representa rendição, a bandeira preta representa resistência. É a bandeira utilizada pelos anarquistas desde pelo menos 1883, quando Louise Michel levantou uma bandeira preta durante uma manifestação contra o desemprego em Paris, aos brados de "pão, trabalho ou chumbo". Black Flag é também o nome de uma banda de hardcore estadunidense, formada em 1976 por Greg Ginn, que promovia a ética — e estética — punk do faça-você-mesmo.

Para a capa e contracapa da *Novos Estudos*, enviei duas pinturas que haviam sido vetadas na exposição de pôsteres na Avenida Paulista, organizada pela UGT (União Geral dos Trabalhadores) para comemorar o Dia do Trabalho. O veto veio porque uma das pinturas apresentava um grupo de manifestantes com uma bandeira do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). O representante da UGT me pediu para retirar a bandeira do MST da pintura, já que a UGT e o MST eram movimentos sociais diferentes. Tentei argumentar em favor da importância da união dos movimentos de esquerda no contexto atual e da imprescindibilidade da reforma agrária, reivindicada pelo MST, para uma mudança real no Brasil. Nada feito. Além de ter sido chamada de intransigente por não querer fazer essa "pequena" mudança na pintura, ouvi o argumento de que o MST não representava o movimento dos trabalhadores.

Finalmente as pinturas foram publicadas na *Novos Estudos*. Mas qual não foi minha surpresa ao receber alguns exemplares pelo correio e ver que, apesar de as duas imagens terem sido aprovadas para a capa e a contracapa, a bandeira do MST tinha sido apagada da pintura por meio de um retângulo branco com um texto informativo. Descaso, diagramação ruim ou censura?

ENTERRAR

Recentemente, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) vetou um conjunto de materiais do MST, entre fotos e documentos, que seria exibido na exposição *Histórias Brasileiras*, prevista para julho. Além de fotografias de manifestações do MST feitas por André Vilaron e João Zinclar, foram vetadas imagens de Edgar Kanaykõ Xakriabá.

As obras estariam em exposição no núcleo *RETOMADAS*, organizado pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, que optaram

PRESA NA REDE DE PROTEÇÃO SOCIAL. PRIVACIDADE, GÊNERO E JUSTIÇA DE DADOS NO PROGRAMA BOLSA FAMÍLIA Mariana G. Valente, Natália Neris e Nathalie Fragoso REPERTÓRIOS DISCURSIVOS E AS DISPUTAS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS Ricardo Fabrino Mendonça, Mariana Ameju e Raísa Sarmento INTERAÇÕES SOCIOESTATAIS E CONSTRUÇÃO DE CAPACIDADES NAS POLÍTICAS PÚBLICAS: O CASO DA ASSISTÊNCIA SOCIAL NA CIDADE DE SÃO PAULO Renata Bichir, Guilherme Nunes Pereira e Maria Laura Gomes O ANJO CAÍDO NA TERRA PROMETIDA: PROPRIEDADE, REGULAÇÃO E CONFLITOS NA REURBANIZAÇÃO PERIFÉRICA DA SÃO PAULO DO SÉCULO XXI Giovanna Bonilha Milano, Guilherme Moreira Petrella e Magali Marques Pulido THE POLITICS OF EVALUATING CANNABIS REGULATION IN URUGUAY Maurício Tuna and Paulo Teixeira O SETOR BANCÁRIO BRASILEIRO: CENTRALIZAÇÃO DE CAPITAIS E ALTERAÇÕES NA COMPOSIÇÃO ORGÂNICA DO CAPITAL Jéssica Maciel, Deise Luiza Ferraz, Bárbara Bondoni e David Franco VOLPI: DOXA, PERMANÊNCIA E DENEGAÇÃO NA CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA Marco Otávio Nogueira Rosa NÃO MORTE, PENSAMENTO E VIDA EM O "FILHO DE SAUL" Rita Paiva e Mauro Sousa EM BUSCA DA COMPLETUDE: O BURGUÊS ENTRE O CÔMICO E O SÉRIO Paulo Tokorosse
ENSAIO VISUAL Dora Longo Bahia

por não participar da mostra depois do veto: “Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria — contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade (trecho de carta aberta de Sandra Benites e Clarissa Diniz).[1]

Segundo as curadoras, o museu alegou que as fotografias e documentos não poderiam ser expostos, pois o prazo estipulado para o empréstimo das obras teria sido extrapolado. Segundo o Masp, “não se trata de uma restrição em termos de conteúdo, mas sim, única e exclusivamente de cronograma institucional”, mesmo que essa exclusão envolva imagens relacionadas a um dos mais importantes movimentos sociais, não apenas da história contemporânea brasileira, mas também da latino-americana.

De acordo com o site do Masp, sua missão é ser um

museu diverso, inclusivo e plural, (que) tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras.[2]

Mas quem é esse museu diverso, inclusivo e plural?

As decisões são tomadas no Masp por um conselho composto por 80 pessoas, presidido atualmente por Alfredo Egydio Setúbal, um dos bilionários descendentes dos fundadores do Itaú. A contribuição anual mínima obrigatória para cada conselheiro ou diretor do museu, exceto os “conselheiros natos”, era, segundo seu estatuto vigente até 2014, de R$ 25 mil.

O valor da contribuição deverá ser reajustado anualmente pelo Índice Geral de Preços – IGP-M e caberá ao Presidente da Diretoria avaliar e propor para decisão do Conselho Deliberativo, a cada 3 (três) anos, a eventual revisão do valor da contribuição social. A forma de pagamento das contribuições anuais deverá ser indicada pela Diretoria nas ocasiões da convocação de eleições para os cargos de Conselheiros e Diretores.

Em matéria na Revista Desvio, de março de 2022, a pesquisadora Natália Quinderé divulga que o valor mínimo pago pelos conselheiros e diretores do Masp atualmente é de R$ 45 mil reais.

Quando um conselheiro assume seu assento pela primeira vez, deve pagar 90 mil reais, ou seja, o dobro do valor da contribuição mínima estabelecida. Além disso, no estatuto do Masp, também está prevista a possibilidade de que no máximo três diretores sejam liberados da contribuição mínima, bem como 25% do número total de conselheiros. A isenção é votada em assembleia geral, sendo dever do diretor ou conselheiro isento contribuir de outra forma para a instituição.[3]

Um desses conselheiros é José Olympio da Veiga Pereira, o atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo, eleito no final de 2021 para seu segundo mandato. Além de presidente da Bienal, José Olympio é patrono prata do MAM-Rio e integrante dos conselhos da Fondation Cartier[4] e do Centre Georges Pompidou, em Paris, do MoMA, em Nova York, da Tate Modern, em Londres, e da Pinacoteca de São Paulo.[5] Tudo isso devido à sua importante coleção de obras *blue chip* — trabalhos de alta liquidez, em valorização no mercado.[6]

Numa entrevista para a Arte!Brasileiros sobre a 34ª edição da Bienal de São Paulo, José Olympio ressaltou que considerava tanto o ministro da Cidadania de Bolsonaro, Osmar Terra, quanto seu secretário de Cultura, Henrique Pires, “pessoas competentes, sensíveis e bem-intencionadas em seus trabalhos”. Afirmou, ainda, que se de um lado o presidente dá declarações polêmicas, de outro o Congresso deu um exemplo de capacidade de diálogo ao “aprovar a reforma da Previdência, com 379 votos, unindo partidos das mais diferentes colorações. Então há uma esperança.[7]

SOTERRAR

O crescimento vertiginoso de museus e espaços de arte nas mãos de colecionadores privados não acontece só no Brasil. Dos 216 espaços e museus de arte listados em 2013 pela pesquisadora — e colecionadora — Marta Gnyp, 167 teriam surgido na virada do milênio. Segundo a autora, o aumento abrupto do número de museus e espaços privados se deveria ao acúmulo de capital dos chamados *UHNWIs* — *Ultra-High-Net-Worth Individuals* [indivíduos com patrimônio líquido ultraelevado], isto é, pessoas com um patrimônio líquido de 30 milhões de dólares ou mais.[8]

Na segunda edição de seu livro *The Shift* (2020), a autora trata de fenômenos que fazem parte do colecionismo contemporâneo: a mudança de posição social do artista, a progressiva consolidação do poder nas mãos de algumas galerias do mundo, e a influência das coleções de arte no mundo em geral, seja na academia, nos museus, na mídia etc. Em particular, ela aponta o impacto dos colecionadores de arte contemporânea em moldar, conscientemente ou não, itinerários importantes — ou mostrar, como escreve a autora —, a “contribuição dos colecionadores na reformulação do cânone histórico da arte”, algo que está “indissociavelmente ligado” a “um maior número de reivindicações sociais por meio da arte”.

Uma das consequências mais detectáveis destas estratégias é a intensificação de como os colecionadores, as galerias de arte contemporânea e os museus — como o Masp, por exemplo — estão gradualmente prestando mais atenção à arte das chamadas minorias: afro-americanos, indígenas e pessoas não binárias. Ao fazê-lo, pretendem escrever uma história da arte mais “inclusiva”, baseada em uma ideia de “justiça social”, e, ao mesmo tempo, “criar uma posição sociopolítica” somada “a um perfil progressivo” para o colecionador ou a instituição.

Por mais nobres que sejam essas iniciativas, uma vez que o valor econômico atribuído a essas manifestações artísticas começa a aumentar, podemos nos perguntar se ainda estamos no terreno das ações virtuosas ou se estamos entrando no terreno da especulação financeira (já que, até certo ponto, ainda é possível separar os dois). Quais são alguns dos discursos, posturas e efeitos que tal orientação possibilita? Ela ajudaria — a contragosto ou não — a validar coisas como a obliteração de algum tipo de arte ou categoria de artista? Será que a caça às bruxas não vai continuar, na forma de um ricochete dessa agenda “progressiva”?

Na segunda edição de seu livro *The Shift* (2020), a autora trata de fenômenos que fazem parte do colecionismo contemporâneo: a mudança de posição social do artista, a progressiva consolidação do poder nas mãos de algumas galerias do mundo, e a influência das coleções de arte no mundo em geral, seja na academia, nos museus, na mídia etc. Em particular, ela aponta o impacto dos colecionadores de arte contemporânea em moldar, conscientemente ou não, itinerários importantes — ou mostrar, como escreve a autora —, a “contribuição dos colecionadores na reformulação do cânone histórico da arte”, algo que está “indissociavelmente ligado” a “um maior número de reivindicações sociais por meio da arte[9]”.

Uma das consequências mais detectáveis destas estratégias é a intensificação de como os colecionadores, as galerias de arte contemporânea e os museus — como o Masp, por exemplo — estão gradualmente prestando mais atenção à arte das chamadas minorias: afro-americanos, indígenas e pessoas não binárias. Ao fazê-lo, pretendem escrever uma história da arte mais “inclusiva”, baseada em uma ideia de “justiça social”, e, ao mesmo tempo, “criar uma posição sociopolítica” somada “a um perfil progressivo” para o colecionador ou a instituição.

Por mais nobres que sejam essas iniciativas, uma vez que o valor econômico atribuído a essas manifestações artísticas começa a aumentar, podemos nos perguntar se ainda estamos no terreno das ações virtuosas ou se estamos entrando no terreno da especulação financeira (já que, até certo ponto, ainda é possível separar os dois). Quais são alguns dos discursos, posturas e efeitos que tal orientação possibilita? Ela ajudaria — a contragosto ou não — a validar coisas como a obliteração de algum tipo de arte ou categoria de artista? Será que a caça às bruxas não vai continuar, na forma de um ricochete dessa agenda “progressiva”?[10]

DESTERRAR

Não é só o Masp que tem o capital financeiro sustentando seu vão livre. O Instituto Moreira Salles é fruto de uma “dotação, constituída inicialmente pelo Unibanco e ampliada posteriormente pela família Moreira Salles”[11], que é composta por quatro irmãos (todos bilionários), sendo dois deles cineastas — João e Walter. Segundo a revista *Exame*, numa reportagem de 2013, os Moreira Salles são a família mais rica do Brasil:

Fernando, Pedro, João e Walter, os quatro irmãos, têm uma fortuna combinada de US$ 27 bilhões, de acordo com o Índice Bloomberg de Bilionários [...]. Por meio da holding Cia. E. Johnston, cujo controle é dividido igualmente entre os quatro irmãos, eles possuem 33,5% do veículo Itaú Unibanco Participações SA, que por sua vez controla 51% das ações com direito a voto do Itaú, de acordo com documentos submetidos às comissões de valores mobiliários dos EUA e do Brasil.[12]

Além disso, os Moreira Salles controlam a exploração de nióbio no Brasil por meio da Cia. Brasileira de Metalurgia & Mineração, que gera um lucro anual superior a US$ 600 milhões, conforme os resultados financeiros divulgados publicamente: “A companhia está avaliada em pelo menos US$ 13 bilhões, cálculo com base na venda de uma fatia de 30% pela família a um grupo de siderúrgicas asiáticas por US$ 3,9 bilhões em 2011. Estima-se que os irmãos dividam igualmente os 70% restantes, segundo o ranking da Bloomberg”.[13]

O nióbio tornou-se popular por causa da live do presidente Bolsonaro, de 27/6/2019, em que ele comparava o material ao ouro, dizendo que o nióbio era mais avançado porque “ninguém tem reação alérgica em relação a ele” e porque as cores dos “cordãozinhos” ou dos brinquinhos que “as mães colocam nas orelhas das meninas”[14] são variadas. O nióbio é um metal resistente a corrosão e temperaturas extremas, sendo utilizado na siderurgia para produção de ligas de aço mais resistentes e, em decorrência disso, usado em indústrias diversas, como a automobilística, a aeroespacial,

1 Disponível em: https://www.select.art.br/basta-masp/. Acesso em: 16 maio 2022.

2 Disponível em: https://masp.org.br/sobre. Acesso em: 16 maio 2022.

3 Em março de 2022, Natália Quinderé publicou uma matéria excelente na Revista Desvio chamada “O museu privado sem fins lucrativos, um esboço do caso MAM-Rio”, em que analisa a relação entre o capital financeiro e as instituições de arte no Brasil, a partir do MAM-Rio (Natália Quinderé, “O museu privado sem fins lucrativos, um esboço do caso MAM-Rio”, Revista Desvio, 25/3/2022. Disponível em: https://revistadesvio.com/2022/03/25/o-museu-privado-sem-fins-lucrativos--um-esboco-do-caso-mam-rio. Acesso em:16 maio 2022.

4 Vanessa Adachi e Robson Borges, “Colecionador na pele de banqueiro”, Valor Econômico, 20/7/2012. Disponível em: https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/07/20/colecionador-na-pele-de-banqueiro.ghtml. Acesso em:16 maio 2022.

5 Natália Quinderé, 25/3/2022, op. cit.

6 Vanessa Adachi e Robson Borges, 20/7/2012, op. cit.

7 Marcos Grinspum Ferraz, “Para José Olympio Pereira, Bienal não deve tomar lado, mas sim, incentivar o diálogo”, Arte!Brasileiros, 7/8/2019. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/cultura/para-jose-olympio-pereira--bienal-nao-deve-tomar-lado-mas-sim-incentivar-o-dialogo/. Acesso em: 16 maio 2022.

8 Natália Quinderé, 25/3/2022, op. cit.

9 João G. Rizek, “Marta Gnyp’s explanation of the art world today”, CFArts, 15/2/2021. Disponível em: https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2021/02/15/marta-g-nyps-explanation/. Acesso em: 16 maio 2022.

10 Ibidem.

11 Ver: https://ims.com.br/sobre-o-ims/

12 Cristiane Lucchesi e Alex Quadros, “Nióbio faz dos Moreira Salles a família mais rica do Brasil”, Exame, 13/3/2013. Disponível em: https://exame.com/negocios/niobio-faz-dos-moreira-salles-a-familia-mais-rica-do-brasil/. Acesso em: 16 maio 2022.

13 Ibidem.

14 Trecho da live disponível no link: https://youtu.be/fTbP7SXvrxo?si=sFNeltJ0VdQZey5o

a eletrônica e a militar. Considerando a média corrente do preço internacional do nióbio, calcula-se que o valor das reservas do minério chega a trilhões de dólares. O Brasil detém 98,43% das reservas conhecidas no mundo, sendo que 85% são dos Moreira Salles.

ATERRORIZAR

Esse último exemplo mostra que não só as instituições de arte, mas o próprio Estado brasileiro é refém de um capital financeiro aterrorizado por qualquer ameaça de uma mudança de paradigma com relação à exploração da terra, base tanto para a produção agropecuária quanto para a extração mineral.

Nos 350 primeiros anos da colonização, a classe dominante brasileira foi escravagista, aristocrática e agrária. Depois, ela foi se "modernizando" e se tornando industrial, mantendo a dominação por meio do terror, primeiro em relação a possíveis revoltas da população negra escravizada — à la Haiti — e, depois da "abolição", a uma revolução da classe trabalhadora. Para o jornalista Alceu Castilho, do observatório De olho nos ruralistas, também é importante ressaltar que a reforma agrária "é uma invenção capitalista", que foi usada no Brasil, por exemplo, para derrubar o presidente João Goulart, no Golpe de 1964. Castilho argumenta:

E até hoje é assim. Esta é a lógica do medo. Existe um trabalho midiático, inclusive do conservadorismo, de demonizar os que defendem a reforma agrária, de demonizar os sem-terra, os camponeses — mesmo sendo a reforma agrária uma alternativa dentro do próprio capitalismo e sustentável do ponto de vista ambiental e econômico.[15]

Ao contrário do que muitos pensam, a reforma agrária não é coisa de "comunista". Entre os países capitalistas cujo desenvolvimento econômico está diretamente ligado aos diferentes modelos de reforma agrária adotados estão Estados Unidos, Coreia do Sul, Japão, Israel, Alemanha, Espanha, França, Itália, Inglaterra, Irlanda, países escandinavos, entre outros.[16]

Na década de 1950, o terror promovido pelas elites no poder volta-se para os trabalhadores do campo, onde as principais forças populares organizadas — como as ligas camponesas e a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (Ultab) — reivindicavam a reforma agrária. Em 1963, o Estatuto do Trabalhador assegurou direitos trabalhistas para assalariados do campo, que, até então, não podiam se sindicalizar. Entretanto, com o Golpe de 1964, muitas das lideranças camponesas foram reprimidas, presas, mortas e "desaparecidas". A partir de então, deu-se um processo acelerado de concentração dos capitais, com a modernização das grandes fazendas por meio da química, da genética e da mecânica. Na década de 1970, o governo de Emílio Garrastazu Médici colocou em ação o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), que estimulava os grandes capitais a migrarem para o campo por meio de vultosos projetos agropecuários estimulados por isenção fiscal.

Grandes latifúndios modernizados e financiados pelo governo se expandiram sobretudo para áreas com quilombos, comunidades de posseiros camponeses e terras indígenas. Em 1975, em decorrência dos conflitos entre esses grupos oprimidos pelo grande capital e os militares, que estavam operando em favor dessa expansão, formou-se a Comissão Pastoral da Terra (CPT), no Bico do Papagaio, divisa do Tocantins, Pará e Maranhão. Na sequência, outros movimentos se constituíram em organizações — como, por exemplo, o MST.

O agrônomo Adalberto Martins explica o surgimento do MST como resposta à contradição do modelo de desenvolvimento capitalista na agricultura brasileira, descrevendo as três grandes matrizes do movimento:

As lutas localizadas (ocupações de grupos que vão ocorrer no centro-sul do país no final da década de 1970); a matriz sindical (com a formação das oposições sindicais nos sindicatos dos trabalhadores rurais que se tornaram 'pelegos', ou seja, foram cooptados, durante o regime militar), e a presença do trabalho pastoral (uma vez que a repressão era grande e o caminho eram os encontros religiosos das comunidades eclesiais de base).[17]

Essas três matrizes convergiram no Primeiro Encontro Nacional do MST, em 1984, que desembocou no Congresso do MST, no ano seguinte, quando ocorreu a fundação do movimento. Foram, então, definidos seus três objetivos: lutar pela terra; lutar por reforma agrária; e lutar por uma sociedade mais justa e fraterna.

O MST entendeu que as elites promoveram a modernização do campo sem precisar passar pela reforma agrária, diferentemente do que aconteceu em diversos países da Europa, onde a reforma foi necessária para liquidar uma forma política de domínio da terra: "Se a burguesia não precisa da reforma agrária, não seria ela quem iria fazê-la. E se o Estado brasileiro é refém das classes dominantes, logo o Estado também não vai fazê-la. Então, quem pode fazer a reforma agrária são os camponeses, que são os principais interessados".

A partir disso o MST chegou à única conclusão possível: "Ocupação é a solução".

ATERRAR

A comunhão da grande fazenda com o capital financeiro aplaca o terror em relação à reforma agrária com violência política. Basta ver quem foram os ministros da Agricultura recentes: Roberto Rodrigues (Lula), Kátia Abreu (Dilma), Blairo Maggi (Temer), Tereza Cristina, a rainha do veneno (Bolsonaro). Todos ligados ao agronegócio, isto é, à expressão dessa força econômica e política, que está lastreada na Câmara dos Deputados, no Senado e no Judiciário. Adalberto Martins revela:

A antiga bancada ruralista, repaginada para Frente Parlamentar da Agropecuária, existe desde 1995 e se consolida como um dos segmentos mais poderosos no Congresso brasileiro. É responsável, por exemplo, por mais da metade dos votos pró impeachment de Dilma Rousseff e ajudou a enterrar, com igual número de votos, duas denúncias de corrupção contra o ex-presidente Michel Temer, em 2017. Praticamente 40% da Câmara Federal e um terço do Senado. São parlamentares cujo apoio é disputado por presidentes eleitos ou que pretendam vir a ser. Ali, são costurados cargos e distribuição de cargos em todos os governos.[18]

A frente agropecuária é financiada por empresas nacionais e multinacionais a partir de associações como a Aprosoja e a Sociedade Rural Brasileira, ou como a Fiesp. Instituições que, inclusive, posam de defensoras do planeta e do clima. E da arte. Que reivindicam posições "diversas, inclusivas e plurais", contanto que elas não aterrem nas suas fazendas.

15 César Fraga, "Quem tem medo da reforma agrária", Extraclasse, 16/12/2021. Disponível em: https://www.extraclasse.org.br/movimento/2021/12/quem-tem-medo-da-reforma-agraria/. Acesso em: 16 maio 2022.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

FINANCIADO POR RURALISTAS, MASP BARRA FOTOGRAFIAS DO MST E DO MOVIMENTO INDÍGENA

DE OLHO NOS RURALISTAS

24 de maio de 2022

DIREÇÃO: ALCEU LUÍS CASTILHO.
APRESENTAÇÃO: LUMA PRADO.
ROTEIRO: LUMA PRADO, LUÍS INDRIUNAS E BRUNO STANKEVICIUS BASSI.
EDIÇÃO DE VÍDEO: LAURA FAERMAN.
PESQUISA DE VÍDEOS E IMAGENS: LUMA PRADO E LUÍS INDRIUNAS.
ARTE E DESIGN: FELIPE FOGAÇA.
PRODUÇÃO: NATALIE HORNOS.

TRANSCRIÇÃO DO VÍDEO PUBLICADO NO YOUTUBE. ACESSE AQUI:
HTTPS://YOUTU.BE/FU4FPJUIPUC?SI=M13IBFRTWYGCXTIO

A direção do Museu de Arte de São Paulo, o Masp, excluiu arbitrariamente fotografias que retratam a luta do MST e do movimento indígena da Mostra *Histórias Brasileiras*, a maior exposição do museu em 2022, prevista para julho.

Você sabia que dos 33 associados do maior museu do Brasil, ao menos 18 estão diretamente envolvidos com os setores do agronegócio e da mineração ou são grandes proprietários de terras?

Recentemente veio a público que a direção do Museu de Arte de São Paulo, o Masp, excluiu fotografias que retratam a luta do MST e do movimento indígena da Mostra *Histórias Brasileiras*, a maior exposição do museu em 2022, prevista para julho. A mostra, segundo o *site* do Masp, pretende retratar "narrativas visuais mais inclusivas, diversas e plurais", porém o museu vetou 6 fotografias: 4 de manifestações do MST, feitas por João Zinclar, André Vilaron, além de 2 imagens de Edgar Kanaykõ Xakriabá retratando o movimento indígena. Diante da censura, as curadoras do núcleo *RETOMADAS*, sessão em que as fotos estariam expostas, Sandra Benites e Clarissa Diniz, decidiram não participar da exposição. Assim a Mostra *Histórias Brasileiras*, no plural, poderá estrear desfalcada, sem o gesto de Retomada. Em carta, elas afirmaram "não ceder à censura e ao apagamento de nosso maior patrimônio, nossa capacidade de luta organizada para construir um outro modelo de sociedade".

O museu se defendeu alegando descumprimento do prazo de contratação e sessão do material a ser exibido, não por acaso a exclusão de um recorte um tanto incômodo para a elite econômica para a direção do Masp. As curadoras contra-argumentaram o desconhecimento do prazo. Após negociação, o museu permitiu que cartazes, panfletos, cartilhas e jornais entrassem na exposição, mas não as fotografias, coração do núcleo. Depois do ocorrido, Sandra Benites Guarani Nhandewa, a primeira indígena a se tornar curadora adjunta do museu, se demitiu e a classe artística vem se manifestando. Cildo Meirelles pediu a retirada de obras suas da exposição, entre elas "use amarelo pela democracia". Em nova nota, no dia 20 de maio, o Masp reviu sua posição, reconheceu erros no diálogo com as curadoras e propôs o adiamento da abertura da exposição para acolher o núcleo *RETOMADAS*, além de um seminário de discussão sobre o tema e a inclusão das 6 fotografias no acervo da instituição.

O caso nos instiga a perguntar: afinal quem é esse museu que se reivindica como "inclusivo, diverso e plural"? O conselho consultivo do Masp concentra boa parte do PIB brasileiro. Alfredo Egydio Setubal, um dos bilionários descendentes dos fundadores do Itaú, está à frente do conselho. Para termos ideia, a contribuição anual mínima dos 80 conselheiros atualmente é de R$45.000,00, segundo a pesquisadora Natália Quinderé. Na hierarquia do museu existem também 33 associados, entre eles ao menos 18 estão diretamente envolvidos com setores do agronegócio e da mineração ou são grandes proprietários de terra. Fuad Mattar, por exemplo, é proprietário do maior conglomerado têxtil do Brasil e dono da pedreira Peregrina no Estado do Rio de Janeiro e da Boav alimentos, dedicada à produção de frangos para corte.

A história do Masp é marcada pelo investimento do Agro. Um dos beneméritos da instituição foi Jeremia Lunardelli, latifundiário, produtor de café, antigo dono de áreas reivindicadas pelos Guarani-Kaiowá no Mato Grosso do Sul, como contamos em outro episódio em "De olho na História". Não é a primeira vez que obras envolvendo o MST são vetadas pelo museu. O trabalho sobre agroecologia, com um grupo de camponeses do movimento da artista Ana Lira, também foi barrado pela instituição. Em fevereiro deste ano, o Masp foi denunciado por cancelar, quase de véspera, o lançamento de um livro de Guilherme Boulos, liderança do MTST, o Movimento dos Trabalhadores Sem-teto. Esse caso mostra a importância dos movimentos sociais e de mídias engajadas zelar pelas histórias de luta no Brasil. O "De olho na História" integra esse movimento.

De olho na censura, de olho na história, de olho nos ruralistas.

RETOMADAS, O DEBATE: ARTE, MEMÓRIA E DIREITOS

A ÍNTEGRA DO SEMINÁRIO ESTÁ DISPONÍVEL NO LINK:
HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=YI1E-BXEHBM

No dia 7 de outubro de 2022, a Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, sediou o seminário *RETOMADAS*: o debate, arte, memória e direitos, realizado pela Assessoria de Cultura da Diretoria de Direitos Humanos da Unicamp, encabeçada pelo professor da Gilberto Alexandre Sobrinho (IA-Unicamp) assessor docente na Diretoria Executiva de Direitos Humanos, sob a gestão da Prof. Dra. Silvia Santiago.

O debate foi mediado pelo docente da Unicamp, Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho; e contou com a participação das curadoras do núcleo *RETOMADAS*, Sandra Benites e Clarissa Diniz; com a presença de Jullyana de Souza e Lucimeire Barreto Rocha, do Coletivo de Arquivo e Memória do MST e com a participação de Sônia Fardin, pesquisadora do Acervo João Zinclar.

A seguir, selecionamos alguns trechos das falas de seus participantes.

PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Nós, da Diretoria de Direitos Humanos, entendemos o papel estratégico do campo artístico e da visualidade. Para pensar este termo tão amplo, que requer assumidamente disputas narrativas, de conceito, entendimento de que direitos humanos é algo em construção e não uma série de normativas engessadas. Com muito prazer, temos nossas convidadas, na tarde de hoje, para esse seminário intitulado "*RETOMADAS*, o debate: arte, memória e direitos", que evidentemente será melhor explicado pelas próprias participantes. Em síntese, se trata de uma reflexão de uma exposição que está acontecendo no Masp. Acredito que esse núcleo *RETOMADAS* se liga a outros temas que estarão presentes aqui no debate, uma compreensão do contemporâneo e sua visualidade, as relações entre arte e política e as relações entre movimentos sociais.

Como pensar essa articulação e o direito à imagem, temas que estão em pauta sobre a contextualização do que deveria haver, mas deixou de existir em certo momento. E como isso despertou um debate que entendemos como necessário trazer para a Diretoria de Direitos Humanos e compartilhar, não só com a comunidade acadêmica, mas com todos os que queiram participar, se inteirar e se posicionar dentro do campo de debate dessas relações.

CLARISSA DINIZ

A gente vem falar de uma exposição desde o campo da arte, mas também de disputas, de contradições, de conflitos que a gente vivencia nesse território chamado "arte". Disputas que não à toa nos levam para lugares como o dos direitos humanos, e que também têm a ver com questionar limites da própria ideia de arte.

Sandra Benites e eu concebemos juntas o *RETOMADAS*, um núcleo da exposição *Histórias Brasileiras*, no Masp, com a direção geral de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz. O *RETOMADAS* parte da luta pela retomada de territórios. Toma como seu horizonte as duas principais questões de disputa territorial e fundiária no Brasil: a reforma agrária e a demarcação dos territórios indígenas, processos de redistribuição e de retomada não só territorial, como também identitária.

Nesse sentido, uma das nossas presenças mais importantes foram imagens de fotógrafos tanto vinculados às lutas indígenas pela demarcação, como no caso do Edgar Kanaykõ Xakriabá, e de fotógrafos vinculados ao Movimento Sem Terra — André Vilaron e João Zinclar. Imagens que registram acampamentos, marchas, situações de mobilização. Símbolos da luta. Mas no processo de negociação com a instituição para a elaboração desse núcleo, as fotografias foram vetadas pela diretoria artística da instituição, impedidas de participar da mostra sem racionalidade alguma, veto que recebemos com bastante espanto, estupefatas. O veto nos colocou diante de uma situação bastante delicada do ponto de vista curatorial, que é o que a gente faz quando um núcleo chamado *RETOMADAS* tem impossibilitada, pela diretoria do Museu, a participação justamente das imagens, das fotografias e dos cartazes que são a presença dos sujeitos históricos responsáveis pela luta das retomadas? Não ter essas imagens significaria basicamente excluir os sujeitos das retomadas dessa exposição. Então a gente entra num debate, Sandra e eu, que é uma discussão que a gente vai ter aqui, da relação entre presença e representação. Não ter a representação, ou seja, não ter os cartazes ou as fotos, de fato seria produzir uma ausência desses sujeitos e diante da gravidade, do tamanho da contradição que isso nos levaria a ter que enfrentar, depois de mais de um mês de tentativas de negociação de todas as ordens com a instituição, posto que todas fracassadas, a gente optou por cancelar o núcleo como um todo.

SANDRA BENITES

Como uma sociedade silenciada, nós, indígenas, sempre vimos lutando, desde a invasão colonial, e enfrentando esse silenciamento, essa disputa. Por isso, às vezes, a retomada é juntar cacos que foram despedaçados. Não é fácil. É literalmente uma disputa e, também, muitas das vezes em forma de violência, tem que ser de enfrentamento.

Eu acho que é isso que nós fizemos lá no *RETOMADAS*, com a ideia de trazer, de juntar essas imagens. Mas a gente, muitas das vezes, é culpabilizada por isso, porque não é o interesse da própria instituição. Ou seja, não é interesse do outro. Para a gente, fazer essa retomada de uma forma coletiva nem sempre vai ser interessante para o outro. Eu acho que isso traz a questão da memória, porque a memória é muito importante para a gente fazer essa conexão, a memória do passado, do futuro. Porque nós indígenas sempre viemos fazendo a retomada da memória do passado, que é a questão do futuro. Então, eu acho que, por exemplo, para nós a memória é totalmente futuro. Porque não é só aquela memória do passado, a gente aprende com a memória do passado qual o caminho que a gente vai criar. Ou seja, vai construir a partir da memória do passado para o futuro e essa ideia, muitas das vezes, eu vejo que a sociedade juruá (não indígena) tem muita dificuldade. Principalmente as instituições, porque isso pode às vezes ser apenas o interesse de uma comunidade, de um grupo. Então, se não é interesse também das instituições, às vezes elas acabam silenciando, que foi o que fizeram com a gente. Eu usei todas as possibilidades enquanto corpo racializado, enquanto corpo feminino, indígena e várias outras possibilidades para dialogar, para dizer que a violência de silenciamento é uma outra forma que é totalmente violenta. Mas mesmo assim, não conseguiram me entender e foi onde eu me recusei.

O que me levou lá, na verdade, foi exatamente a coletividade como indígena, como luta. Se eu não estou sendo acolhida da forma que eu pensei que eu deveria ser acolhida, eu também não vou. Eu entrei por um objetivo e eu saí pelo mesmo objetivo, que não foi contemplado. Como pessoa, eu poderia continuar recebendo salário, mas como coletivo, eu não posso. Isso para mim seria uma traição da sociedade a qual eu represento. Então, eu acho que isso foi muito duro para mim. Mas eu tive que superar isso. Eu me reergui.

SÔNIA FARDIN

É na luta que a gente se encontra, estamos falando aqui essencialmente de um momento de encontro de lutas.

Gostaria de voltar o olhar de vocês para uma das imagens que foram alvo das ações de restrição à realização do núcleo *RETOMADAS*, da exposição *Histórias Brasileiras*. É uma imagem que traz a questão central da luta pela terra: questiona a propriedade privada, problematiza o direito à terra no Brasil e coloca o enfrentamento aos três poderes (*img. 12 – p. 38*). É uma imagem-bandeira, um documento visual da força da classe trabalhadora organizada para se colocar como sujeito da sua própria história. Importante registar que todas as imagens recusadas registram sujeitos que questionam a propriedade privada dos meios de produção. Quando penso nesse encontro de hoje, o *RETOMADAS*, o debate sobre arte, memória e direitos, nós também nos encontramos na luta e somos também continuidade das marchas representadas nas imagens vetadas.

Enfrentar a negativa imposta pela instituição Masp foi uma ação coletiva, amparada e amplificada por várias vozes. Foi um gesto político muito eloquente, organizado, competente e bastante equilibrado na abordagem do cerne do debate: o questionamento à propriedade privada da terra e do conhecimento. Esse é um debate que atravessa todas as *Histórias Brasileiras*.

RETOMADAS, o debate coloca em foco o direito ao questionamento da concentração da propriedade privada da terra e, principalmente, o direito de questionar quem detém a propriedade do conhecimento visual, artístico, curatorial e museal. O que atravessa essa ação de resistência é a autonomia dos movimentos sociais sobre seus processos de produção de imagens e de organização de suas memórias. Nesse sentido, eu quero trazer questionamentos sobre qual é o lugar da arte, do trabalho e da memória na ação política da luta de classes. E questionar por qual razão alguns museus, em especial algumas instituições que estão vinculadas ao mercado e ao agronegócio, têm como prática fazer a disjunção dessas palavras/práticas: arte/trabalho/memória/política.

Precisamos olhar para as memórias produzidas pela classe trabalhadora, sobre a classe trabalhadora e para a classe trabalhadora, a partir de uma perspectiva de luta, pois organizar a luta é o nosso maior patrimônio coletivo. E, sob essa perspectiva, pensar e refletir mais sobre o que nós temos criado de novo e o que temos reproduzido do velho, mas, principalmente demarcar que existe muita produção de conhecimento político, estético, pedagógico, científico e artístico nos nossos acervos, que substanciam nossas lutas do presente. E nunca deixar de destacar que eles são nossos, os conhecimentos e os acervos.

LUCIMEIRE BARRETO

O MST é um movimento social de âmbito nacional, tem em muitos estados, e o movimento foi construído com o objetivo da luta pela terra. A partir da ocupação, da conquista da terra, surgiram muitas outras demandas, surgiu a demanda da educação, da saúde, comunicação, produção e outras. O movimento não é só ocupação, tem muitas outras pautas, tem várias frentes o movimento, vários setores. A partir de 2014, o movimento achou que seria importante ter esse coletivo, então, foi constituída em 2014, a equipe de arquivo memória.

Quando a Clarissa e a Sandra ligaram falando dessa proposta de o movimento ter algumas obras no Masp, achamos muito importante, porque a gente vem em um debate de muita importância que é essa difusão do nosso arquivo, a questão de apresentar o outro lado do movimento, que é um lado também artístico, de um movimento que tem cantadores, tem pessoas que fazem poesia, nosso movimento é muito amplo. Então é importante e a gente tem nossos cartazes, que são produzidos por um movimento, é preciso mostrar esse outro lado do movimento, é extremamente importante dar essa visibilidade para o trabalho do arquivo, dar essa visibilidade para o trabalho que a gente faz no dia a dia, porque acaba que a gente está trabalhando no arquivo e as pessoas acabam não vendo, e quando você coloca as obras do movimento nesse patamar, num espaço, num museu como o Masp, dá essa visibilidade, "olha, o movimento está aqui!". A gente ficou muito feliz, e a questão do *RETOMADAS* quando as meninas falaram "a gente vai cancelar", a gente falou "tá, mas estamos juntos". Junto com a Sônia e o Acervo Zinclar, a gente decidiu fazer uma nota de repúdio, repudiando essa atitude do Masp de não colocar as obras ali. Foi quando a gente falou que estamos juntos de mãos dadas e a gente está até hoje nesse debate mostrando a importância de ocupar, retomar esses espaços. Nos últimos tempos, o MST ocupou o teatro municipal, a gente esteve na ópera "Café", foi muito importante também para dar essa visibilidade para o movimento nesse momento em que a gente está sendo atacada. Então, é muito importante, nesse período histórico, a gente estar nesses espaços.

JULLYANA DE SOUZA

A minha proposta é falar um pouco sobre como os arquivos e as memórias da classe trabalhadora precisam ser preservadas e estimuladas, nesse momento histórico em que essas organizações estão sendo atacadas.

Eu queria dar uma dimensão a vocês do que constitui o Arquivo Memória. Nós temos mais ou menos 20 mil fotografias só na secretaria nacional, são 500 caixas de documentos textuais que equivalem a mais ou menos 60 metros lineares de caixas, arquivos e documentos, além de mais de 600 cartazes. Isso tudo em só um espaço que é a secretaria nacional. Então, realmente, é um trabalho muito grande e muito importante de resgatar a história de um dos maiores movimentos da América Latina, se não o maior. A gente tem a frente de documentação que envolve todo esse trabalho pesado, técnico que vai desde a compactação da massa documental, higienização, digitalização e também a parte de formação, que é uma capacitação de nós mesmos da equipe.

O trabalho de preservação documental é bastante desafiador, principalmente para movimentos e organizações sociais que possuem poucos recursos, principalmente nesse momento de ataques neofascistas que vivemos.

É um trabalho complexo de um acervo político de movimento social. Quando pensamos na constituição dessa equipe como um coletivo, conseguimos realmente constituir objetivos muito sólidos e pensar também, não só nesses objetivos, mas também em desafios que a gente precisa superar. Ou seja, como a gente pode levar a nossa experiência da secretaria nacional de preservação documental para os nossos estados, para os nossos outros territórios e fazer disso realmente uma política dentro da MST.

A política de memória precisa realmente estar incluída na política do movimento e acho que a gente tem conseguido levar esse debate, acho que o *RETOMADAS*, inclusive, nos ajudou, nos fortaleceu muito a entender a nossa importância, a nossa potência e a gente se fortaleceu também como coletivo. Somos um movimento de 38 anos de trajetória que não começou conosco, começou muito anteriormente, então acho que o MST sempre teve essa consciência de que a memória é algo muito importante, porque é uma memória que traz outras lutas que não começaram com o MST, mas são lutas das ligas camponesas, dos quilombos, de Canudos, então, essa consciência histórica sempre existiu. Se a gente não tiver uma política de gestão e preservação documental, a nossa memória corre o risco de ser esquecida.

A MÍSTICA RETOMADAS

DOUGLAS ESTEVAM

Como muitos processos místicos que marcam a história de luta do MST, é difícil dizer onde começou a mística do núcleo *RETOMADAS* na exposição *Histórias Brasileiras*. Seguramente ela estava presente quando as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz decidiram construir conjuntamente com o MST e os artistas próximos ao Movimento a exposição do núcleo. Para o MST, romper cercas é um dos maiores gestos místicos, e o rompimento das cercas que historicamente separam o mundo da arte do mundo do trabalho não deixa de ser uma manifestação desse gesto transgressor e transformador. Uma educadora, artista e curadora indígena, junto a uma renomada curadora de trajetória consolidada, consagrados fotógrafos profissionais e sem-terras encontraram-se para, juntos e juntas, imaginarem quais poderiam ser as representações simbólicas das lutas pela terra que marcaram cinco séculos de nossa história.

A mística alimentou e foi alimentada por um sincero processo de escuta, uma humilde abertura ao diálogo, por um verdadeiro encontro entre diferentes, com o outro, que se reconhece pouco a pouco na caminhada, como um coletivo na construção de um projeto. Neste caso, a representação simbólica da luta pela terra, uma representação construída conjuntamente pelos povos em luta. O sentimento de não ser objeto de representação, mas construtores e construtoras ativos/as na elaboração de suas representações animava a mística da participação, da construção histórica em todos os campos da existência humana.

Um gesto carregado de múltiplos significados emancipatórios. Romper as cercas do latifúndio da arte no quadro das comemorações do bicentenário, em um dos mais importantes museus do país, representava cravar nossa bandeira em um latifúndio muito simbólico. Sabemos que a memória é um território moldado por conflitos, povoado por enfrentamentos. Lutar pela memória é uma dimensão fundamental de um processo de emancipação humana, principalmente para os povos colonizados, para os povos escravizados e para os povos originários. Fincar a bandeira da luta pela terra, da retomada de nossos bens comuns, de nossos bens simbólicos, no marco do bicentenário, mobilizava os sentimentos mais profundos de nossa organização.

Esse ato ganhava ainda mais força num momento em que lutar pelo significado do bicentenário representava uma confrontação com as forças de extrema direita, constituía um ato de enfrentamento às forças reacionárias e conservadores de nosso país, historicamente organizadas em torno da posse ilegal e violenta da terra. Os grandes proprietários de terra e representantes do agronegócio conformam a maior base política, econômica e social das forças conservadoras e de extrema direita em nosso país. Há cinco séculos, os grandes senhores da terra representam o que há de mais atrasado em nossa sociedade.

O ponto de mudança na mística do *RETOMADAS* talvez tenha sido o posicionamento crítico e radical das curadoras do núcleo e dos artistas envolvidos, adotado em diálogo com o Movimento, quando decidiram se retirar da mostra *Histórias Brasileiras* em função da interdição de certas obras com justificativas administrativas e burocráticas. Dizer não foi um gesto de rebeldia, um ato de confrontação, de enfrentamento ao enrijecimento burocrático e alienante das instituições, que ignora os setores populares, indiferente à dinâmica real do mundo que se estabelece fora dos museus. Um ato de rebeldia e convicção, pois significava ainda abdicar de privilégios e do status que a sedutora e envolvente aura fantasmagórica do mundo da arte representa para muitos artistas e curadores. Foi um gesto carregado de altivez, coragem e ousadia, e que trazia em si as sementes de resistências e utopias transformadoras.

Naquele gesto se expressou a força da mística que emana dos combates e enfretamentos pela dignidade e emancipação humana. A violência simbólica da proibição da representação de movimentos indígenas e camponeses em uma exposição sobre o bicentenário da "independência" reatualizava a dinâmica dos séculos de colonização, genocídio e escravidão que marca nossa sociedade. Não silenciar frente a essa opressão era um confronto de dimensão secular, que ultrapassava temporalidades presentes, reescrevia a história e indicava os caminhos futuros. Não eram algumas fotografias que estava em jogo, eram cinco séculos de colonização, violência e expropriação, de dizimação e silenciamento de povos e culturas.

Retirar-se da exposição reconfigurou o sentido do evento como um todo. Artistas do mundo inteiro se solidarizaram contra o veto, vários deles retiraram suas obras da exposição e a imprensa especializada internacional e nacional repercutiram o acontecimento. *RETOMADAS* converteu-se em uma luta coletiva pela ocupação de um território simbólico na narrativa sobre a história do Brasil. Indígenas

e sem-terras encontraram a solidariedade de artistas imbuídos do profundo sentido crítico e humanizador que caracteriza a verdadeira arte, na luta para defenderem sua existência na história. A força da mística que emana da luta atraiu ainda mais os espíritos críticos e o movimento se massificou materializando-se nas contribuições provenientes da campanha de financiamento coletivo que viabilizou a escrita deste livro, das doações de obras feitas por parte de artistas para a coleta de fundos, entre várias outras formas de apoio, num engajamento solidário que se ampliava cada vez mais. *RETOMADAS* tornava-se, cada vez mais, uma luta coletiva de todas, todes e todos.

O enfrentamento contestador, o gesto de confronto, de luta, que engendrou solidariedades e coletividades, que alimentou processos, esperanças e sonhos, germinou e deu seus frutos, minimizando uma fome histórica de justiça que parece insaciável. As obras foram reincorporadas à exposição, conjugadas à conquista de um acesso ao museu mais democratizado e popular, exigência para a continuidade, assim como a realização de uma intervenção mística feita pelos militantes do MST na abertura oficial da exposição. A realização dessa mística trazia uma dimensão adicional ao conjunto do projeto, uma vez que os momentos de intervenção estética da mística, caracterizados por elementos das mais diversas linguagens artísticas, configura uma das mais originais e genuínas formas de produção cultural e artística do MST. Ao trabalho feito pelos artistas que nos acompanham nas trincheiras de luta somava-se agora a maior expressão estética dos sem-terras: a mística.

Militantes de diversas origens e histórias de luta, homens, mulheres, negros, indígenas, jovens, acampados, assentados, educadores e educadoras, camponeses e camponesas organizaram a intervenção de abertura. A mobilização dessas pessoas foi feita pensando nas diversas regiões de nosso país e nos diversos campos de atuação do MST. Elas vinham da Região Amazônica, do Nordeste, do Centro, Sul e Sudeste do Brasil, dando a dimensão nacional da luta que estava representada. O testemunho da retomada agora era dado pelos próprios corpos daqueles e daquelas que encarnam profundamente a luta pela terra no Brasil, por suas vozes, seus olhares, seus gestos, seus sentimentos, sonhos e esperanças que os fazem seguir adiante principalmente nos momentos mais sombrios e opressores.

Corpos de luta, corpos em luta que vinham acompanhados dos símbolos da produção de alimentos que matam da fome de milhões em nosso país. Eram objetos reais, sementes, produtos da reforma agrária, utensílios, bandeiras, vindos do mundo do trabalho e da luta, que ocupavam o espaço sagrado das obras de arte, rompendo em uma nova dimensão as cercas simbólicas que excluem milhões de pessoas do latifúndio da arte. O mundo do trabalho e da produção da reforma agrária ocupavam aquele território até então inacessível. E surgiam nas mãos dos e das camponesas próprios. Aquele espaço foi ocupado com o simbolismo da união, para a partilha da produção, para a coletivização de sonhos. Assim, compartilhamos com os e as presentes na exposição centenas de bonés do MST, como um símbolo da união do campo e da cidade na luta pela reforma agrária e contra a monstruosidade do capital que ameaça o planeta e nossas existências.

O mais significativo, tínhamos isso em mente, o que mais possuía valor naquela intervenção, naquela mística, era a própria presença dos e das sem-terras, com seus corpos marcados pela luta, pela resistência, pelo trabalho, pelos acampamentos, pelas ocupações e marchas, pela violência policial ou de jagunços, por todas as formas de discriminação e racismo que marcam a história da luta pela terra no Brasil. "Romper as cercas da ignorância, que produz a intolerância, terra é de quem plantar", ecoava pelos corredores. Os versos da Canção da Terra, de autoria de Pedro Muñoz, uma das músicas mais simbólicas da história do MST, era entoado pelo grupo de cerca de 25 pessoas que ocupou todos os espaços da exposição.

A melodia da canção vinha acompanhada de uma outra voz de extrema força e significado para o MST, a do povo palestino. Fazia também parte da intervenção a declamação do poema "Não iremos embora", do poeta socialista palestino Tawfik Zayyad. Encontrávamos nos versos do palestino a expressão do que representava para nós todo aquele ato: aqui, sobre vossos peitos, persistimos, como uma muralha, conforme os primeiros versos do poema. Ali estávamos, resistíamos, lado a lado, sem-terras e os retirantes de Candido Portinari, obra que tantas vezes deixou estonteados os militantes que a estudaram em cursos de formação. A obra e o corpo se encontravam. Ecoava na memória a voz de uma velha senhora acampada que uma vez disse: eles olham cada um em uma direção, eles não sabem o caminho, não sabem para onde vão. Face ao quadro, o coro dos sem-terras, com foco definido, coletivo, mostrava que o caminho fora encontrado. Em outra sala a obra de Lourival Cuquinha retomava a carta de Pero Vaz de Caminha, que descrevia essa terra "graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo", onde "porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente". A carta vinha acompanhada de grilos, reproduzindo a prática arcaica da grilagem de terras, uma das fontes de nossa iniquidade, configurando uma imagem de grande força poética, localizando já no momento fundacional de nossa história oficial a mais grosseira forma de roubo de terras e espoliação. Assim se iniciou a história de nosso país e persiste ainda hoje. A salvação dos povos dessas terras não veio da benevolência do invasor europeu, muito ao contrário. Do colonizador veio o genocídio abençoado pela cruz e a escravidão. A salvação dos povos dessa terra vem e virá de nossas próprias mãos, de nossas próprias lutas, de nossas retomadas. Quando tivermos sede, espremeremos as pedras, e comeremos terra quando estivermos famintos, mas não iremos embora.

Se é muito difícil dizer onde começa um processo místico, como afirmamos no início deste texto, não é menos difícil dizer onde ele termina, se é que ele termina. Os versos escolhidos, "Não iremos embora", adquire nos dias de hoje um novo significado, frente à barbárie do genocídio perpetrado contra o povo palestino pelo Estado de Israel com apoio dos EUA e conivência da Europa. A escolha daqueles versos não foi aleatória. A luta do povo palestino sempre foi uma referência para o MST que já enviou diversas brigada para a Palestina. Uma mesma luta nos une: a luta pela terra. Nós não iremos embora, ecoavam nossas vozes pelas galerias do Masp, assim como ecoam hoje a voz de milhões de palestinos que dizem, frente à violência do império, nós não iremos embora. Uma das origens da palavra cultura está ligada à terra, à agricultura, ao cuidado com a terra, ao culto da terra. Também está ligada à colonização, esse processo brutal de violência física, econômica, simbólica e imaginária que marca nossa história de povos colonizados, assim como a do povo palestino. A mística das *RETOMADAS* seguirá viva enquanto houver uma pessoa oprimida neste planeta, enquanto houver um ou uma sem-terra no mundo. Nós não iremos embora. Comeremos a terra, mas não iremos embora. Porque aqui temos um passado e um presente, aqui está nosso futuro.

NÃO IREMOS EMBORA

Tawfik Zayyad (1929–1994)

Aqui
Sobre vossos peitos
Persistimos
Como uma muralha
Em vossas goelas
Como cacos de vidro
Imperturbáveis
E em vossos olhos
Como uma tempestade de fogo

Aqui
Sobre vossos peitos
Persistimos
Como uma muralha
Em lavar os pratos em vossas casas
Em encher os copos dos senhores
Em esfregar os ladrilhos das cozinhas pretas
Para arrancar
A comida de nossos filhos
De vossas presas azuis

Aqui
sobre vossos peitos
Persistimos
Como uma muralha
Famintos
Nus
Provocadores
Declamando poemas
Somos os guardiões da sombra
Das laranjeiras e das oliveiras
Semeamos as ideias como o fermento na massa
Nossos nervos são de gelo
Mas nossos corações vomitam fogo
Quando tivermos sede
Espremeremos as pedras
E comeremos terra
Quando estivermos famintos
Mas não iremos embora
E não seremos avarentos com nosso sangue

Aqui
Temos um passado
E um presente

Aqui
Está nosso futuro.

DEBATE

O debate público que se formou em torno do *RETOMADAS*, ao longo do primeiro semestre de 2022, desdobrou o inicial embate ético-político entre o Masp e as curadoras do núcleo em instigantes e urgentes reflexões acerca das imagens, das representações, dos museus, da prática curatorial, da apropriação e do extrativismo, dos movimentos sociais, da violência e do racismo institucional, das estratégias de luta, das políticas de acesso, dentre outros aspectos. A intensidade daquele debate é, agora, refletida num conjunto de textos, entrevistas e conversas que convergem neste bloco como forma de aprofundamento crítico dos pontos discutidos à época. O esforço coletivo foi o de recortar alguns tópicos da discussão para elaborar mais perguntas, novas respostas e outros roteiros para as problemáticas que se fizeram evidentes a partir do veto do Masp às fotografias do *RETOMADAS*. A partir das contribuições de Aline Albuquerque, Carolina Ruoso, Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Deise Oliveira, Denilson Baniwa, Douglas Estevam, Fábio Cypriano, Gleyce Kelly Heitor, Jota Mombaça, Marcelo Campos, Maxwell Alexandre, New Memeseum, Pablo Lafuente, Sandra Benites, Silvilene Martins e Sônia Fardin, este bloco articula a luta pelo direito à terra ao debate em torno das disputas, ocupações e embates pela democratização dos territórios artísticos, culturais, museais, curatoriais.

MOEDORES

CLARISSA DINIZ
SANDRA BENITES

E se sentir é o que há de mais comum nos nossos dias, não é sem ironia que, por outro lado, falar publicamente sobre os nossos sentimentos pode soar como algo extraordinário: incomum, estranho, fora de propósito, deslocado da suposta ordem das coisas, "mi mi mi"... Mas a verdade é que, no percurso do *RETOMADAS*, a pergunta "como você está se sentindo?" foi um dos nossos maiores termômetros.

Essa frase não é nova entre nós. Alguns anos atrás, na época em que estávamos dedicadas à exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* (Museu de Arte do Rio, 2016-2018), escrevi um texto chamado *Do direito ao choro*[1]. Nele, partindo de nossa colaboração e seus aprendizados, falava sobre a "vontade de deixar correr o choro contra a etiqueta corporativa e patriarcal do trabalho". Naquela ocasião, nós estávamos atentas às implicações entre *expressar* e *escutar* porque já percebíamos como o meu mundo *juruá* — e, nele, também o mundinho das artes — costuma entupir seus ouvidos com o ensurdecedor silêncio dos sentimentos que ficam presos na garganta.

Preocupar-se com o sentimento da outra e perguntar a nós mesmas como estávamos nos sentindo durante o processo que vivemos no seio do Masp — nossa recusa a aceitar o veto às fotografias de André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e João Zinclar, bem como aos documentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra em *Histórias Brasileiras* — foi nosso pacto ético central. O compromisso de respeitarmos a nós mesmas não por alguma espécie de protecionismo narcisista, mas por sabermos que a consciência de um corpo que se sente violentado é, desde sempre, evidência política de algo que nos ultrapassa, muitas vezes em demasia. Sempre fez absoluto sentido que nossos próprios corpos tivessem que, necessariamente, integrar o conjunto de aspectos que levamos em consideração durante o cancelamento e as negociações do *RETOMADAS*.

Por isso que eu gosto de chegar fazendo e pensando as coisas no coletivo. Mas, quando eu cheguei lá no Masp, não fui escutada, não fui respeitada. Essas instituições grandes praticam o resíduo colonial de nos violentar porque nem mesmo nos ouvem. E assim também não dão ouvidos para uma questão importante, que é a própria ideia de arte para nós, indígenas. Porque se a intenção do Masp é a de que eu e meus parentes sejamos curadores de "artes indígenas", vamos ter que discutir muito essa questão, e não só "trazer arte indígena" para o museu ou "trazer indígenas para a arte"...

A própria relação entre arte indígena e conhecimento não está sendo entendida de forma clara. O *juruá* nomeia tudo, mas para nós esses nomes ainda são um pouco confusos porque não temos traduções literais para as coisas que eles têm como nomes separados, já que para nós elas andam juntas. É como afirmou Ailton Krenak numa entrevista: "O cara faz uma canoa, faz um balaio, faz um arco, faz uma armadilha de pegar peixe, faz qualquer outra coisa — uma rede, uma casa — e ninguém chama ele de artista por causa disso. Mas, recentemente, por causa da entrada da gente nesse universo [da arte], as galerias, os museus e até algumas escolas começaram a puxar indivíduos desses coletivos e destacar um ou outro de nós como "artista". Aqui, nessa sociedade em que a gente é especializado em tudo, você tem que ter um título. Então eles viram e falam "esse é um artista". Então tem uma cosmovisão: antes de um conceito, tem um modo de enxergar as coisas, de ler o mundo, que orienta a minha observação sobre o que é arte, ciência, tecnologia, conhecimento"...[2]

Como dizia Jaider Esbell, para tratar de arte indígena é preciso tratar de vida indígena. Mas a vida indígena é o universo: o nosso universo e a forma como ele encontra os universos de outros seres. Então, se quer falar de arte indígena, tem que trazer o universo indígena. Não dá para justificar a violência praticada contra nós e contra o nosso universo dizendo que está trabalhando "apenas" com a arte indígena porque, para nós, como disse Ailton Krenak, não tem como separar a arte de todo o resto do universo e das nossas questões, inclusive das nossas batalhas, como a luta pelo território. Se não for assim, o que acontece é que a arte contemporânea se torna uma justificativa para a violência contra nós.

Na verdade, as instituições chamam a gente não para somar, não para a gente acrescentar, não para a gente trazer outras versões, outros olhares, e sim para chegar e atender à perspectiva da própria instituição, dos próprios *juruá* que estão no poder — da forma que eles querem que a gente faça, não o contrário. Eu fico muito indignada. Muitas das vezes, quando se trata da questão do decolonial, vejo que muitos museus, inclusive os que mais falam sobre descolonizar, na verdade continuam o jogo no mesmo ritmo.

Vínhamos de nossa experiência com *Dja Guata Porã*, uma exposição que se construiu num longo processo de diálogo com povos, grupos, sujeitos e outras formas de organização indígena no Rio de Janeiro. No decorrer de sua construção, muitas vezes questionamos, de forma coletiva, a legitimidade de uma abordagem iconográfica sobre os universos indígenas, já que a ideia eurocêntrica de imagem não tinha um verdadeiro sentido para os seus parentes com os quais vínhamos conversando. Além disso, em nosso contexto histórico e político, as imagens existentes são em grande parte fruto da colonialidade, razão pela qual a abordagem curatorial

1 Disponível em https://frestas2017.sescsp.org.br/blog/do-direito-ao-choro/*index*.html.

2 Depoimento de Ailton Krenak para o Videobrasil. Publicado no perfil de Instagram (@videobrasil) no dia 9 de agosto de 2024.

iconográfica pode ser, ao fim e ao cabo, um modo de recolonização.

Mas, no Masp, tivemos que responder à diretriz iconográfica que, no geral, estrutura a política curatorial do Museu em sua atual gestão. Apesar de estarmos atentas aos limites desse método (que corre o risco de se comportar como um grande álbum de figurinhas do patrimonialismo, apresentado na forma de uma coleção de arte) e de pouco nos identificarmos com ele, ainda assim nos abrimos à proposta. Tínhamos a esperança, provavelmente ingênua, de poder experimentá-lo noutros termos.

A gente só entra no jogo para dizer que a gente participa dele, mas na verdade o sistema continua colonizando, nos colocando nos lugares em que não gostaríamos de estar. É uma máquina de colonizar e de embranquecer. A gente tem que esquecer do nosso ser, do nosso pensamento, do nosso modo de agir, para poder entrar dentro dessa máquina. Eu acho que isso é um moedor de pensamento. E nós não queremos nos encaixar nessa máquina que estão nos propondo. Acho que foi por isso que eu, enquanto curadora e indígena, como uma mulher indígena, não consegui fazer algo que eu gostaria de fazer. E também nem o próprio MST, nem você, conseguiram se encaixar, porque não é assim que a gente quer ser ali, a gente não quer se encaixar no sistema dessa máquina.

A gente quer fazer diferente, a gente quer chegar da forma que a gente é, enquanto indígena, enquanto movimento de luta, enquanto mulheres. Mas aí, quando a gente frustra as expectativas da máquina por ela não nos escutar e nos acolher, ainda somos tratadas como culpadas. Isso é interessante: que a frustração deles conosco revele nossa resistência a esse jogo, apesar de eu também ter ficado frustrada de verdade com a situação do Masp. Me senti desrespeitada e triste. E foi pela força de outras pessoas, outros parentes, outras mulheres, que eu e você conseguimos sair desse moedor, dessa máquina de triturar gente. Nos unimos para sair desse lugar.

É por isso que o museu tem que ter mais sensibilidade. Se os museus querem nos fortalecer e ser espaço de diálogo, não podemos só servir de fachada. Assim como eu fui usada pelo Masp, muitas vezes somos usados só para dizerem que estamos lá, que fomos "trazidos para dentro", "incluídos". É muito duro, mas eu não tenho vergonha de dizer, nem medo de assumir o quanto somos usados nesses lugares, o tempo todo, colocando a gente pra fazer coisas de uma forma que não dialoga com a nossa forma de pensar, fazer e sentir, e depois ainda vir dizer que a gente é incompetente porque não segue o sistema. Duro, muito duro.

O feminismo conhece bem o termo *gaslighting*. A gente sabe como o patriarcado historicamente tem manipulado as mulheres e suas sociabilidades para nos tornar descrentes de nossos próprios sentimentos, pensamentos, ideias, métodos... Esse termo nos ajudou a lançar luz sobre o que estávamos vivendo no episódio do Masp, especialmente quando o Museu quis manipular a situação para inverter as responsabilidades e culpar-nos por um suposto atraso que não existiu, buscando camuflar sua censura com uma mentirosa acusação pública de incompetência que só foi "revista" dias depois, quando reagimos, respondemos, e tivemos o importante apoio de outro homem, o artista Cildo Meireles.

Foi só quando Cildo se recusou publicamente a participar de *Histórias Brasileiras* diante o veto às fotografias e documentos que participavam do *RETOMADAS* que o Masp voltou atrás e soltou uma nota admitindo "falhas processuais e erros no diálogo com as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, responsáveis pelo núcleo 'Retomadas'."

E se Cildo Meireles — com sua admirável sensibilidade ética e tudo o que ele representa em termos sociais, políticos e históricos — não tivesse se retirado em apoio a nós, ao movimento indígena, à luta pela reforma agrária? Será que o Masp teria "revisto" sua posição enquanto estávamos nós duas e os movimentos sociais nos esguelando contra o veto? Será que o patriarcado das artes pode efetivamente escutar vozes outras que não a de um homem?

No meio de tudo isso, nós ainda compartilhamos a revolta de ver a gravidez da responsável pela produção das exposições do Masp ser insinuada, nas vozes dos homens com os quais negociamos, como suposto motivo para a incapacidade (insinuada como emocional) de incluir as fotografias quando, soubemos, ela só aguardava a ordem superior para autorizar seu empréstimo e impressão.

Nós, mulheres que somos mães, sentimos na pele a misoginia posta. E, infelizmente, ela não era apenas contra nós.

O que me deixou triste, muito, muito triste — deprimida mesmo — foi que o próprio diretor artístico do Masp, sem me comunicar, nem sequer responder minhas mensagens, convidou outra curadora indígena para me "substituir" antes mesmo de falarmos sobre a minha saída (até hoje, nunca responderam meu *e-mail* de renúncia ao cargo, e é por isso que publicamos a minha carta neste livro). Eles não se preocupam com o sentimento da gente, em nenhum momento. Não se preocupam com as mulheres, não se preocupam com os indígenas. E muito menos com a mulher indígena. É uma desumanização. Parece que a gente tem que se desumanizar para estar dentro dessa máquina, dessa lógica...

Quando minha parenta, Naine Terena — que foi muito justa e ética comigo —, me avisou que Adriano Pedrosa tinha ligado para convidá-la a ocupar o meu lugar ainda antes de eu ter deixado o meu cargo de curadora adjunta, fiquei muito decepcionada pela forma como fui traída. Ele queria me substituir antes de eu sair. No meu mundo e na minha cultura Guarani, a gente não trai, a gente não fala por trás da pessoa. A gente comunica a pessoa, por mais doloroso que seja, e é por isso que a gente faz reuniões a cada quinze dias, para resolver coisas delicadas de forma coletiva e cuidadosa, levando em consideração a pessoa e os seus sentimentos. E mesmo quando a gente briga, a gente considera o tempo necessário para a gente conversar, para dialogar, para esfriar o sangue ou até mesmo para se reconciliar.

Mas não, no Masp, nada disso importou: nem meu sentimento, nem o tempo, nem o respeito. Imagina você estar num lugar muito difícil e depois você receber outra bomba? Foi isso que aconteceu.

Naine não quis assumir o meu lugar porque ela já tinha outros compromissos. A partir da situação toda, nós, parentes, decidimos nos organizar e articular a entrada, no Masp, de mais de um curador ou de uma curadora indígena, para que fosse diferente do que aconteceu comigo.[3] Porque eu entrei sozinha, achando que ia ser acolhida, mas na verdade fiquei muito vulnerável, muito debilitada por conta desses ataques, já que tudo isso mexe com o emocional e o espiritual da gente. Muito pesado.

Parece que vivemos um tempo de patrimonialismo identitário. Museus que, como o Masp, ambivalentemente se situam entre o público e o privado — gozando de fomentos públicos enquanto, por outro lado, legalmente se organizam a partir do direito privado — tornam esse patrimonialismo ainda mais complexo, de difícil circunscrição. Tudo muito ambíguo..., sintoma do neoliberalismo.

Mas situações como a que vivemos no *RETOMADAS* e, mais especificamente, o gesto proposto pelo Masp, no momento em que reconheceu suas "falhas" e retirou o veto, ao sugerir a aquisição das fotografias antes censuradas, efetivamente lançam luz sobre o patrimonialismo identitário. A proposição do Museu em comprar, para o seu acervo privado, as obras que lhe causaram incômodo político (e estético) é uma evidência de como o colecionismo é não só uma forma de produzir memória como, noutra direção, pode ser também uma estratégia de silenciamento...

Quando, constrangidamente, encaminhamos a proposta de aquisição do Masp ao MST e aos fotógrafos, eles evidentemente se sentiram violentados. Diante do que há de inegociável numa censura (afinal, a proibição unilateral é uma negociação deliberadamente obstruída), o que o Museu tentava negociar com essa proposta de compra? O que supunham estar à venda? Quais são as identidades ou as posições políticas que o patrimonialismo deseja — ou precisa — adquirir?

São camadas de violência que continuam a ser praticadas contra nós, indígenas. E tem a ver com a vida compartimentada de que Ailton Krenak falou: essa separação das atividades vira uma separação das pessoas. E desde a invasão colonial, essa estratégia vem sendo usada pelos *juruá*, que criam suas instituições compartimentadas e as usam para dizer que somos um melhor do que o outro, nos dividem e nos colocam uns contra os outros. E aí, como foi na época da invasão, quando você se dá conta, você não só já não tem autonomia nenhuma de dizer "não" porque caso contrário você morre, como, pior ainda, você passa a ter que defender — se vê obrigado a defender — não o seu parente, mas aquele outro grupo, o francês, o português, o espanhol, o *juruá*... Estamos ainda hoje tendo que viver com esse resíduo que contamina nosso corpo, nossa mente, nosso espírito. Uma coisa muito dolorosa.

Desde a invasão colonial, a gente tem que reproduzir o que eles querem ver através da arte que eles querem ver, então, muitas vezes, ingenuamente, a gente também reproduz isso. Não estou dizendo que pintar, fazer performance ou outras formas de arte, e até curadoria, não seja importante porque pode não ser confortável. Pelo contrário, os parentes que entraram assim no mundo *juruá* têm que ter jogo de cintura mesmo.

Muitas vezes, para a gente, fazer "arte" é totalmente desconfortável. Não é porque a performance de Zahy Tentehar em *Azira'i* seja linda que ela seja confortável para Zahy. Não é porque a pintura de Arissana Pataxó seja bonita que não esteja revelando as inquietações dela. Porque a gente pode até estar reproduzindo o formato, a técnica ou a linguagem dos *juruá*, mas não estamos reproduzindo o mesmo pensamento. A gente utiliza as tradições, tecnologias e equipamentos deles para traduzir as nossas inquietações, só que às vezes isso passa despercebido e os *juruá* acham que estamos concordando, ou até mesmo celebrando tudo isso.

É por isso que uma fotografia do MST revela a vida do Movimento. Das crianças, da luta, das plantas, das roças, das manifestações, dos alimentos, das mulheres, das mães, tudo isso... Mas também mostramos isso através do canto, do choro, da reza. Com ou sem os equipamentos *juruá*, estamos mostrando, e é por isso que usar a arte contemporânea como forma de tradução de nosso universo não é confortável, muito menos é um privilégio para nós. Enquanto curadora, estou observando e aprendendo sobre tudo isso, fazendo reflexões sobre essas questões.

Estou tentando observar o que é história da arte, por exemplo. Para mim, ficou claro como essa história tem a ver com a ideia e com a importância do objeto para os *juruá*, como se cada objeto pudesse mesmo resumir todo o processo do seu fazer, toda a história de quem fez... Mas é por isso que, para nós, a história da arte não começa com os objetos que fazemos, mas com nós mesmos. Ela não é separada da nossa vida, nada é separado. Para os *juruá*, às vezes parece que a arte não tem sentimento. É como se ela fosse um corpo morto, vazio, ou um corpo nu, algo sem vida, sem a vida que dá sentido aos corpos...

Quando não aceitamos o veto às fotografias e documentos, um dos contra-argumentos do Museu à nossa recusa de seguir sem a autorrepresentação dos sujeitos históricos da luta pela terra desde a perspectiva indígena — bem como da luta pela reforma agrária a partir do MST — foi o de que essas "questões" já estavam "representadas" pelas "obras dos artistas" e que, portanto, esses "documentos" poderiam ser prescindidos sem prejuízo à exposição.

O que ali se fez evidente para nós foi o paradigma político e curatorial com o qual estávamos, de forma divergente, lidando. Para mim e para você, a representação é (ou deveria ser) uma forma de presença que não se reduz à ideia de "objeto de arte" ou de "imagem" a ponto de ser transferível ou substituível. A representação, pensada não como "figuração", mas como política, é uma prática inalienável do sujeito da representação.

3 Em dezembro de 2022, o MASP anunciou os novos curadores adjuntos de artes indígenas: Renata Tupinambá, Kássia Borges Karajá e Edson Kayapó.

Portanto, para nós, era inconcebível a hipótese de que a citação à luta indígena nas obras de Osvaldo Carvalho ou de Randolpho Lamonier, por exemplo, pudessem bastar ao núcleo *RETOMADAS* a ponto de prescindirmos das fotografias de Edgar Kanaykõ Xakriabá — nas quais as mulheres indígenas, em marcha, performam sua resistência política. Ao mesmo tempo, soava até cínico imaginar que uma bandeirinha do MST bordada numa das obras do Coletivo Linhas do Horizonte, incluída no núcleo "Rebeliões e Revoltas", poderia ser o "suficiente para garantir a alusão" à luta pela reforma agrária na exposição *Histórias Brasileiras*.

Definitivamente, para nós, curadoria não é *checklisting*. Enquanto uma política da ordem das representações, a curadoria não é uma técnica de reunião enciclopédica de imagens ou de nomes a se comportarem como *tags* ou verbetes de um compêndio estético, histórico, político. É, antes, o próprio *exercício* ético e político — por isso é da ordem da *prática* — da representação. Um experimento que, em escala reduzida e em diálogo com a ficção, e mesmo que realizado entre as paredes de um cubo branco, deve ter o compromisso de presentificar (a representação é, afinal, uma forma de re-presença), por meio de estratégias diversas, os sujeitos, as perspectivas, os espaço-tempos e quaisquer outros aspectos que nos dispomos a curatorialmente convocar.

Portanto, enquanto nossa recusa a aceitar o veto parecia "imaturidade", "incapacidade de negociação" ou "falta de entendimento do funcionamento das coisas" aos olhos do Masp, para nós, ela tinha a ver com as nossas mais profundas motivações para — a despeito de todas as dificuldades e do *nonsense* que por vezes parece assombrar o que fazemos — praticar a curadoria e trabalhar com arte.

A história da arte parece estar dentro dessa mesma lógica que adoece a gente porque nos separa da nossa própria vida. Estou usando a metáfora da história da arte para descrever algo sobre uma concepção de arte que é a mesma da vida. Porque nós, indígenas, quando a gente fala da nossa arte, a gente está falando do nosso sentimento, a gente está falando da nossa existência, a gente está falando da nossa experiência, a gente está falando da nossa perspectiva, a gente está falando da nossa gente, está falando de como a gente se entende parte daquilo, porque o corpo não é separado do objeto e, por isso, o objeto não é mais importante do que o corpo. Mas parece que, mesmo na arte e nos museus, poucas pessoas se preocupam com os sentimentos, como se eles pudessem não existir ou não serem importantes, como se fosse melhor deixar eles para lá, esquecer deles. Só que a vida é sentir, o sentimento é o próprio viver.

Quando você pensa e fala sobre o que está sentindo, parece que a gente se torna o problema: o problema de não estar no sistema do moedor porque a gente resiste a ele de muitas formas, inclusive através do nosso sentimento. Aí parece que a gente é "doida", "incapaz", que a gente é "maluca", que não entende como as "coisas funcionam", ou que é a gente é "imatura"..., coisas que ouvimos por conta de nossa resistência ao que o Masp queria que a gente fizesse. Nos trataram como um "problema" quando, na verdade, o problema que eles achavam que a gente estava gerando era a nossa própria resistência. E a gente sabe muito bem que, para os *juruá*, a nossa resistência é um dos maiores problemas do projeto colonial.

Por isso, tenho pensado sobre os limites, ou melhor, sobre a resistência dentro da mediação, dentro desse lugar de mediador que a curadoria tem. A gente tem que mediar, tem que ser ponte. Só que, quando você fica entre dois mundos, entre sistemas totalmente diferentes, mas percebe que não há uma vontade de escuta entre esses mundos — ou seja, quando o diálogo não é possível —, você tem que assumir sua posição no lado onde você se sente melhor. No *RETOMADAS*, nós tentamos mediar até onde foi possível, mas depois vimos que já não cabia mediação porque o acordo proposto, que foi a retirada das fotografias, feria a nossa ética. Feria nossos valores, nossa feminilidade, feria as populações indígenas, a luta pela terra e pela reforma agrária. Feria a nossa forma de fazer curadoria. Não dava para fingir que isso não estava acontecendo, não dava para tapar os olhos e não enxergar o problema que estava diante de nós, sendo sentido pelo nosso corpo.

A nossa mediação resistente — que sabe que há limites éticos que vêm dos compromissos políticos que temos — e a nossa aliança como mulheres que não aceitam se desumanizar em nome da arte contemporânea e dos museus desorganizou o papel que o Masp havia projetado para nós dentro de *Histórias Brasileiras* e, em especial, para mim. Eu não poderia trair meu povo, ou todas as populações indígenas. Não poderia vender os povos indígenas como símbolo, como *token*, muito menos pelo dinheiro de um contrato de trabalho (que, por sinal, já é precarizado). Nenhuma de nós teria coragem de fazer isso, e esse foi nosso consenso desde o começo. Desde sempre, aliás. Foi por isso que entendemos rapidamente a gravidade do que estava acontecendo com o *RETOMADAS*.

Mas não foi fácil decidir pelo cancelamento do núcleo. Tentamos negociar muitas vezes, incansavelmente. Inúmeras e desesperadas mensagens, *e-mails* e telefonemas com a diretoria artística e outros curadores do Museu. Em vão. Não havia uma verdadeira negociação possível. O veto revelou ser uma premissa.

Foi então que nos fizemos a pergunta central. O que faria nós nos sentirmos piores: aceitar o veto e engolir a censura, ou nos retirarmos da intolerável cena, recusando-nos a sermos cúmplices de tudo aquilo?

Fizemos essa indagação aos nossos corações, aos nossos estômagos, às nossas retinas, aos nossos dentes, às nossas línguas, aos nossos pés, às pontas dos nossos dedos, ao mais profundo dos nossos ouvidos, aos nossos sonhos, aos espíritos, à temperatura da nossa pele, ao escuro em que nos metemos quando tapamos os olhos.

Os nossos corpos nunca tiveram dúvidas sobre o que os adoecia. Responderam de imediato, e com precisão. Escolhemos respeitar a nós mesmas.

Mas é importante dizer que nós, indígenas e mulheres, estamos cansadas desse enfrentamento. Exaustas de ter que continuar resistindo. É delicado, cansativo e difícil ter que viver e ter que falar sobre tudo isso, porque sabemos que é uma armadilha e porque nós não vamos cair nela. Gostaríamos de trabalhar de outra forma, de mediar não o conflito, mas o verdadeiro desejo de diálogo e colaboração.

Todos nós, indígenas, sabemos como os *juruá* valorizam a sedução. E por isso sabemos que as armadilhas que eles projetam para nós são sedutoras, e que querem nos seduzir com muitas coisas, como cargos, beleza, dinheiro, privilégios, e até mesmo com museus, com arte. Querem nos seduzir com abundâncias.

Mas nós, Guarani, sabemos o que quer dizer o *waipa*, a expressão do excesso. Por exemplo... Quando dizemos que estamos com muita fome, falamos *akaru se waipa*, ou seja, "estou com muito desejo de comer". E quando algo é muito lindo, dizemos *iporã waipa*. Colocamos *waipa* em tudo que sentimos como muito porque não podemos esquecer do sentimento do necessário, principalmente em tudo o que envolve o controle da minha vida, da minha carne, do meu corpo, da minha pele. Por isso que minha avó dizia que a gente tem que desconfiar de tudo o que é muito bom, muito belo — demasiadamente, em excesso, para além do necessário. Isso é sobre aprender a importância dos limites.

E é por isso que nós não vamos cair nessa lógica hipnotizante dos *juruá* em relação à arte, que muitas vezes é usada como uma armadilha de seduzir para controlar através da beleza e de suas outras características. Porque a gente sabe que o que importa não é o objeto da arte ou a arte como um objeto, mas as pessoas, as relações, e o que pode existir de artístico entre elas, nelas. São essas relações, esses universos, que temos que proteger dos moedores de espíritos e corpos em que vivemos, moedores de pensamentos e de sentimentos nos quais os *juruá* também querem transformar os museus e a arte contemporânea.

O *RETOMADAS* trouxe
essa percepção para nós.

IMAGENS MILITANTES NÃO CAMINHAM SOZINHAS

SÔNIA FARDIN

As seis fotografias que, junto com os cartazes do MST, estão no centro dos acontecimentos que levaram à ação *RETOMADAS*, o debate são imagens que denunciam e questionam as estruturas político-econômicas capitalistas. São criações visuais produzidas por meio de relações militantes, entre manifestantes e documentaristas visuais, para registrar e publicizar atuações políticas e atos de contestação do sistema e foram destinadas à circulação nos meios de difusão e disputa do campo político em que cada movimento se insere. Fazem parte de uma categoria de criação visual que identifico como Imagens Militantes, avalio que, no âmbito dos movimentos sociais e das lutas antissistêmicas, suas especificidades ainda necessitam ser estudadas de forma mais ampla e aprofundada enquanto atos políticos nos campos da militância e da produção visual anticapitalista.

A produção de imagens fotográficas como parte da luta política é tão longeva quanto a própria história da fotografia. Inúmeros estudos históricos analisam as muitas formas com que, desde meados do século XIX, as técnicas de captação e impressão de imagens fotográficas vêm sendo utilizadas como instrumentos políticos. Com seu desenvolvimento, as "imagens técnicas"[1] passaram a ser armas cotidianas nas disputas e batalhas de todos os campos sociais; são constructos da sociedade industrial na qual os instrumentos e meios materiais necessários às visualidades têm sido controlados pelas classes dominantes, de formas diretas e indiretas. Ou seja, produzir, publicizar e preservar imagens — em distintos suportes, formatos e linguagens — são práticas culturais atravessadas pela luta de classes.[2]

Ao propor a identificação e a conceituação de uma categoria de criação visual como Imagem Militante é necessário ter como baliza que nem a prática militante e menos ainda a decorrente produção de imagens militantes são atuações políticas somente do campo contra-hegemônico. Sem dúvidas, a produção de visualidades integra a ação política como uma das mais importantes operações de disputa de ideias e projetos, sendo que os meios e recursos materiais para produção de imagens fotográficas e audiovisuais sempre estiveram sobre a hegemonia das forças capitalistas. Os donos do capital detêm

1 Sobre imagens técnicas ver: Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008; Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta* — Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro. Sinergia, Relumbre Dumará, 2009.

2 Sobre fotografia e relações de classe ver: Azoulay, Ariella, *Civil Imagination* – A Political Ontology of Photography. London, 2010; Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991; Berger, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

o controle e o agenciamento de recursos e equipamentos nas áreas de cultura e comunicação, utilizados para a produção de um imaginário político conduzido para manter e reproduzir sua posição de classe dominante. Portanto, entendemos que o conceito de militância visual realizada pela classe dominante também se aplica às operações políticas de concessões de canais, financiamentos de veículos de comunicação e toda uma cadeia de publicização e preservação de imagens, assim como das formulações discursivas que visam naturalizar tais agenciamentos como neutros e inseridos no "processo democrático" e regidos pelas "leis do mercado".

Para movimentos sociais, partidos e grupos culturais que expressam as ideias e defendem as formas de luta da classe trabalhadora, os recursos materiais no campo das visualidades sempre foram de difícil acesso; impedimentos econômicos cerceiam a produção da narrativa visual das lutas da classe trabalhadora por seus próprios meios, principalmente no que toca à ampla publicização e circulação de imagens e dos aparatos necessários à preservação como memória e legado às gerações futuras.

Apesar dessas dificuldades impostas pelo sistema, a história dos movimentos de resistência e contestação às formas de opressão capitalista é repleta de iniciativas de criação de instrumentos de comunicação e produção de registros visuais de suas batalhas, conquistas e processos de organização. Não é de agora que a produção visual é parte da atuação política de militantes de movimentos e organizações antirracistas, anti-homofóbicas, das lutas operárias, camponesas, estudantis, feministas e de expressões culturais das pautas da classe trabalhadora, nas áreas rural e urbana.[3] Assim como também se empenham em dar conta da dinâmica completa da disputa cultural que envolve a batalha visual: produção, circulação e preservação dos registros documentais de suas experiências para fomentar a elaboração e aprimoramento dos conhecimentos acumulados a partir delas.

A produção visual é parte importante da história dos movimentos sociais que lutam pela emancipação política da classe trabalhadora, em todas as suas dimensões — econômica, poética, étnica, racial, gênero e orientação sexual — ou seja, na produção de conhecimentos insurgentes: científicos/filosóficos, estéticos/poéticos e organizativos/institucionais, com o objetivo de superação das desigualdades e opressões. É no entrelaçamento estético/político que os movimentos de caráter antissistêmicos produzem conhecimentos ao exercitarem práticas culturais que buscam a superação do capitalismo e a construção de uma sociedade igualitária.

Essas não são ações que se dão em um só campo, tampouco em separado da vida diária. É no travar das diversas batalhas cotidianas, no enfrentamento da realidade concreta da sociedade classista, patriarcal, racista e homofóbica, que a classe trabalhadora busca construir sua práxis emancipatória. Ou seja, nas múltiplas formas de resistência com que a classe trabalhadora se faz e se assume produtora de conhecimentos e práticas e constitui um vasto legado que é acessado para sustentar as bases materiais e conceituais de sua tarefa histórica de seguir se construindo como sujeito da própria história, lutando para fomentar transformações radicais, como dito por Gramsci, enquanto o que é velho ainda persiste e o novo ainda não se deu em todo.

Uma das facetas desse velho que persiste é a emulação de uma memória organizada pelos instrumentos de construção de hegemonia do capital que, mesmo incorporando temas e documentos das lutas populares, atuam de forma a suscitar a ausência de perspectivas e possibilidades reais de transformação e superação do capitalismo. Nesse contexto, parte significativa da produção cultural que circula nos meios vinculados ao mercado, mesmo ao expressar as contradições e injustiças do sistema, resvala em conjecturas idealistas, reformistas e/ou conformistas no que toca às alternativas anticapitalistas. A luta social pode até ser estetizada e inserida nos meios culturais controlados pelo capital, desde que destituída de projeto e sujeito político que apresente a perspectiva factível de construção de uma nova sociedade sem classes.

Mas, na vida concreta da sociedade dividida em classes, o futuro está sempre em disputa e o novo se instaura em cada ocupação e retomada organizada pelos diversos movimentos sociais. Como constructo político cultural, coletivo e cotidiano, pautado pelas condições materiais da vida, um conjunto de práticas culturais contra-hegemônicas no campo das artes, da comunicação e da memória pulsa nas periferias e entranhas da sociedade atual.[4] Essas práticas precisam ser cada vez mais ativadas, exercidas e divulgadas, pois nelas estão encarnadas um arcabouço de conhecimentos materializados em criações artísticas e processos de organização que apontam perspectivas de superação da sociedade dividida em classes e das formas de exploração capitalista; são essas memórias vivas que, potencialmente, há séculos conectam e impulsionam sujeitos coletivos em suas diversas pautas de contestação e resistência e ações antissistêmicas e revolucionárias. O maior patrimônio da classe trabalhadora é sua história de luta por emancipação, seu aprendizado entre erros e acertos.

Nesse aspecto, avalio que o conceito de Imagens Militantes contra-hegemônicas possibilita identificar com mais precisão as ações de documentação visual que expressam experiências de produção de conhecimento dos movimentos e partidos contra-hegemônicos, em particular quanto à necessidade de construir autonomia nos processos de produção e circulação dos registros visuais de suas atuações. Porém, a característica que as

3 Sobre documentaristas das lutas sociais ver: Benedicto, Nair; Martins, Juca e Simões, Eduardo (org). *A greve do ABC vista por vários fotojornalistas*. Documento. Textos de Ricardo Kotscho. Produção Agencia F4. Editora Caraguá. Sao Paulo, s/d.; Pereira, Astrojildo. A Imprensa operária no Brasil. 1947, Publicado na Revista *Estudos* n. 4, de junho de 1972. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/astrojildo/1947/07/imprensa.htm. Acesso em: 8 ago. 2022; Ruiz, Adilson e Brauns, Ennio (orgs). *Máquinas Paradas, fotógrafos em ação*: as greves dos metalúrgicos de São Paulo e ABC, de 1978 a 1981, pelo olhar de 10 ousados fotojornalistas. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

4 Sobre cultura e relações de classe ver: Williams, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Vozes, 2011; e *Materialismo e cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

substanciam como antissistêmicas é quando seus produtores e gestores expressam também a compreensão da necessidade de autonomia em toda a cadeia de procedimentos que integra a disputa visual: os de produção de conteúdo, de circulação das produções e a concomitante preservação desses como memórias vivas que incidem nas disputas do presente e que se instituem como legado efetivo de conhecimentos a serem acessados para subsidiar as disputas no futuro. Imagens Militantes antissistêmicas são uma das grandes conquistas da classe trabalhadora em seu processo de autoconstrução como sujeito.

Toda ação de memória é, acima de tudo, desejo/ensejo de construção de alicerces de projetos políticos e modelos de sociedade, pois aponta e disputa uma perspectiva de futuro. Memórias coletivas, autoconstruídas e autogestionadas reafirmam processos militantes de construção de emancipação da sociedade de classes, carregam informações potencialmente geradoras de mudanças estruturais nas formas de organizar a produção material da vida e suas formulações estéticas. Por isso, são alvo de ataques e tentativas de apagamento e subalternização.

As seis imagens realizadas por André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e João Zinclar que foram foco da tentativa de impedimento de inserção no núcleo *RETOMADAS*, da exposição "*Histórias Brasileiras*", sob a alegação de que não foram respeitados trâmites jurídicos e prazos burocráticos por parte das curadoras e seus parceiros, têm todas uma marca comum: são elaborações visuais carregadas de conhecimentos e práticas insurgentes, que afirmam a possibilidade concreta de construção de projetos políticos antissistêmicos.

Instigante pensar que para inviabilizar a inserção dessas temáticas na mostra, a razão alegada por uma instituição privada de memória tenha sido de ordem burocrática-jurídica, exatamente para as fotografias que são dimensões visuais de movimentos que contestam a ordem jurídica que sustenta o capital agrário.

Essas imagens integram a produção de visualidades anticapitalistas, são documentos visuais que estão sob a gestão de memória social auto-organizada pelos sujeitos da classe trabalhadora que se apresentam como criadores de conhecimentos estéticos, memorialísticos, comunicacionais e também jurídicos.

Portanto, contestam a hegemonia da propriedade privada da terra pelo capital; afirmam a alternativa da produção coletiva de agroecologia, postulam a organização de formas solidárias de trocas comerciais, apresentam elaborações estéticas que dão dimensão poética à práxis política de origem popular e propõem soluções e procedimentos de memória autônoma para a preservação dessas experiências. São obras do campo das visualidades que trazem formulações sobre vida/luta/arte. Todas foram produzidas, difundidas e preservadas por processos coletivos e autogestionados pelos sujeitos aos quais se destinam a dar visualidade combativa, viva e ativa; dessa forma integram um exercício concreto de construção do direito à terra, comunicação, arte e memória.

Neste sentido, não são somente documentos do passado, são Imagens Militantes em marcha na luta contra os latifúndios agrários, os conglomerados midiáticos e os privilégios jurídicos da aristocracia brasileira; não apenas como registros de atos pretéritos, mas testemunhos de movimentos vivos e ativos e têm a função de iluminar passos futuros. São narrativas políticas em voz própria, nas quais os sujeitos-enunciadores também exercem autonomamente todas as dimensões intrínsecas da luta política no campo das visualidades: produção, publicização e preservação. Portanto, não são tão somente registros de luta, são dimensões da luta, assim como os acervos históricos que as preservam.

Acervos e coleções históricas são repositórios de informações e conhecimentos em diferentes suportes e linguagens que, conforme seus usos, podem incidir na disputa por distintos projetos de sociedade. Em síntese, acervo é poder.

Os acervos dos movimentos sociais são práticas de poder da classe trabalhadora, são repositórios de conhecimentos que criticam e denunciam o poder opressor do capital e armazenam experiências de processos de construção de outro modelo de sociedade. São constituídos de documentos elaborados pela classe trabalhadora em seus diversos processos e dinâmicas de auto-organização contra as formas de opressão capitalista; portanto comprometidos com o fortalecimento e avanço das forças da classe trabalhadora na construção de seus projetos políticos. Resultam das ações de sindicatos, organizações territoriais, coletivos culturais, militantes de meios de comunicação popular, grupos de mulheres, negros, povos originários, LGBTQIAP+ e ecologistas em lutas anticapitalistas por terra, trabalho, moradia e liberdade. Muitas delas se inserem na busca por construir um outro modelo de sociedade sem propriedade privada dos meios de produção, livre do patriarcado, do machismo, da homofobia, do racismo e em respeito à natureza. Em síntese, registram experiências de sujeitos coletivos em ações concretas que visam à emancipação humana. Portanto, sua existência aponta para a necessidade de superação das cercas do capital e sua máscara de neutralidade chamada mercado.

Em especial, as fotografias citadas são documentos visuais produzidos por fotógrafos militantes; são resultados de práticas estéticas e técnicas altamente elaboradas que se inserem na longeva trajetória cultural internacional das lutas da classe trabalhadora. Portanto, são obras artísticas criadas a partir de um legado político/poético, em processos coletivos que negam e combatem as estruturas capitalistas.

Não são mercadorias culturais, não devem ser passíveis de mediação de valor de troca, pois são objetos produzidos por meio de relações militantes que questionam e se contrapõem à lógica da mercantilização da vida, portanto são artefatos aos quais não deve ser atribuída valoração em separado das práticas culturais e projetos políticos de seus sujeitos produtores. Nessa condição reside sua concretude como Imagens Militantes antissistêmicas, resultantes de práxis político-estéticas que buscam ser emancipatórias e revolucionárias não apenas em suas temáticas, como também em suas políticas e éticas de produção, circulação e preservação.

No que toca à relação de temas e pautas sociais com setores do mercado cultural, cabe

registrar que não me refiro aqui às obras de artivistas produzidas com propósitos de inserção nos circuitos institucionais de circulação e comercialização das artes; essas fazem parte de outra forma específica de ato político de contestação do poder, inseridos na disputa de ideias e difusão de pautas sociais. Tais trabalhos disponibilizados no mercado cultural são igualmente importantes e necessários no campo artístico estruturado na sociedade atual como parte da constelação de alianças dos movimentos sociais, pois realizam fundamental função disruptiva do senso comum de "justiça social e democracia plena".

O que destaco e faço referência específica são os trabalhos criados na condição de Imagens Militantes antissistêmicas em suas etapas de produção, circulação e preservação, por movimentos e organizações populares que lutam por autonomia e emancipação. Essa é uma categoria de criação visual que ainda necessita ser amplamente estudada em sua condição seminal: são imagens que resultam de atuações coletivas militantes, pactuadas entre militantes e documentaristas visuais que se reconhecem como parceiros na luta antissistêmica. Me apoio no entendimento de que Imagem Militante antissistêmica é uma categoria de produção visual que há décadas vem sendo exercitada pelos meios de luta cultural da classe trabalhadora, cuja especificidade é ser forjada pela pactuação entre militantes e documentaristas visuais em ação coletiva consciente da condição de cocriadores de conteúdo visual para ser intencionalmente inserido nas tramas da luta política, com a explícita tarefa de ser o dedo apontado na cara do capital.

São imagens coletivamente pactuadas, não apenas na medida em que toda ação documental visual é resultante das relações entre fotógrafos e fotografados.[5] Mas, sobretudo, nessa categoria de imagem, o resultado tem maior caráter coautoral, pois resultam dos gestos de corpos militantes que se apresentam e por vezes se arriscam em várias frentes de batalha política e têm o alcance de suas ações e pautas amplificadas pelo trabalho dos documentaristas e ativistas visuais.

Nesse sentido, o caráter não mercantil e de propriedade social coletiva desses artefatos é um aspecto a ser considerado nessa pactuação e cocriação. O que não implica em desconsiderar necessidades de recursos materiais e, portanto, financeiros, para a viabilização de suas realizações, circulações e preservação, assim como para remuneração que garanta a sustentação digna dos trabalhadores realizadores dessas tarefas.

Enquanto dinâmica de realização, parte delas podem ser localizadas no histórico do fotojornalismo *stricto sensu*, mas, sem dúvida, um estudo aprofundado do conceito e do histórico das Imagens Militantes dos movimentos sociais, poderá, inclusive, iluminar melhor as ações fotojornalísticas que de fato se inscrevem nesse modo específico de militância.

De toda forma, é importante destacar que parte significativa da memória visual de movimentos sociais e partidos de esquerda vem sendo realizada graças a esforços e recursos de documentaristas, ativistas e pesquisadores militantes, atuando individual ou coletivamente na constituição de formas próprias de preservação de acervos[6] dedicados à difusão do legado cultural da classe trabalhadora brasileira; lutando contra o apagamento do conhecimento estético/político produzido pelas organizações populares.

O que urge problematizar é que, com o avanço dos processos de apropriação de bens culturais pelo capital, obras visuais militantes das lutas sociais, unitárias ou em conjuntos, em função de suas potências estéticas e/ou caráter de raridade, têm sido alvo de especulação financeira por parte de segmentos do mercado cultural. Necessário frisar que o mercado cultural não é um ente à parte do grande mercado industrial, agrário e financeiro, haja vista as questionáveis práticas de patrocínio que operam dentro deste mercado vinculadas aos interesses de grandes conglomerados econômicos.[7]

No atual estágio da sociedade capitalista, economia e cultura são totalmente imbricadas;[8] especialmente no campo das visualidades, esse imbricamento condiciona tanto as técnicas de produção e circulação como também os processos e procedimentos de preservação. Portanto, é necessário questionar as formas como a especulação financeira e certa espetacularização midiática museal deslocam as Imagens Militantes que questionam o sistema de seus lugares de origem e funções sociais como artefatos políticos coletivos produzidos, protagonizados e preservados sob a guarda de militantes visuais, organizações populares e ou de instituições públicas de memória sem vínculos com o mercado. Tais deslocamentos as reduzem à restritiva condição de propriedade privada de caráter pessoal ou institucional/empresarial. Ou seja, despotencializa sua originária função antissistêmica.

Em muitos casos, essas reduções produzem também um desbotamento dos sentidos políticos dessas obras como constructos estéticos/políticos realizados por sujeitos da classe trabalhadora em atuação auto-organizada; portanto, sujeitos produtores de conhecimentos sobre elaborações estéticas, conceitos políticos, dinâmicas comunicacionais, formas de organização de lutas anticapitalistas e de gestão de sua própria memória social.

5 Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

6 Alguns dos acervos localizados: Acervo João Zinclar — https://ajz.campinas.br/; Centro Sergio Buarque de Holanda — FPA — https://fpabramo.org.br/csbh/o-csbh; Celeiro de Memórias — Douglas Martins — https://www.facebook.com/Celeirodememoria; Nair Benedicto – N Imagens — http://www.n-imagens.com.br; Ennio Brauns — https://enniobrauns6.wix*site*.com/fotos-e-documentos/historicas; Instituto Lula — https://institutolula.org; Jesus Carlos/Imagem — https://www.jesuscarlosimagens.com; Juca Martins — https://jucamartins.com; Memória e movimentos sociais – http://memoriaemovimentossociais.com.br/ Arquivo Edgard Leuenrouth https://www.ael.ifch.unicamp.br; Centro de Memória do MST; Jonalistas Livres; Fotógrafas e Fotógrafos pela Democracia; João Roberto Ripper https://imagenshumanas.photoshelter.com/index; Rosa Gauditano https://www.rosagauditano.com.br/ e Mídia Ninja https://www.flickr.com/photos/midia-ninja/albums.

7 Chã, Ana Manuela. *Agronegócio e Indústria Cultural*. São Paulo. Expressão Popular. 2018.

8 Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática, São Paulo. 1997.

No caso específico das obras visuais técnicas (fotográficas e audiovisuais), essas ações podem produzir também, de um lado, o acúmulo de capital financeiro a quem as adquire, e, de outro, o apagamento e/ ou a desfiguração política dos corpos de seus cocriadores e dos processos não-mercantis presentes nos atos de captação, difusão e preservação delas.

Obliterar ou deslocar as Imagens Militantes antissistêmicas de suas origens é um ato de poder político que pode, intencionalmente ou não, ser agente desmobilizador da memória social que as constituem e do projeto político ao qual essa memória está vinculada. Tais atos — por vezes sob um suposto caráter de abnegada benemerência e/ou de reconhecimento e atestação de valor artístico — pode conduzir à desmontagem e/ou à subalternização das dinâmicas populares de produção, circulação, difusão e preservação de conhecimentos produzidos pelos movimentos sociais e seus aliados.

Essa não é uma história nova, tem origem nos velhos gabinetes de curiosidades e se repete nas grandes coleções de instituições culturais forjadas por capitalistas, em certos casos sob justificação cientificista, que induz ao apagamento dos produtores originais desses artefatos como criadores de conhecimentos e projetos políticos. Práticas de dominação que se inserem em um longevo processo no qual os sujeitos cujos corpos são oprimidos, colonizados e explorados pelos detentores do poder, também têm seus saberes e suas criações estéticas expropriadas e subalternizadas sob a forma de item de coleção alijado de sua função originária. Em resumo, subalternização e fetichização de memórias sem sujeito.

Essas não são questões fáceis, tampouco simples de serem resolvidas; devem ser enfrentadas com as devidas contextualizações das urgências de preservação impostas a cada caso específico. Contudo, o que avalio necessário problematizar é que, em especial nos processos de preservação, deslocar as Imagens Militantes contra-hegemônicas e antissistêmicas de seu território e contexto original pode levar, em muitos casos, à desvinculá-las das lutas que documentam; consequentemente, a uma espetacularização desterritorializada e, principalmente, a anulá-las como dimensão visual de projetos que disputam a construção de outra sociedade, sem classes e sem propriedade privada dos meios de produção da vida, da arte e da memória.

O que essas questões também apontam é para a necessidade e para a urgência das organizações da classe trabalhadora ampliarem seus projetos e políticas de autogestão de acervos.[9] Além do autofinanciamento, buscar também acesso a recursos públicos, com a criação de formas de financiamento para projetos coletivos que evitem a fragmentação de esforços e potencializem objetivos comuns às causas populares. Principalmente, sem os entraves pseudolegalistas e burocráticos de editais estruturados sob lógicas restritivas às organizações não pautadas pela legalidade burguesa e sem predomínio das isenções fiscais que favorecem a concentração de coleções em poucas instituições e com privilégio das privadas e gerenciadas por instituições que têm raízes no mercado. Enfim, é tarefa dos instrumentos culturais da classe trabalhadora disputar políticas públicas específicas às suas demandas e criar mecanismos perenes que promovam a preservação e a circulação de suas memórias antissistêmicas com garantia de: acesso gratuito à imensa gama de conhecimentos da história das lutas populares, preservação do direito autoral dos realizadores e principalmente sob a incondicional governança e propriedade coletiva dos próprios movimentos que as formularam. Para essa construção, há um longo caminho a ser trilhado, partindo do princípio de que nas dinâmicas de memória dos movimentos sociais não deve haver ação de difusão e preservação sem a presença ativa dos sujeitos que lhes dão origem, sentido e destino.

Importante destacar que no que toca à circulação das Imagens Militantes do campo contra-hegemônico, o que coloco como questão não é estabelecer fronteiras e cercas a essas imagens, mas sim, totalmente o oposto. O que aponto é a necessidade de não abrir mão do estatuto de ente político inerente à sua condição originária e às funções que cumprem no projeto político do qual não existem em separado, mas sim, são a dimensão visual de memórias insurgentes.

Imagens militantes não são mercadorias e não caminham sozinhas. Isso não significa que não possam e não devam circular em espaços e publicações institucionais e artísticas *stricto sensu*, muito ao contrário. Sua presença é fundamental em projetos que verdadeiramente buscam esgarçar fronteiras para problematizar e derrubar cercas conceituais sobre lócus e cânones oriundos das práticas ideológicas disjuntivas de arte e trabalho, de artístico e político, de militância e criação estética, entre outras.[10] Como feito pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, de forma coparticipativa com os movimentos dos quais as peças são expressão, inserir Imagens Militantes antissistêmicas em espaços museais e ações curatoriais artivistas é parte da função amplificada a que elas se destinam como artefatos visuais da luta antissistêmica também travada em ocupações e retomadas do restrito e restritivo circuito oficial das artes.

Imagens Militantes antissistêmicas são feitas exatamente para isso: Ocupar, Resistir e Produzir no campo cultural atual e, a partir disso, disputar outra forma de sociedade. Devem tomar ruas, redes, museus, livros e toda forma de formulação de ideias e debates; contudo, por sua condição de origem, elas são parte da caminhada de corpos políticos vivos e atuantes, não são objetos

9 Além de importantes acervos organizados por instituições acadêmicas que atuam em parceria com movimentos sociais, é importante destacar que existem ações potentes em desenvolvimento, criadas, geridas e sustentadas por comunidades, coletivos e territórios resistentes que se apresentam como forças auto organizadas no campo da memória das lutas brasileiras, como exemplo: Arquivo do Movimentos dos Trabalhadores Sem Terra, As ações dos Movimentos de resistência à ditadura militar, a Rede Mocambos-Baobáxia, Cultne, Acervo João Zinclar, Acervo da Laje, Rede de Museus e Acervos Indígenas, Quilombolas, Museus, LGBTQI, entre outras iniciativas.

10 Sobre relações entre arte e trabalho ver: Vázquez, Adolfo Sanches. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

desvalidos de seus sujeitos criadores e dos seus sentidos políticos de origem.

Portanto, ao receber ações de circulação e de preservação de produção artística oriunda das lutas populares, cabe aos dirigentes, aos profissionais e às instituições do circuito expositivo, públicas e privadas — museus, galerias e centros culturais — reconhecer o indissociável papel de seus coprodutores como formuladores de conhecimento e de projeto político, agindo de forma a ter a presença ativa e diretiva dos movimentos sociais como correalizadores das ações de difusão de seus objetos de memória.

Foi sob essa proposição que a recusa das curadoras do núcleo *RETOMADAS* em aceitar a retirada das seis imagens e dos cartazes do MST, inicialmente imposta pela direção do Masp, e a negativa dos responsáveis pelos acervos das fotografias em vendê-las ao museu como forma de reparação oferecida para que a mostra fosse reagendada, foram ações coletivas do exercício prático do conceito que permeia as Imagens Militantes antissistêmicas: ação pactuada de sujeitos coletivos que marcham unidos, que sabem o que são, a quê suas ações visuais se destinam e por quem não devem se deixar subalternizar e mercantilizar.

MÍSTICA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

DOUGLAS ESTEVAM

Mística do MST no Masp, na noite de abertura da exposição *Histórias Brasileiras*, 25 de agosto de 2022. Foto: Gui Frodu.

O MST chega aos seus 40 anos de história constituindo-se como um dos mais longevos movimentos de luta camponesa em nosso país. Muitas análises e estudos sobre o movimento já foram elaborados, apontando seu significado histórico e social sob diversos aspectos. No marco do bicentenário[1] da "independência" do Brasil,[2] entre as várias percepções sobre o significado do MST, talvez aquela feita por Celso Furtado ainda guarde força explicativa com poder de estimular nossa ação no presente. Considerado um dos principais intérpretes do Brasil, o economista, que também foi ministro da cultura, havia mencionado a importância estratégica do MST para nossa "construção nacional". Furtado aponta a conexão da luta do MST pela reforma agrária com o mais importante movimento do século XIX, o da luta abolicionista. Plínio de Arruada Sampaio recuperou essas reflexões de Furtado ao analisar a mística do MST.[3] Ele lembra ainda a palavra de ordem daquele período histórico, "reforma agrária, uma luta de todos", que colocava a reforma agrária como uma luta que não se esgotava no campo, mas que adquire seu pleno significado como parte de um projeto de construção nacional. Figura histórica da luta pela terra no Brasil, Plínio de Arruda Sampaio, que havia participado da elaboração do projeto de reforma agrária do presidente João Goulart, apontou que o motor dessa luta é a mística.

1 Esse texto foi escrito para compor o livro sobre o projeto *RETOMADAS*, um dos núcleos que compôs a exposição realizada no MASP com o título de *Histórias Brasileiras*, no contexto do bicentenário da independência do Brasil.

2 Simbolicamente e apresentando um grande significado místico, a primeira ocupação de terra que daria origem ao MST, feita na Fazenda Macali (RS), foi realizada no dia 7 de setembro.

3 Plínio de Arruda Sampaio. *A mística*. Mimeo. 2002.

Wesley Lima em frente a um dos cartazes do MST em exibição no núcleo *RETOMADAS*. Masp, 25 de agosto de 2022. Foto: Gui Frodu.

Uma aproximação ao significado da prática da mística no MST podemos encontrar nas sínteses de Ademar Bogo. Seu estudo sistemático sobre a mística,[4] um dos mais amplos de que dispomos até o momento, aborda uma série de dimensões da mística no movimento. A síntese elaborada no livro vem precedida de uma apresentação feita por outro militante histórico da organização, o educador Adelar Pizzeta. Fruto do acúmulo de nosso fazer histórico, ele afirma que nossa prática permite incluir o tema da mística na "teoria da revolução brasileira". Nessa perspectiva, a mística é vista como parte da práxis de transformação estrutural da sociedade, de uma mudança profunda de seus fundamentos, como parte daquela transformação que altera as raízes de uma formação social, mudança que chamamos radical e que a tradição de luta dos povos oprimidos chama de revolução. Aproximando-nos de quatro décadas de lutas, podemos afirmar que as formulações e práticas do MST em torno da mística tem se tornado um estímulo para novas organizações populares, um estímulo revigorante para a atuação de organizações históricas que passam a incorporar a mística em suas ações, assim como uma influência para organizações populares a nível internacional, como a Via Campesina.

O MST E A MÍSTICA

A mística acompanha o desenvolvimento histórico-organizativo do MST. Ela não é uma experiência imutável, muito ao contrário, ela está em constante desenvolvimento e transformação. A mística foi se recriando com o MST e alimentou a evolução do próprio movimento. Ela é um elemento constitutivo do MST, talvez um de seus traços mais característicos. Seria inimaginável a existência do MST sem a mística que dá significado ao projeto de transformação social proposto pelo Movimento. Na concepção desenvolvida pelo MST, a mística possui dimensões práticas, teóricas, de conteúdo e ideológicas.

Frequentemente a mística é apontada como algo de difícil definição. A própria etimologia da palavra expressa essa dificuldade. O significado da palavra vem de mistério, termo oriundo dos gregos e que se incorporou às diversas tradições do cristianismo e do judaísmo. Entre os gregos, estava associada a rituais que influenciaram o cristianismo durante a Idade Média. Ainda que uma das manifestações da mística estivesse associada a rituais, apresentando uma dimensão cênica e performática, ela sempre esteve vinculada a projetos utópicos de transformação da sociedade. Historiadores da mística apontam também sua presença em outras tradições espirituais que não são de origem ocidentais, como o hinduísmo ou na China. A principal influência da mística no MST vem da tradição histórica da Teologia da Libertação, através de suas expressões no Brasil representadas pela Comissão Pastoral da Terra e pelas Comunidades Eclesiais de Base. Contudo, uma das particularidades da mística do MST é sua desvinculação do âmbito religioso, assumindo uma determinação laica, secular e materialista.

Essa laicização da mística não significa uma negação da dimensão espiritual do ser humano, de sua dimensão subjetiva mais profunda. Muito ao contrário, a mística incorpora essas dimensões como essência de sua práxis, em seu projeto de sociedade e nas experiências e vivências que marcam a construção de uma nova sociedade já em nosso presente. Um dos mais importantes formuladores do marxismo latino-americano, o peruano José Carlos Mariátegui, sensível à centralidade da questão indígena na América Latina e que influenciou as concepções da Teologia da Libertação, tinha uma profunda reflexão sobre a mística em suas formulações revolucionárias. Para ele, a mística se referia a uma dimensão espiritual e ética do socialismo. Em sua concepção, o socialismo, apoiando-se nas massas, busca enobrecer e dignificar a vida. Mariátegui afirmava que a emoção revolucionária é uma emoção religiosa com fundamentos humanos e sociais.[5]

4 Bogo, Ademar. O *vigora da mística*. São Paulo: Expressão Popular, 2002.

5 Para uma análise mais aprofundada da concepção de mística em Mariátegui, o estudo de Michel Löwy, *Mística revolucionária: José Carlos Mariátegui y la religión* é uma das principais referências. Nossas menções a Mariátegui se baseiam nesse trabalho.

MÍSTICA E PROCESSO ORGANIZATIVO

Dentre as realizações mais importantes do MST em sua trajetória, seu acúmulo organizativo talvez tenha sido a conquista mais profundamente transformadora e marcante. O MST é um movimento de massas que reúne centenas de milhares de pessoas oriundas das camadas mais pobres da população brasileira e se compreende como um movimento estruturado em torno da formação humana. Essa formação se realiza a partir da luta, da experiência radicalmente transformadora da ocupação da terra. A luta se combina com a organização para que ela possa se realizar. Luta organizada, organização coletiva e massiva são características determinantes do processo de formação humana que embasa a ação do MST.

Possuindo uma dimensão de grande importância formativa, o processo organizativo é um dos espaços onde a mística se manifesta. As formas de organização podem alimentar e fortalecer a mística ou sufocá-la. A burocracia faz com que se perca o encanto pela ação transformadora. A centralização desvirtuada das tarefas acarreta o não envolvimento da militância, a não participação, o enfraquecimento dos vínculos de pertencimento e o sentimento de se sentir sujeito da história. Limites no processo organizativo podem ter um profundo impacto sobre a mística da organização. Quando realizamos um bom processo organizativo, gerando o mais amplo envolvimento dos membros da organização, fomentando o sentimento da participação coletiva, podemos sentir a mística do processo, da participação, da construção histórica, da pertença. A alienação é um veneno que corrói a mística do empenho transformador.

A mística significa uma resposta crítica ao que a sociologia chamou de desencantamento do mundo. A ação transformadora imbuída da mística representa uma forma de reencantamento do mundo. Segundo a interpretação sociológica, o desencantamento é um processo histórico que afeta as ideias (concepções de mundo), as instituições, os valores e interesses dos seres humanos. Com a forma de organização capitalista da sociedade, estendeu-se para amplas esferas da sociabilidade o processo de desencantamento do mundo. A alienação é uma das dimensões desse processo, assim como a objetificação das relações sociais. Mariátegui via a luta revolucionária como uma forma de reencantamento do mundo.

Clarissa Diniz, João Paulo Rodrigues e Sandra Benites durante visita do MST ao núcleo *RETOMADAS*. Masp, 6 de outubro de 2022. Foto: Comunicação/MST.

MÍSTICA E IDEOLOGIA

A mística está relacionada a um projeto de sociedade, a uma visão de mundo, a uma concepção de sociedade que tem como horizonte a emancipação humana e a superação das formas de opressão. Podemos também chamar essa visão de mundo de ideologia. Uma concepção ideológica de um projeto de sociedade possui também uma dimensão afetiva sem a qual o envolvimento pessoal e o potencial transformador seriam enfraquecidos. Houve momentos na história que causaram grande impacto na mística do projeto utópico de uma outra sociedade socialista. As primeiras ocupações do MST, ainda sob a ditadura militar, no ano de 1979, foram fortalecidas em sua mística pela experiência revolucionária sandinista. Se para Mariátegui a Revolução Russa de 1917 insuflou no pensamento socialista uma energia mística, o fim do regime soviético e o discurso do fim da história geraram uma profunda crise no campo progressista durante os anos 1990. Muitos militantes se sentiram desmotivados para seguir em frente e manterem vivas a esperança e a energia transformadora. Não foram as causas que se perderam, perdeu-se o encanto pela causa.[6] As crises ou derrotas políticas e sociais podem minimizar a força de um projeto. Não significa que a causa tenha perdido seu sentido, mas sim, que se perdeu o encanto pela causa, pelo projeto. Impera a resignação e a indiferença. É corrente nos dias de hoje a expressão de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. O desejo, a força de engajamento, de esperança de transformação do mundo parece irrealizável, inalcançável. Há um sentimento de que é impossível imaginar uma outra sociedade fora dos marcos do capitalismo, do individualismo, da lógica da mercadoria. É naturalizada a estrutura desigual, opressora e destruidora do modo de produção atual. As forças dominantes tentam, em vão, emplacar a ideia do fim da história ou o fim das grandes narrativas, dos grandes projetos de sociedade, induzindo o capitalismo como a única forma de existência humana. Os levantes populares desmentem essas ideias. A história segue viva. A recente vitória eleitoral contra a extrema-direita no Brasil mobilizou um profundo sentimento de esperança e afeto. A destruição ambiental planetária que estamos vivenciando exige uma força que nos anima a transformar radicalmente o mundo. A mística é uma das formas de manter viva a esperança de superação desse modo de produção extremamente destrutivo de todas as formas de vida.

6 Bogo, Ademar. *Op. cit.*, p. 47. Recomendamos também o dossiê do Instituto Tricontinental, *Dez teses sobre marxismo e descolonização*.

Mística do MST no Masp, na noite de abertura da exposição *Histórias Brasileiras*, 25 de agosto de 2022. Foto: Gui Frodu

MÍSTICA E BATALHA DAS EMOÇÕES

Por muito tempo a esquerda ignorou a importância das emoções. A força dos sentimentos foi desconsiderada na luta política em nome da razão ou da lógica discursiva.[7] Os afetos, sentimentos e emoções são um elemento de extrema importância na luta de classes e nos processos de organização popular. O significado político dos afetos e sua importância na constituição de ideologias e visões de mundo, a vinculação entre os afetos e a produção de conhecimentos, atitudes, valores, comportamentos, são dimensões que estão presentes na mística. A mística é uma das formas mais potentes de estabelecer um vínculo entre os afetos e o projeto, entre os sentimentos e a ação. Um projeto só possui uma dimensão mística quando ele marca os afetos daqueles e daquelas que o constroem. Um projeto de transformação social não pode limitar-se somente aos aspectos racionais ou discursivos argumentativos. É necessário um envolvimento pleno que passa pelo subjetivo. A ação coletiva é marcada por sentimentos, emoções e afetos, e pela mística se estabelece uma unidade política pela afetividade.[8] As emoções consolidam uma qualidade própria das ações. Che Guevara tinha a mais ampla e profunda compreensão disso quando afirmava que um verdadeiro revolucionário deve ser movido por grandes sentimentos de amor. Também o principal formulador da psicanálise, Sigmund Freud, afirmava que o ser humano demonstrava formas específicas de amor por ideias ou ideais e que isso significava uma importante força de mobilização social. As forças de extrema direita também perceberam o poder das emoções e a utilizaram como uma forma de manipulação. Enquanto o socialismo combina a emoção a um projeto de transformação da realidade fundado em concepções científicas, o fascismo e o nazismo desenvolveram formas místicas de dominação de massas carregadas

7 Bogo, Ademar. *Op. cit.*, p. 28.

8 *Ibid.*, p. 92.

Rosa Negra na mística do MST no Masp, na noite de abertura da exposição *Histórias Brasileiras*, 25 de agosto de 2022. Foto: Nair Benedicto.

de viés emotivo. A extrema direita contemporânea, apoiando-se nos avanços técnicos da informática, potencializou as formas de domínio emocional, como tem demonstrado os analistas que se inspiram na sociologia das emoções. A dimensão política das emoções adquire uma relevante atualidade, profundidade e importância nas lutas atuais.

MÍSTICA E DIMENSÃO ESTÉTICA

A mística possui uma dimensão estética intrínseca. Os rituais são uma característica fundamental da mística que vem de nossa tradição latino-americana. Existe uma organização estética das ações que são planejadas e realizadas pelo MST. A ornamentação dos espaços, a organização de elementos estéticos para as marchas, o embelezamento de espaços, as próprias roupas, bonés, constituem uma série de elementos que intencionalizam a dimensão estética do processo organizativo e de luta do MST. As festas de colheita, noites culturais, feiras da reforma agrária são todos espaços onde a dimensão estética se expressa. As canções e seu poder de mobilização afetiva foram fundamentais nos processos organizativos e formativos do movimento. E a variada presença das sessões de místicas em escolas, encontros, reuniões, centros de formação etc., todo esse conjunto de expressões são os momentos onde as emoções e sentimentos são valorizados e reafirmados em seu vínculo com o projeto de transformação social. Estamos falando de uma "forma de consciência estética" que articula a dimensão cultural e artística. Uma forma de consciência estética constituída por sentimentos, gostos, impressões e imaginação. A beleza dos gestos e posturas vem associada à consciência estética do ser social.[9] Mesmo as formas de produção agrícola possuem um significado estético. Como parte de nosso projeto, falamos de sentimentos sociais e entendemos que a sensibilidade precisa ser educada como qualquer outra habilidade humana.[10]

MÍSTICA E REVOLUÇÃO CULTURAL

A mística apresenta ainda uma dimensão cultural. No MST, compreendemos o próprio processo organizativo e de luta como um processo cultural e a mística como uma de suas expressões e formas de realização. Uma das tarefas do MST é o desenvolvimento de uma consciência moral. Um projeto de sociedade deve também ser o portador de uma referência moral. Ao falarmos de revolução cultural no MST e sua relação com a mística, estamos pensando na transformação subjetiva, no cultivo de valores humanistas e socialistas, em mudanças de caráter, de valores e significados das experiências sociais. Um revolucionário pode perder tudo, menos a moral, dizia Fidel Castro. A coerência política é uma força que nutre a mística.[11] A mística como parte da revolução cultural atua no nível mais intrínseco e profundo dos seres humanos, sobre as visões e imagens do mundo, os sonhos e desejos, as fantasias, como diria Marx. Gestos e ações podem adquirir um significado exemplar. Poderíamos mencionar as doações de alimentos ou cozinhas solidárias que são experiências concretas exemplares de uma nova sociabilidade marcada por outras referências de valores e significados que alteram profundamente a existência de todos os envolvidos nessas atividades, tantos os militantes do MST quanto os beneficiários de tais ações. O encontro entre o campo e as periferias urbanas através dessas ações de solidariedade representam uma forma de ressignificação das visões de mundo e valores.

9 *Ibid.*, p. 137.

10 *Ibid.*, p. 141.

11 *Ibid.*, p. 92.

Uma das mais profundas e radicais transformações de que a mística é capaz, está na recuperação da dignidade, do valor, da honra de centenas de milhares de pessoas em sua existência cotidiana. A violência e o racismo estruturais que moldam nossa sociabilidade, os séculos de escravização, a pobreza extrema, o patriarcado, a discriminação e humilhação, tudo isso afeta profundamente a dignidade humana. Uma das mais belas manifestações da mística é o fortalecimento da dignidade que vivenciamos entre os e as integrantes do movimento. Nos barracos de lona preta de nossos acampamentos, um dos maiores símbolos do movimento, vemos o ressurgimento da dignidade de milhares de pessoas que foram excluídas, invisibilizadas, silenciadas e ignoradas. Seres humanos que nunca haviam sido reconhecidos passam a ter voz, a serem ouvidos, e se tornam sujeitos de sua história. Essa é uma das maiores conquistas da luta pela terra. Uma força que se expressa nos momentos mais efêmeros e tênues, em sorrisos, em olhares, em presenças, que vemos em nossas escolas, em processos de alfabetização, em cooperativas e marchas, em muitos momentos nos sentimos tocados pela dignidade de um povo que lutou contra a exclusão e todas as formas de discriminação e se reconhecem no mundo, incorporam sua força e sua autoestima como sujeitos da construção histórica de um povo. O jovem Marx, em 1844, ficou extremamente impressionado ao participar das reuniões das organizações secretas de trabalhadores. Esse foi um momento determinante para sua formulação de uma concepção revolucionária. Ele se mostrou impactado, em suas próprias palavras, pelo ardor juvenil e pela nobreza de caráter que demonstravam aquelas pessoas arrasadas pelo trabalho. Foi neles que Marx encontrou o elemento prático para a emancipação humana. É nessa tradição da história da luta de classes que se inscreve a força mística revolucionária do MST.

Mística do MST no Masp, na noite de abertura da exposição *Histórias Brasileiras*, 25 de agosto de 2022. Foto: Douglas Mansur.

O MASP E A LÓGICA DO MERCADO

FABIO CYPRIANO

O enfrentamento das curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, quando acusaram o Masp de censura no núcleo *RETOMADAS* na mostra "*Histórias Brasileiras*" (2022), forçando o Masp a negociar seu segmento sem cortes, não apenas incluindo as fotos vetadas, mas distribuindo-as gratuitamente e aumentando os dias gratuitos de visitação, tornou pública uma série de ações do museu que merece ser observada em perspectiva.

Não se trata, é importante dizer, de um caso isolado. Os museus paulistanos passaram a se comportar regidos por regras muito semelhantes às das grandes corporações, muito mais preocupados com sua autoimagem do que com as práticas experimentais que estes mesmos museus consolidaram em suas gestões inaugurais. Lina e Pietro Maria Bardi, no Masp, e Walter Zanini, no MAC-USP, foram curadores e diretores que estimularam a cena local a partir de colaborações com artistas, sem medo do risco e da ousadia.

Foi na máquina de xerox da Pinacoteca do Estado, por exemplo, que Hudinilson Jr. (1957-2013) fazia cópias do seu corpo nu e depois as exibia, nos anos 1970 e 1980, durante a gestão de Fábio Magalhães. Uma ação impensável na cena atual. Por que, então, os museus estariam se "apequenando",[1] para usar uma expressão da curadora Aracy Amaral, há 20 anos?

Por um lado, é inegável que as guerras culturais movidas pela direita conservadora têm sido eficazes em intimidar as instituições de arte, como em 2017, quando houve um ataque organizado em várias cidades do país como Porto Alegre, por conta da mostra Queermuseu — cartografias da diferença na arte brasileira, no Santander Cultural (Porto Alegre), e, em São Paulo, contra a performance La Bête, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna, por ocasião do 35º Panorama da Arte Brasileira. Essa onda chegou a provocar até mesmo autocensura no Masp, naquele mesmo ano, que, ao inaugurar a mostra Histórias da Sexualidade, antecipou-se a eventuais assédios e proibiu a visita de menores de 18 anos, mesmo acompanhados de seus pais, o que contraria as normas classificatórias do país. A precaução do museu chegou a tamanha neurose que o catálogo da mostra vinha com o seguinte texto em um selo: "Classificação indicativa: não recomendado para menores de 18 anos. Sexo explícito, violência, linguagem imprópria". Quase um mês após a abertura, o Masp precisou rever o limite a partir de uma Nota Técnica da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão do Ministério Público Federal, uma situação constrangedora para o museu.

Esse excesso de zelo, no entanto, não tem apenas a ver com as guerras culturais de grupos conservadores, mas com o perfil de seus dirigentes, em geral vinculados a grandes corporações, que simplesmente transpõem para os museus a mesma lógica de instituições do sistema financeiro ou de consultoria empresarial, caso da McKinsey & Company, da qual o atual presidente do Masp, Heitor Martins, é sócio. A empresa, aliás, é apresentada com um "currículo nefasto" pela jornalista Lucia Guimarães[2] por ocasião do lançamento do livro *When McKinsey Comes to Town: The Hidden Influence of the World's Most Powerful Consulting Firm* ("Quando a McKinsey chega: a história oculta da empresa de consultoria mais poderosa do mundo", numa livre tradução para o português).

É essa lógica administrativa "nefasta" que está sendo incorporada aos museus, em que a preocupação com a arte e a produção artística não parece ser o cerne de suas atividades, mas sim, a lógica dos negócios: quanto mais público e menos polêmica, melhor.

Mas há outra camada neste contexto que piora ainda mais a situação: à frente dessas instituições, e podemos somar aqui a Fundação Bienal de São Paulo, estão empresários-colecionadores que operam no mercado de arte com interesses próprios e que acabam, de alguma forma, influenciando não só quem é exposto, mas também a própria forma de exposição, além de usarem seu poder para barganhar valores de obras em galerias comerciais.

Por ocasião da abertura do Pavilhão Faith, no Rio de Janeiro, organizado pelo artista Maxwell Alexandre, foi publicado um texto assinado por Nathalia Grilo, que relata uma representativa história sobre os rumos atuais do Masp, por sua vez coletada da Lux Magazine, quando Maxwell expôs na galeria David Zwirner, em Londres, em 2020 e conta em entrevista:

[...] Todo esse potencial, porém, teria se perdido se eu tivesse escutado uma série de agentes ali no início, quando mostrei o primeiro grande painel pintado com tinta de parede e graxa sobre papel pardo, o que deu origem a diversos questionamentos voltados para uma lógica de mercado. Ouvi coisas como: 'não faça isso porque é um grande problema conservar essas pinturas' ou 'vai ser muito difícil vender, trabalhe com formatos menores e vamos conseguir vender tudo'. O Masp, o maior museu do Brasil me pediu para pintar cinco telas para que eles pudessem adquiri-las em vez das grandes pinturas em papel. A preocupação com a conservação e vulnerabilidade da obra foi um grande obstáculo no início de minha carreira.

Pelo depoimento de Maxwell, vemos como o Masp atua de certa forma como se fosse uma feira, cuja preocupação central é a comercialização de obras, o que inclui durabilidade, e não tanto seu poder criativo. Não é aqui coincidência que o presidente do museu seja casado com Fernanda Feitosa, organizadora de diversas feiras de arte, com a qual Adriano Pedrosa, o diretor artístico do museu, trabalhou antes de se vincular à instituição.

De fato, é como se o Masp se aproximasse do padrão das feiras de arte, como se todas as obras expostas precisassem se encaixar em um mesmo modelo, no qual elas não podem ser vulneráveis, o que é uma contradição com toda a produção conceitual. Enquanto nos anos 1970 o fim da moldura representava, para artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, a busca em vincular arte e vida, a gestão Martins-Pedrosa defende o retorno da moldura como forma de gentrificação do museu.

Foi muito significativo que a contraproposta do Masp, quando Clarissa e Sandra tinham se afastado da mostra, foi que o museu se comprometeria a adquirir as fotografias censuradas. No entanto, em vez de uma saída mercadológica, as curadoras propuseram algo mais sintonizado com seu pensamento curatorial: a distribuição gratuita dessas imagens aos visitantes. É esse tipo de ousadia que está praticamente banida dos museus.

É por isso que é preciso observar a atuação do Masp a partir da lógica de mercado por ele assimilada, que não prioriza o pensamento, mas sim, o produto. Tudo isso relacionado justamente aos seus gestores, que por sua condição profissional e pessoal, são figuras do mercado de arte por atuarem como colecionadores em uma rede vasta, que às vezes chega a confundir os limites éticos de práticas adequadas nas instituições de arte.

A alegação inicial para a censura das obras foi o não respeito dos prazos, prazos esses que as curadoras atestam não terem sido informadas. O que ocorre por conta dessa rigidez, contudo, é que há um princípio de eficácia que é a eficiência "nefasta" das corporações em suas formas de exercício de poder, especialmente na era do capital improdutivo. Essas empresas, como apontou Lucia Guimarães no referido artigo, usam "vestais virtuosas" para esconder práticas questionáveis.

Ao mesmo tempo, o programa do Masp aponta para a inclusão de questões até recentemente marginais na história da arte, como a presença de artistas mulheres, assim como indígenas além de negras e negros. Mas enquanto as mostras abordam essas temáticas, há por trás algumas práticas que podem ser apontadas como conflito de interesses, como a inclusão de obras de seus diretores nas exposições do museu, o que é uma forma de valorização de seus acervos pessoais. Isso ocorreu na própria mostra "*Histórias Brasileiras*", com pelo menos dois trabalhos do acervo de Martins e Feitosa: "Operação A3-1", de Rosangela Rennó, e "A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade", de Jaider Esbell (1979-2021). Mas não só lá. O casal também cedeu uma pintura de Volpi na mostra Volpi Popular, também realizada em 2022. No caso da obra de Rennó, vale lembrar que se trata de uma série com mais de uma dezena de trabalhos, em mãos de vários outros colecionadores. Portanto, na escolha dos curadores do núcleo Rebeliões e Revoltas, André Mesquita e Lilia Moritz Schwarcz, onde ela se encontrava, não foi casual.

E essa prática não se restringe ao seu presidente. Em 2023, na mostra "Carmézia Emiliano: a árvore da vida", outras figuras da instituição, como Juliana Siqueira de Sá (vice-presidente) e Fábio Ulhôa Coelho (conselheiro), também tinham seus nomes estampados nas legendas de obras da artista indígena de Roraima.

Em seu livro *Privatização da Cultura* — a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80 (Boitempo/Sesc-SP, 2006), a pesquisadora Chin-Tao Wu apresenta um estudo realizado por uma empresa norte-americana sobre doação corporativa que afirma "que ela serve não apenas para melhorar a posição de mercado da companhia, mas também para criar e manter a posição dos empresários nos círculos da elite". Para ela, a presença de gestores nessas instituições com caráter público merece ser vista sempre sobre uma ótica dupla: o empresário ajuda no desenvolvimento da instituição, enquanto ela agrega *status* a ele. Pois ao dar visibilidade aos seus nomes, esses diretores estão agregando valor tanto às próprias obras, que passam a ter mais valor após uma exposição em uma instituição do porte do Masp, quanto também a eles mesmos, um conflito ético não enfrentado pela instituição.

Essa, aliás, é uma equação histórica e fundante das instituições de arte brasileira. Mecenas como Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo sempre se utilizaram das vitrines que Masp, no caso do primeiro, MAM-SP e Bienal de São Paulo, no caso do segundo, lhes proporcionavam. A diferença, contudo, é que eles não eram agentes do mercado, que se interessavam pela valorização de determinados artistas, ao contrário da situação atual.

Além disso, os conselhos de museus como o Masp não enfrentam problemas como esses porque eles são basicamente marcados por pessoas muito semelhantes: empresários, brancos e ricos. No caso do Masp, só pode participar quem contribui com pelo menos R$ 45 mil por ano, segundo seu Estatuto Social, em vigor desde 14 de abril de 2021. Sendo assim, como essas instituições podem pensar de fato em inclusão e reparação se os seus espaços de poder seguem elitistas e endógenos? Falta no Masp um código de ética consistente.

A polêmica em torno do núcleo *RETOMADAS*, nesse sentido, deve ajudar na percepção que as instituições de arte precisam criar uma forma de balanço nas práticas de gestão que não se baseiem apenas em modelos corporativos, mas que privilegiem a complexidade do mundo da arte e toda sensibilidade nela envolvida. Trata-se de fazer com que essas instituições privilegiem um debate cultural em todos os níveis, e não apenas no discurso das salas de exposição.

Nesses quase oito anos da gestão Martins/Pedrosa, muitos foram os curadores, artistas e agentes do circuito que denunciaram apenas a círculos restritos as atitudes intempestivas e

1 Artigo Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u24936.shtml.

2 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/lucia-guimaraes/2022/10/consultoria-global-mckinsey--tem-historia-secreta-revelada-em-livro.shtml.

autoritárias da direção do Masp, com medo de retaliação tanto pelas relações internacionais de Pedrosa, quanto pelo poder de Martins no mercado de arte.

É preciso fazer com que nos centros de tomada de decisão não estejam apenas empresários-colecionadores e seus curadores subalternos, mas um outro espectro amplo de agentes do circuito. E isso precisa ser cobrado porque o grande financiador na cultura do país segue sendo o Estado, através das leis de incentivo à Cultura: ou seja, são fundos públicos — e não privados — que garantem a maior parte das mostras no país e no próprio Masp. Só em 2021 o museu conseguiu captar R$ 33 milhões para seu Plano Anual através desses mecanismos (o total de despesas das atividades no ano ficou em R$ 32,5 milhões), enquanto, agora em 2023, só a mostra "Paul Gauguin: o outro e eu" recebeu R$ 3,9 milhões via lei de incentivo. Portanto, é preciso mais democracia na gestão desses espaços, como o *RETOMADAS* deixou explícito.

Aline Albuquerque no vão do MASP, realizando a ação *AGITPROP*. Foto: Rosa Morena

AGITPROP

ALINE ALBUQUERQUE

Agitprop é uma instalação coletiva que se movimenta desde meados de 2015, período em que se tramava o golpe jurídico-parlamentar que destituiu a presidenta Dilma Rousseff e abriu caminho para a eleição do fascista que felizmente derrotamos nas urnas em 2022. Agitprop se inscreve justo nesse período, embora ela continue em movimento.

É um conjunto de frases colhidas e usadas nas incontáveis manifestações que aconteceram nesta longa noite escura que atravessamos, e já compôs algumas exposições coletivas. Nessas ocasiões, antes de montar a instalação dentro dos espaços expositivos, em Fortaleza, onde moro, tenho feito algumas sessões públicas de confecção de plaquinhas e nas áreas externas desses lugares, junto à galera da montagem e aos demais trabalhadores das artes, num desejo de evidenciar a multiplicidade das urgências.

Tive a alegria de estar na exposição "A arte, democracia, utopia — 'quem não luta tá morto'", no Museu de Arte do Rio (MAR), em 2018, e pude ficar naquele espaço por onde passaram mais de um milhão de pessoas negras escravizadas durante três séculos. Lá, como em outros lugares, abri uma esteira de folha de bananeira, estendi um tecido, pincel, tinta guache, papelão, furador e barbante e fui escrevendo frases, puxando conversa com as pessoas.

Ali conheci Nenem, um professor de história, negro, que esperava sua turma para um passeio pela Pequena África. Naqueles dias Nei Lopes, autor do samba "Senhora Liberdade", pediu que eu escrevesse "Abre as asas sobre nós, ó senhora liberdade", eu escrevi, e ele me contou sobre como a polícia sequestrava os objetos sagrados da umbanda, do candomblé, os instrumentos da capoeira, largando-os nos porões das delegacias. Por isso, eles estavam com uma campanha "Liberte Nosso Sagrado".[1] Essas duas frases ficaram então na última camada da instalação, na camada mais externa, porque as plaquinhas ficam bem sobrepostas, muitas delas não dá nem pra ler, mas estão lá, como estão lá também as vozes do MST, do MTST, e tantas outras.

1 Este livro inclui um dossiê dedicado ao movimento Nosso Sagrado.

Conto isso para explicar um pouco da natureza da Agitprop, e de como ela não poderia compor uma exposição, que, de alguma forma, estivesse impedindo que trabalhos tão importantes como as fotos de André Vilaron, João Zinclar e Edgar Kanaykõ Xakriabá também estivessem.

Agitprop não estava no núcleo *RETOMADAS*, mas no "Rebeliões e Revoltas", que teve curadoria de André Mesquita e Lilia Schwarcz. Escrevi para eles e disse que eu não poderia estar caso as fotos do MST não estivessem também. Também fiz uma postagem no Instagram, e acho que fui a primeira artista que se colocou publicamente dessa maneira, em apoio a Sandra Benites e Clarissa Diniz. André e Lília lamentaram e aceitaram.

O Masp reviu sua posição, o movimento que se formou a partir desse acontecimento foi e continua sendo muito importante para o debate. As estruturas de nossas instituições precisam ser expostas, questionadas, criticadas, porque elas reforçam, muitas vezes, a exclusão, o autoritarismo, e lutamos para que possa haver transformação. Lutamos impulsionando o giro decolonial que movimenta as estruturas carregadas do peso de uma história racista.

Estendi a esteira no vão do Masp, e uma das frases que estiveram em evidência nessa montagem, colhida ali no vão, foi "Pelo livre acesso aos espaços culturais". Essa foi uma das conquistas fruto desse movimento: ao menos durante essa exposição, o Masp seria gratuito não apenas um, mas dois dias por semana.

Participei da campanha para arrecadação de fundos para realizar essa publicação com plaquinhas "BEM COMUM", que acho que continua a ser a grande bandeira de quem luta por um mundo menos desigual, também com a arte (!) e tenho orgulho e alegria de compor esta publicação.

Agitprop ainda estava montada no Masp quando Lula falava na Av. Paulista na ocasião de sua/nossa vitória, dia 30 de outubro de 2022, e também me orgulho e me alegro com esse fato bastante significativo para a trajetória do trabalho.

UMA ABORDAGEM PÓS-CRÍTICA DO CASO RETOMADAS

CAYO HONORATO

No dia 11 de maio de 2022, as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz comunicam o cancelamento da participação do núcleo *RETOMADAS* na exposição "*Histórias Brasileiras*", a ser inaugurada em 1º de julho no Masp. Inicialmente endereçado aos envolvidos na realização do núcleo, o comunicado torna amplamente conhecida a decisão das curadoras, da qual o museu e o MST estavam cientes desde pelo menos o dia 3 de maio, dando início a uma controvérsia pública que se desdobra nas duas semanas seguintes.

Segundo as curadoras, a decisão "vem pela impossibilidade de incluir, no *RETOMADAS*, a completa representação das retomadas que o intitulam, a saber: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ" — que documentam "a luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas".[1] Por sua vez, em nota de 14 de maio, o Masp afirma que o cancelamento se deu "pela impossibilidade de incluir, no núcleo, 6 obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra — MST, solicitadas pelas curadoras ao departamento de produção do museu, muito fora dos prazos do cronograma estabelecido em contrato".[2]

No dia seguinte, as curadoras publicam um "esclarecimento oficial" questionando os marcos do "calendário genérico originalmente previsto no contrato". Nesse documento, registram que foram "convidadas para ir ao Masp para reuniões presenciais de apresentação e aprovação do núcleo *RETOMADAS* na segunda metade de janeiro".[3] Desse modo, seu projeto teria sido aprovado pelo museu quando o prazo para a solicitação de empréstimos segundo o contrato já estava expirado. Dias depois, em nota de 20 de maio, o Masp recua da sua decisão, reconhece "falhas processuais e erros no diálogo com as curadoras" e propõe, entre outras coisas, adiar a abertura da exposição para incluir o núcleo *RETOMADAS* na mostra.[4]

1 Benites, Sandra & Diniz, Clarissa. "A todas as pessoas convocadas…". Select, 12 mai. 2022. Disponível em: https://select.art.br/basta-masp/. Acesso em: 27 mai. 2023.

2 Masp. Nota 14.5.22 sobre a exposição *Histórias Brasileiras*, 14 mai. 2022. Disponível em: https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras. Acesso em: 27 mai. 2023.

3 Benites, Sandra & Diniz, Clarissa. *Esclarecimento oficial*, 15 mai. 2022. Disponível em: https://bit.ly/3WA-5G5O. Acesso em: 27 mai. 2023.

4 Masp. Nota 20.5.22 sobre a exposição *Histórias Brasileiras*, 20 mai. 2022. Disponível em: https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras. Acesso em: 27 mai. 2023.

Essa é a cronologia básica do caso. Outros eventos, no entanto, intervêm na sua dinâmica. Em 17 de maio, Sandra Benites, então curadora adjunta do museu (embora se veja neste caso como curadora convidada), pede demissão justificando que "sua presença parecia estar mais a serviço de uma imagem de um museu diverso do que [*sic*] um interesse em seu trabalho propriamente".[5] No dia seguinte, Cildo Meireles solicita ao Masp que três obras suas não fossem incluídas na exposição. Em *e-mail* à instituição, o artista teria declarado: "Os movimentos sociais, as questões indígenas, a luta pela reforma agrária, entre outras manifestações, são temas importantes para mim enquanto artista e cidadão. Portanto, me sentiria constrangido em participar desse evento".[6]

O impacto dessas e de outras ações foi crucial para que o museu refizesse sua decisão. É o que as curadoras reconhecem na carta que publicam em 26 de maio: "Temos consciência de que a diligente resposta dos públicos do Masp, a mobilização popular, a repercussão nacional e internacional do caso e o apoio de artistas que se retiraram de "*Histórias Brasileiras*" foram centrais para o movimento autocrítico do Museu".[7] Em entrevista meses depois, elas reiteram que "Foi justamente por conta da pressão da mídia, dos influenciadores, dos artistas etc.., que o museu, fazendo também o seu trabalho interno de revisão crítica, voltou atrás [...] e retirou o veto às imagens. Portanto, [...] eles foram fundamentais na luta coletiva contra as intransigências e equívocos do museu".[8]

Mas a leitura que o debate público fez do caso parece ter sido influenciada por um episódio correlato. Em 29 de abril, o lançamento do livro *Sem medo do futuro*, de Guilherme Boulos, previsto para ocorrer em 3 de maio no auditório do Masp, é cancelado pela instituição, que alegou ser proibida a "realização de quaisquer manifestações de caráter político e/ou religioso" nas suas dependências, de acordo com o parágrafo terceiro do Art. 2 de seu estatuto social.[9] A cláusula é curiosa, uma vez que ela parece destituir a missão do museu — de "estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais" (Art. 2) — de qualquer dimensão política; como se aquilo que o museu faz e apresenta (exposições, programas, publicações etc.) não incorresse em nenhum tipo de manifestação política.

Embora não estivesse diretamente ligado ao caso *RETOMADAS*, esse episódio foi decisivo na repercussão de que o veto do Masp configurava um tipo de censura. Parte da imprensa avaliou que: "em poucos dias, o museu foi denunciado em público por dois casos de 'censura burocrática', expressão que talvez seja um eufemismo mal-ajambrado para descrever o que de fato se passou".[10] O próprio Guilherme Boulos se manifestou nas redes sociais, dizendo que "Arte não combina com censura!".[11] Outros agentes, como o curador Hélio Menezes, também teriam avaliado se tratar de censura.[12] A artista e professora Dora Longo Bahia, por sua vez, não fala explicitamente em censura, mas entende que a classe dominante brasileira — que constitui as instâncias decisórias do museu — apoia a demonização dos que defendem a reforma agrária. Para ela, "não só as instituições de arte, mas o próprio Estado brasileiro é refém de um capital financeiro aterrorizado por qualquer ameaça de uma mudança de paradigma com relação à exploração da terra".[13]

Da parte dos envolvidos, no dia 12 de maio, o Acervo João Zinclar, o Coletivo de Arquivo e Memória do MST e a Direção Nacional do MST assinam uma nota conjunta, na qual questionam "a atitude excludente da direção do Masp", apontam "a gravidade deste tipo de construção de conhecimento que invisibiliza a luta da classe trabalhadora" e chamam "toda a comunidade cultural e entidades que representam as lutas do povo brasileiro para este debate, que se reveste da urgência de não ceder à censura e ao apagamento de nosso maior patrimônio: nossa capacidade de luta organizada para construir um outro modelo de sociedade".[14] Em depoimento a este autor no dia 27 de maio de 2023, Sandra Benites expressa a situação com outras nuances: "Eu diria que não foi apenas censura; enquanto mulher indígena, me senti silenciada, por não poder concluir o compromisso que eu tinha feito". Indagada se a decisão do Masp não configuraria censura, Clarissa Diniz prefere deslocar a questão: "Eu acho que impedir a representação completa das *RETOMADAS* é, em si, uma posição política".[15] André Vilaron, por sua vez, teria dito: "Esta resposta, quem precisa dar, é a direção do Masp".[16]

5 Moraes, Carolina & Perassolo, João. Primeira curadora indígena pede demissão do Masp após veto a fotos do MST. *Folha de São Paulo*, 17 mai. 2022. Disponível em: http://bit.ly/3hZaku0. Acesso em: 27 mai. 2023.

6 Moraes, Carolina & Perassolo, João. Cildo Meireles retira obras de exposição no Masp após museu vetar fotos do MST. *Folha de São Paulo*, 19 mai. 2022. Disponível em: https://bit.ly/3qkPt8g. Acesso em: 27 mai. 2023.

7 Benites, Sandra & DiNIZ, Clarissa. Carta das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST. MST, 26 mai. 2022. Disponível em: https://bit.ly/3J73nll. Acesso em: 27 mai. 2023.

8 Saito, Bruno Yutaka. Por que o MST ganhou espaço nos museus de arte. Valor Econômico, 23 set. 2023. Disponível em: https://bit.ly/45Ae2hN. Acesso em: 27 mai. 2023.

9 Masp. Estatuto Social, 14 abr. 2021. Disponível em: https://bit.ly/3ILRq4i. Acesso em: 27 mai. 2023.

10 Medeiros, Jotabê. "Muleta" burocrática para censura no Masp é metástase do autoritarismo. *ArteBrasileiros*, 11 mai. 2022 [*sic*]. Disponível em: https://bit.ly/43pdglK. Acesso em: 27 mai. 2023. Obs.: Essa coluna contém uma série de imprecisões cronológicas, assim como de atribuição quanto à origem das ações relatadas.

11 Boulos, Guilherme. ABSURDO!, 12 mai. 2022. Instagram: guilhermeboulos.oficial. Disponível em: https://bit.ly/42bNAZ3. Acesso em: 27 mai. 2023.

12 Artreview. Censorship row engulfs Museum of Art São Paulo, 16 mai. 2022. Disponível em: https://bit.ly/42jt7BK. Acesso em: 27 mai. 2023.

13 Bahia, Dora Longo. Quem tem medo do MST? Select, 21 mai. 2022. Disponível em: https://select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/. Acesso em: 27 mai. 2023.

14 MST. Decisão do MASP desrespeita a história do MST, 12 mai. 2022. Disponível em: https://mst.org.br/2022/05/12/decisao-do-masp-desrespeita-a-historia-do-mst/.

15 Medeiros, Jotabê. "Muleta" burocrática para censura no Masp é metástase do autoritarismo. Op. cit.

16 Moraes, Fabiana. Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena. The Intercept Brasil, 17 mai. 2022. Disponível em: https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/. Acesso em: 28 mai. 2023.

De fato, já no dia 14 de maio, o museu se apressa em refutar a acusação: "A negativa do Masp para a inclusão das 6 fotografias não está, de forma alguma, vinculada ao conteúdo das obras, tampouco representa qualquer censura ao MST — algo inadmissível em uma instituição democrática como o Masp". O museu ainda argumenta que "um texto de autoria do MST foi incluído no livro "*Histórias Brasileiras*": Antologia, que acompanha a exposição e será lançado em julho [de 2022], descartando, portanto, qualquer hipótese de censura".[17] Em nota, a curadora convidada Lilia Schwarcz, que assinava com Adriano Pedrosa, diretor artístico do Masp, a direção curatorial da exposição, pondera que: "Não houve [...], no meu entender, censura por parte do Masp à temática do MST, mas erros na condução e no diálogo essencial entre a instituição e as curadoras. [...] Acredito que o Masp esteja aprendendo com seus erros e deverá reformular seus procedimentos".[18]

Cabe salientar que, embora o termo "censura" possa estar sendo empregado com sentidos variáveis pelos diferentes atores, ele se refere neste caso, de um modo geral, a uma restrição em termos de conteúdo, particularmente, a uma tentativa de se reduzir ou invisibilizar a dimensão política das lutas sociais travadas pelo MST, ou ainda, no caso do livro de Boulos, a "um grave atentado à liberdade de expressão".[19] Nesse sentido, o termo é contraposto pelo argumento de que houve no primeiro caso um problema exclusivamente de cronograma, relativo a prazos e procedimentos institucionais, ou falhas processuais; um problema simplesmente técnico e/ou administrativo. Quanto a isso, as curadoras se manifestaram já no comunicado de cancelamento do núcleo: "não podemos naturalizar essa contradição [que as levaria, caso aceitassem continuar a praticar a colonialidade contra a qual o núcleo se insurge] ou considerá-la uma questão técnica. Desconsiderar a seriedade política dessa situação é, aos nossos olhos, uma posição política".[20]

A percepção de que as decisões técnicas têm uma dimensão política — e de que, portanto, as "questões de fato" não se separam das "questões de interesse"[21] — ganha, porém, outra complexidade, a partir do momento em que incluímos um "terceiro termo" no debate. Em matéria de 23 de maio, o jornal *Folha de São Paulo* publica a posição de funcionários e ex-funcionários do museu, ouvidos em anonimato. Perguntados se houve censura dentro do Masp, sua resposta foi: não. Mas o que, a princípio, parece avalizar a posição dos diretores do museu manifesta, efetivamente, uma crítica contundente à instituição, que as acusações de censura não estavam considerando. Eles apontam "uma equipe de produção sobrecarregada e funcionários de várias áreas descontentes com os salários, bem como uma série de atrasos e falhas de comunicação na montagem de "*Histórias Brasileiras*".[22]

Ainda nessa matéria, os funcionários afirmam que "outras obras sem conteúdo potencialmente político também foram barradas na mostra por uma questão de prazo".[23] De fato, para que a censura política fosse verificada, seria preciso concluir que o Masp viu no problema de cronograma uma oportunidade para vetar, em meados de abril, aquilo que, no caso do núcleo *RETOMADAS*, era de seu conhecimento desde janeiro. Paralelamente, também era de conhecimento do museu desde março, aproximadamente, o conteúdo do filme *Fala da Terra*, realizado pelos artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca em colaboração com o Coletivo Banzeiros, ligado ao MST, e que integrou a programação da sala de vídeo do museu naquele ano. Certamente, nada disso sugere um apoio irrestrito do Masp às causas do movimento. Os convites feitos aos artistas podem atender interesses diversos, como o de estabelecer parcerias com as galerias que os representam. Também isso não impede que o museu administre a visibilidade concedida aos conteúdos dos trabalhos em exposição, ao mesmo tempo que se utiliza disso para divulgar sua missão de estabelecer diálogos "de maneira crítica e criativa". Mas. como conciliar o argumento de que a "censura" por parte do museu "invisibiliza a luta da classe trabalhadora" com o posicionamento dos trabalhadores do museu de que não houve censura, mas sim, um problema relacionado a condições de trabalho precarizadas?

Um primeiro passo consiste em não se referir ao Masp como uma "instituição desubjetivada". Essa foi a posição adotada por Benites e Diniz em sua contraproposta de 26 de maio, endereçada explicitamente ao presidente do conselho deliberativo, ao diretor presidente e ao diretor artístico do museu, os senhores Alfredo Egydio Setúbal, Heitor Martins e Adriano Pedrosa. Nesse documento, as curadoras ressaltam a importância de "mantermos a interlocução com os dirigentes do Masp [...], posto que estamos sendo individual e publicamente expostas por essas circunstâncias".[24] Uma atenção semelhante foi praticada pela editora do livro de Boulos que afirmou em nota: "A confusão esclarece que, também a direção do Masp, ou alguém nela, tem posição: o obscurantismo e a intolerância".[25] Coincidentemente ou não, é naquela contraposta que as curadoras passam a reconhecer a agência da equipe do museu: "apostando no trabalho de seu corpo de funcionários, apoiamos a posição autorreflexiva da instituição na expectativa

17 Masp. Nota 14.5.22 sobre a exposição *Histórias Brasileiras*, 14 mai. 2022. Op. cit.

18 Moraes, Carolina & Perassolo, João. Cildo Meireles retira obras de exposição no Masp após museu vetar fotos do MST. Op. cit.

19 Editora Contracorrente. Nota de repúdio, 02 mai. 2022. Instagram: editoracontracorrente. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CdDz45krGKz/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=loading. Acesso em: 28 mai. 2023.

20 Benites, Sandra & Diniz, Clarissa. "A todas as pessoas convocadas...". *Op. cit.*

21 Latour, Bruno. *Reagregando o social.* Salvador: Edufba, 2012; Bauru: Edusc, 2012, p. 129-177.

22 Moraes, Carolina & Perassolo, João. Funcionários do Masp afirmam que fotos do MST não foram censuradas. *Folha de São Paulo,* 23 mai. 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/funcionarios-do-masp-afirmam-que-fotos-do-mst-nao-foram-censuradas.shtml. Acesso em: 28 mai. 2023.

23 *Ibid.*

24 Benites, Sandra & Diniz, Clarissa. Carta das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST. Op. cit.

25 Editora Contracorrente. Nota de repúdio. Op. cit.

de que ela possa ensejar uma concreta transformação nas políticas do Masp".[26] Ainda nessa carta, Benites e Diniz sugerem que "esta escuta [por parte do museu] se dê primordialmente junto aos seus funcionários e demais colaboradores", concluindo que "é a própria equipe do Museu que deve ter papel central em suas transformações". [27]

Outro passo, porém, de caráter mais longitudinal, consiste em deixar que a controvérsia se desdobre por inteiro, antes de se fazer qualquer juízo do caso. Isso implica reconhecer, de maneira consequente, todos os atores que participam e intervêm no processo, inclusive os não humanos; não necessariamente com o objetivo de conciliar suas posições, mas entendendo que todas elas fazem parte da realidade em questão e não podem ser editadas nem suprimidas para a conveniência de uma "tomada de posição", especialmente se isso corresponde a um posicionamento prévio. Portanto, o que estamos chamando de pós-crítico não significa um abandono da crítica, mas sim, uma prática de desautomatização e redistribuição da crítica; de reposicionamento dessa atividade não mais como um lugar de verdade, mas sim, como um relato de risco.[28] Certamente, isso vale sobretudo para as políticas de contestação que, de modo peremptório, se apressaram em avaliar o caso como censura, desreconhecendo a posição dos trabalhadores do museu, com os quais poderiam buscar alianças. Mas isso também vale para a direção do museu, na medida em que as práticas institucionais precisam compreender que as "questões técnicas" — o cronograma, os prazos e os procedimentos, entre outros artefatos sociotécnicos — têm implicações políticas e, por isso, podem ser publicamente discutidas, ou ainda, ser objeto de estudos organizacionais embutidos em suas práticas, a fim de que sua missão estatutária incorpore responsabilidades éticas a altura de um museu que se pretende "diverso, inclusivo e plural".[29] Afinal de contas, o reconhecimento dessa complexidade não deve comprometer "uma montagem saudável e de qualidade para todas as equipes envolvidas".[30]

O DIREITO À VISUALIDADE

DEISE OLIVEIRA

Questionar quem tem direito à visualidade na contemporaneidade não basta, pois é imprescindível perceber que a imagem carrega chaves de acesso que são cada vez mais disputadas. Jacques Rancière[1] escreveu que as batalhas utópicas do passado deram lugar às estéticas. Em muitas camadas, o museu é o espaço onde essas batalhas têm sido travadas, de forma explícita ou não, justamente porque as exposições são espaços de comunicação com o público que têm gerado debates, material crítico, criando novos problemas para a arte e, nesse processo, reescrevendo a própria história da arte.

Nessa nova configuração que se desenha, tanto o público quanto quem é parte deste sistema artístico confronta a falta de transparência, que ainda é uma das estratégias de violência praticadas pelas instituições. As discussões da esfera social esgarçam os limites impostos por espaços que até então escolhiam o que poderia ou não ser valorado como obra de arte.

Nestor Garcia Canclini[2] também apresenta um argumento em direção a esse pensamento quando nos fala sobre as muitas representações midiáticas e eventos que, para ele, podem ser comumente confundidos com performances artísticas, mas que são da esfera política. Dialogando com esses pontos está o exemplo da disputa em torno das imagens que foram censuradas pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp) para a exposição *RETOMADAS* (toda a discussão está amplamente apresentada neste livro, não sendo necessário reescrevê-la aqui). Mais do que pensar essas imagens no campo da arte, é preciso entender o espaço político que esse debate evocou.

Uma das questões que é gritante nesse processo de violência a qual o episódio do *RETOMADAS* aponta é a necessidade urgente de políticas institucionais com relação ao direito de representação e apresentação. Entende-se que espaços como museus, centros culturais precisam ser cada vez mais transparentes e democráticos em suas ações. Sendo assim, os conselhos são peças importantes para a criação de políticas institucionais, que garantam a escolha de acervos mais diversos, por exemplo. Os conselhos estão nesses espaços justamente para assegurar que as decisões passem pelo crivo de um grupo de pessoas e não seja arbitrário ou eleito pelo gosto, parcialidade ou outro adjetivo que configure uma escolha de uma pessoa que detém o poder de adquirir objetos para os acervos. Então, quem forma o conselho museal? Como pode-se criar políticas públicas que garantam que pessoas negras, LGBTQIA+, ou tantas outras representações, sejam vozes ativas e tomadoras de decisão nos espaços de memória? Principalmente pensando que a visualidade cria espaços de identificação social, como eleger conselhos ou diretorias que abram espaços para que as reivindicações sociais sejam mais abrangentes e menos excludentes?

Certamente essas não são questões de simples resolução. Para que as mudanças efetivas ocorram em espaços ou posições tidas como cristalizadas, há o fator da maturação das proposições com relação ao tempo, debates, vontade política e fricção por parte de todo o sistema que o sustenta: público, membros de conselhos, trabalhadores do campo etc.

Ainda há de se levar em consideração o que algumas pessoas podem apontar para a trajetória da construção dos museus e evocar a palavra tradição, elegendo o que deve ou não ser mantido como tesouros para a nação, outro conceito que também ganha corpo em nome da tradição. A tradição é primeiramente um conceito que carrega consigo uma carga e principalmente o legado colonialista em seu seio. Lembra-se aqui que o que se entende por tradição é uma série de acordos sociais (e políticos) para que alguma prática seja assim denominada.

Trago um exemplo que faz parte de minha própria história como mulher negra que esteve durante cinco anos em uma instituição museal pública no sul do país. O museu a qual me refiro, é a casa que foi construída por um artista que chegou no Brasil em 1922, saindo de uma pequena cidade da Alemanha. O acervo é constituído de uma série de doações, de amigos, parentes, artistas que tinham algum tipo de contato com a família do artista e doaram objetos para sua formação.

A prefeitura, depois de um processo mediado por artistas e público local, comprou a casa e a mantém até a atualidade. Embora se mantenha fechado há mais de 10 anos por falta de investimento para a reforma e abertura do espaço, a importância histórica do patrimônio é inegável. Ainda é importante destacar que sua importância também está atrelada ao discurso sobre a construção da cidade feita por imigrantes europeus. Esse fato está atestado na exaltação dessa narrativa em comemoração ao aniversário de 100 anos da criação da cidade. Para as comemorações oficiais, Fritz Alt foi o artista selecionado para a produção de um monumento. O Monumento ao Imigrante é considerado como uma de suas principais obras. A praça que o aloca é próxima ao marco zero da cidade, logo ao lado do terminal central de ônibus. Ou seja, um local simbólico para toda a população e um referencial importante.

Minha reflexão vem de encontro justamente com a minha experiência, como mulher negra na cidade da qual sou natural. Sendo filha de mãe negra e pai de ascendência indígena (que perdeu contato por conta de seu processo histórico), tive acesso a várias manifestações culturais na cidade, tendo como pano de fundo o próprio monumento. Festival de dança, intervenções artísticas, celebrações natalinas, procissões da igreja católica etc., ou seja, nenhuma de matriz indígena ou africana. Embora não estivesse atenta ao seu histórico do monumento, ele sempre fez parte do imaginário e paisagem da cidade.

Fonte: Acervo Museu Casa Fritz Alt, cedida para a pesquisadora.

26 Benites, Sandra & Diniz, Clarissa. Carta das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST. *Op. cit.*

27 *Ibid.*

28 Latour, *op. cit.*, p. 179-204.

29 Conforme nova missão do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, estabelecida em 2017: "O MASP, museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras".

30 Masp. Nota 14.5.22 sobre a exposição *Histórias Brasileiras*, 14 mai. 2022. *Op. cit.*

1 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

2 Canclini, Nestor G. *A Sociedade sem Relato*: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

Quando fui trabalhar com esse patrimônio municipal, toda pesquisa que realizei sobre a obra e vida do artista me colocaram na posição de repensar essa história e esse imaginário. Cada fragmento do monumento foi pensado pelo artista para narrar uma parte da instalação da população que chegava na cidade, assim como ele, na busca de uma nova história. Em um lado aparece a figura de uma mulher com uma criança no colo e outra criança em pé ao seu lado. Vários elementos que indicam o trabalho e a mudança de vida, como o baú no qual a mulher está sentada e a enxada que era ferramenta de trabalho na terra. No lado oposto do monumento estão dois homens, ambos com ferramentas como espingarda, machado, em posição de mãos e pés que mostram movimento, altivos, estão em pé, com olhar no horizonte. Nos outros dois espaços há placas em que o artista criou duas outras cenas. Uma tem água com embarcações, mostrando a chegada via marítima desse contingente de pessoas que eram os imigrantes. No último lado, que é o que quero me ater, uma travessia feita por terra.

Nessa travessia vê-se que as pessoas já estão no caminho para a cidade, por terra. Há dois homens em uma ponta, em frente a um cavalo que puxa uma carroça. No canto direito do público aparece uma mulher com uma criança nos braços. Não há evidências, na documentação do acervo, que essa mulher seja a mesma retratada em tamanho natural no outro lado do monumento. Fazendo leituras da obra, muitas pessoas, ao longo dos anos, conjecturaram que pode ser a mesma mulher. Naturalmente imagina-se que seja uma das imigrantes com a qual o artista teve algum contato. Seus traços remetem a uma mulher branca, que tenha vindo mesmo da Europa na metade do Século XIX, pois a data oficial da chegada dos imigrantes na colônia é de 1851.

Nunca consegui me enxergar nessa mulher, ou ver minha mãe ou qualquer uma das pessoas da minha família ali retratada. Isso não significa que a história de minha mãe, sua caminhada, não seja parte da construção da cidade. Muito ao contrário, ela tem uma contribuição para além de sua própria trajetória como professora, cargo que exerceu por 25 anos.

Há na cidade um clube, que foi criado justamente por conta da segregação racial praticada nos clubes sociais da época de 1960. Meu padrinho de batismo é um de seus fundadores. O local, que acaba de ganhar um inventário por ter sido tombado como patrimônio histórico cultural, chama-se Kênia Clube. Esse clube promoveu bailes, eventos, discussões políticas acerca da negritude e fundou uma escola de samba para o carnaval da cidade. Até a atualidade é um dos principais clubes com escola de samba atuante em Joinville. Minha mãe foi secretária deste clube e meu avô seu tesoureiro. Segundo ela, era um clube de resistência e todos os associados eram entrevistados por ela para se tornarem membros. Foi nesse mesmo clube que meus pais se conheceram e permanecem como casal, até hoje, há mais de 50 anos.

FRICÇÃO COM RETOMADAS

Retomando o ponto inicial desta minha reflexão, chamo a atenção para essas duas imagens. Minha mãe, negra, atuante na construção de uma contranarrativa formada por um grupo de pessoas negras, inscrevendo-se na história, e uma figura anônima eternizada em um monumento na cidade. Qual das duas mulheres, diante do que permanece como visualidade, teria maior chance de permanecer como marco para a cidade e espelho para outras mulheres da cidade? É evidente que a mulher, que mesmo não tendo indícios do nome, nacionalidade ou mesmo se chegou a desembarcar na cidade, reitera a memória da imigração europeia para a cidade.

É nesse sentido que chamo a atenção para a discussão tão atual sobre o direito à visualidade, pois locais públicos, como praças, museus, espaços de memória, carregam o papel de assegurar esse direito. Em 1951, quando as festividades em comemoração ao centenário da cidade, criado por um grupo de pessoas que estava preocupado em eternizar uma narrativa, era um momento em que a discussão sobre a narrativa oficial não estava em pauta. Foi naturalizado todo o processo de apropriação dessas terras e dos símbolos que deveriam compor o imagético da população, como dado. É na atualidade que temos a importante reflexão sobre essas narrativas. Assim, mais uma vez, pergunta-se como é possível que algumas imagens ainda sejam eleitas em detrimento de outras, que reforçam discursos excludentes e carregadas de dogmatismos que não estão em consonância com as discussões atuais?

Aqui vê-se a contradição, pois o Masp enquanto museu tem publicado em seu *site* como missão:[3] "museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais". Porém, o que ocorreu com relação às imagens que friccionam esse debate, mostram que ainda há um caminho a se percorrer com relação à política de visualidade em seu espaço como legitimador de memória inclusiva.

Finalizando, é preciso pensar que outras imagens e símbolos precisam estar no cotidiano das instituições, nos espaços públicos, para que outras representatividades estejam contempladas. As práticas de outrora, como a negação de exibição de trabalhos que borram limites entre o cotidiano e a arte canônica, ou ainda negar que corpos tidos como dissidentes estejam nos espaços de tomada de decisão das instituições, dentre tantas outras apontadas neste texto, sustentam a ideia de que ainda há resistência impressa na violência que os museus (não só, mas aqui trato deles) reelaboram cotidianamente. Ainda que o processo de desconstrução seja anunciado por vários museus no país, a prática ainda está longe de ser uma realidade. Por conta disso, o esgarçamento desse discurso por meio de ações afirmativas de quem o percebe frágil é exercício de cidadania.

3 Disponível em: https://masp.org.br/sobre. Acesso em: 16 set. 2023.

OS MUSEUS E A DIVERSIDADE: A PERFORMANCE DA INCLUSÃO

SILVILENE MORAIS

Este artigo se propõe a discutir como museus e centros culturais podem se consolidar na sociedade como instituições inclusivas, de forma a serem reconhecidos pelo acolhimento e valorização da diversidade humana. Convida a pensar sobre as práticas inclusivas que nem sempre vêm acompanhadas de mudanças nas concepções e estruturas institucionais sendo apenas adequadas algumas ações direcionadas a segmentos específicos do público visitante.

Durante a minha trajetória de estudos, algumas perguntas têm me provocado inquietações. Para que os museus se tornem inclusivos basta que tornem sua comunicação mais acessível? Existe uma cultura inclusiva em desenvolvimento nas instituições? Que medidas são necessárias para que a inclusão seja efetiva em todos os níveis de funcionamento das instituições? Que ganhos significativos a inclusão plena traz para os museus?

No decorrer da minha pesquisa de doutorado,[1] entrevistei profissionais de museus do Rio de Janeiro e São Paulo que atuavam em diversos setores, com a finalidade de descobrir o que eles pensavam sobre inclusão, seu nível de conhecimento sobre a temática, como as instituições lidavam internamente com a questão da diversidade, e como isso afetava o cotidiano dos profissionais.

As entrevistas revelaram controvérsias e incoerências entre as ações inclusivas destinadas a tornar as instituições acessíveis para o público e os contextos internos, que envolviam muitas vezes falta de conhecimento dos profissionais sobre o tema, relações discriminatórias, falta de diálogo entre os diversos setores, o que dificultava a realização de um trabalho colaborativo, princípio base para o desenvolvimento de instituições inclusivas.

Em vários momentos das entrevistas, os profissionais, cientes da sua condição anônima, relatavam-me suas angústias. Alguns descreviam os sintomas de ansiedade ao ter que atender grupos com necessidades específicas, sem receber nenhum tipo de treinamento. Uma profissional altamente capacitada, de origem nordestina, contava do isolamento vivido dentro de um importante museu, e que apesar dos seus esforços para se aproximar das pessoas e de oferecer sua ajuda para participar da organização das exposições, todo o acesso lhe era discretamente negado, sendo chamada apenas para resolver problemas específicos da sua área, normalmente quando alguma coisa não estava funcionando adequadamente. Os diversos casos de pessoas com deficiência que sendo contratadas para atuar como mediadores ou educadores não encontravam uma estrutura mínima de trabalho ou ficavam isoladas na instituição, sendo chamadas apenas para atender ao público "especial".

A pesquisa me levou a concluir que a avaliação dos processos inclusivos em museus deve ir além da realização de "boas práticas" que contemplam apenas os aspectos comunicacionais e educativos ou inserção em seus quadros de alguns representantes de grupos sociais considerados minoritários.

Para que possamos caminhar juntos nessa reflexão, seguirei o seguinte percurso: primeiramente, confronto a ideia de performance e representação com os conceitos de inclusão/exclusão e interculturalidade. Em seguida destaco algumas ações dos museus que deixam transparecer um envolvimento ainda superficial das instituições com o ideal da inclusão. Concluo apresentando algumas proposições sobre a constituição de museus inclusivos, destacando alguns princípios e procedimentos que são fundamentais para que a inclusão seja um ideal que se concretize nas instituições.

Proponho relacionar as ações promovidas por alguns museus com a ideia de performance, pois "pode ser compreendida como o processo de investigar o que esta instituição faz, como interage e se relaciona com outros objetos e seres, já que "Performances são identificadas como ações, interações e relacionamentos". O termo "performance" apresenta múltiplos significados, sendo aplicado no contexto artístico, cotidiano e relacionado a rituais. Sendo assim, "qualquer

1 MORAIS, S. B. R. *Inclusão em Museus: conceitos, trajetórias e práticas.* (Tese). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019

evento, ação ou comportamento pode ser examinado 'como se fosse' performance".[2] As performances envolvem modos de agir, são ações que as pessoas treinam ou se preparam para desempenhar. Mas quase todas as performances se empenham, de uma maneira ou de outra, para produzir entretenimento e podem ser compreendidas como "*Performances de Fazer Crer* — de faz-de-conta, onde se mantém uma fronteira claramente marcada entre o mundo da performance e a realidade diária".[3]

Três termos complementares podem contribuir para um melhor entendimento sobre como se desenvolve a performance e quais os elementos que a compõe: tais como a ideia de "representação" e seus elementos constitutivos — "ação", "fachada" e "cenário".

O termo "representação" pode ser compreendido como toda ação de um ator (neste texto relacionada a atuação da instituição), que se desenvolve num período e que se caracteriza por sua presença contínua diante de um grupo específico de observadores e que tem sobre eles alguma influência.[4] As ações são pré-estabelecidas, isto é, planejadas, e se desenvolvem durante a representação.

Um conjunto de ações constitui a "fachada", que significa a parte do desempenho do ator/instituição que se desenvolve de forma regular, padronizada, fixa e que tem por objetivo definir a situação para os que observam a representação, produzir uma certa identificação, uma imagem, um reconhecimento.[5]

A ideia de fachada é importante, porque ela tem uma função fundamental, pois à medida que a instituição executa as mesmas práticas repetidamente para um mesmo público, está estabelecida uma relação social. Porém, o papel social a ser desempenhado demanda que seus observadores creiam na impressão sustentada diante deles, nos atributos que aparentam portar e que as coisas são o que aparentam ser.

O cenário é outro importante elemento da performance, pois é o contexto em que as "fachadas institucionais "se desenvolvem. Um cenário é composto não somente pela disposição física do mobiliário, mas inclui os suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada acima dele, são os elementos que lhe dão sustentação.

ENTRELAÇANDO CONCEITOS

A partir da descrição desses conceitos, podemos refletir sobre como se desenvolvem as ações institucionais em relação à demanda de inclusão e reconhecimento da diversidade humana. Essas demandas surgem do cenário composto por um sistema social-político-econômico mundial de globalização. Em função das desigualdades geradas por esse sistema e os avanços comunicacionais, diversos grupos sociais, que se identificam como minorizados, têm se mobilizado sistematicamente nas últimas décadas de forma a confrontar caráter homogeneizante presente na sociedade, como também pela garantia de direitos, dando origem a tensões, conflitos, reivindicações e negociações visando a afirmação das diferenças étnicas, de gênero, orientação sexual, religiosa e outras.

Como parte desse cenário, ocorre a atuação organizada dos movimentos sociais que busca dar visibilidade a essas diversas problemáticas como forma de superar injustiças, desigualdades e discriminações que afetam cotidianamente os sujeitos por meio de manifestações de preconceitos, diversas formas de violência física, intolerância religiosa, silenciamento de minorias, homofobia, estereótipos de gênero e exclusão de pessoas com deficiência. [6]

Nesse contexto, especialistas, representantes de segmentos sociais, instituições, organizações supranacionais e locais mobilizam-se pela regulação de suas reivindicações em âmbito internacional e local, de forma a garantir a todas as pessoas indistintamente o direito à educação, com ênfase nas questões relativas a reconhecimento, à valorização da diversidade e dos direitos humanos nos mais diversos contextos da vida em sociedade. [7]

A partir da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948),[8] várias resoluções foram sendo criadas e ratificadas por organizações transnacionais, interferindo em maior ou menor grau, de acordo com o comprometimento dos Estados e a adesão aos protocolos internacionais, na aquisição de financiamento para políticas locais nas mais diversas áreas.

Em relação às instituições culturais, as resoluções que tratam de inclusão, diversidade cultural e direitos humanos, influenciam na aquisição de financiamento de projetos, através da seleção para editais, que incluem entre seus critérios que sejam contempladas as questões relacionadas à acessibilidade, diversidade, como também a descrição do impacto social das suas propostas. Portanto, museus e centros culturais precisam tomar lugar neste cenário, pois essas demandas influenciam na imagem de credibilidade e relevância social que instituições e empresas desejam passar.

Em função desse cenário, e dos interesses envolvidos, museus e demais instituições culturais e educativas deverão expressar, isto é, representar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade, por meio de seus projetos e exposições. Essas representações sempre são muito celebradas, têm grande repercussão, porque se propõem trazer para a realidade concreta aquilo que se considera um ideal de sociedade.[9]

Alguns padrões de atuação social, são importantes para a consolidação de uma imagem inclusiva, elas constituem as fachadas que dão credibilidade à performance de alguns museus. Grupos sociais considerados minoritários são escolhidos e convidados a participar de atividades propostas pelos museus, tais como indígenas, pessoas com deficiência, LGBTI+ e outros. Algumas ações dão sustentação a essa fachada: Integrantes desses grupos são inseridos em seus quadros de forma a passar uma imagem à sociedade de que a instituição é inclusiva, mas desde que atuem dentro dos critérios estabelecidos, se fixem em lugares bem definidos e falem apenas o que deles é esperado.

A partir disso, é possível perceber que, muitas vezes, a execução de práticas inclusivas constitui uma forma de performance que visa atender às expectativas de um determinado público, fornecendo uma impressão que é idealizada de várias formas, mas sem que ocorram as mudanças estruturais necessárias e um processo de conscientização dos profissionais, produzindo uma exclusão velada.

AÇÕES INCLUSIVAS PODEM PRODUZIR EXCLUSÃO? UM OLHAR PARA ALÉM DOS DISCURSOS…

O lugar que o sujeito "incluído" ocupa na instituição é o ponto chave para avaliar se ocorre inclusão efetiva ou se mantém sua marginalização.[10] Estar à margem não significa que ele está fora de um sistema ou estrutura, mas que, apesar de estar inserido, o lugar que ocupa determina as restrições ou barreiras construídas à sua plena participação e à sua autonomia. Portanto, um cenário aparentemente inclusivo necessita de uma análise contínua das relações e processos que estão naturalizados nas normas, métodos e práticas cotidianas de trabalho.

O processo de inclusão-exclusão[11] na modernidade pode ser entendido como uma linha limite, uma fronteira que define o lugar do sujeito e/ou do grupo e seu papel no campo social, de maneira muito natural, por meio do estabelecimento de normas e pela coerção em função dos mecanismos, saberes e domínios estabelecidos, interferindo em diversas dimensões da vida. Esse poder que se constitui de forma difusa, mascarado pela repartição e pelo jogo das forças de controle, principalmente porque se amplia em diversas formas de representação, de maneira que os sujeitos podem se sentir incluídos em alguma situação, mas excluídos em outras, em função da complexidade dos papéis ou funções que eles ocupam na sociedade e na estrutura institucional.[12]

Nesse sentido, o sujeito "incluído" se torna apenas um elemento da performance, sendo-lhe permitido atuar até um determinado limite, mas permanecendo excluído dos processos decisórios. Paulo Freire[13] aprofunda a compreensão sobre a exclusão que se concretiza no interior de uma mesma estrutura institucional, trazendo uma perspectiva de inclusão que demanda um processo de transformação dessa condição desumanizante:

> *Em que consiste a exclusão, quem é esse indivíduo excluído? Não são homens à margem, mas homens oprimidos no interior desta mesma estrutura. Alienados, não podem superar sua dependência incorporando-se à estrutura que é responsável por esta mesma dependência'. (p. 39)*

O controle efetua-se por meio de uma série de procedimentos detalhadamente especificados, aos quais o sujeito deve corresponder. Nesse sentido, é importante questionar que lugar o sujeito "incluído" ocupa na instituição, que relações são construídas com esse sujeito, se o diálogo estabelecido apresenta condição similar em relação a outros interlocutores, isto é, se sua atuação e opiniões são igualmente valorizadas e se sua autonomia é garantida.

Esses procedimentos e metodologias são identificados como técnicas de poder[14] que, de maneira dinâmica, vão se constituindo e se transformando em função do contexto, do lugar, do papel desempenhado pelo sujeito. Normalmente quando pensamos em poder, o relacionamos com uma posição de hierarquia, uma estrutura institucional, uma posição política de comando. Mas, não é somente isso, pois o poder circula entre as pessoas, nas relações de controle que são estabelecidas entre elas, como também se manifesta no exercício profissional, nas mais diversas funções que os sujeitos exercem ou às quais estão submetidos. O poder está presente nos gestos, nas percepções, nos discursos institucionais e nos processos de trabalho cotidiano dos museus, ele se caracteriza pela relação estabelecida entre as pessoas que integram a comunidade institucional, mas também com os acervos.

Para identificar as metodologias de poder que marginalizam os sujeitos, importa que nos debrucemos sobre os níveis mais baixos de dominação, aqueles que passam muitas vezes desapercebidos, porque já foram naturalizados.[15] São aqueles procedimentos e metodologias que disfarçam estratégias de controle da diversidade evidenciada nos corpos e na expressão desses sujeitos e buscam silenciar suas histórias.

É necessário ultrapassar a percepção de que as "boas práticas" sejam garantia de instituições que têm compromisso com a inclusão. Certas ações já padronizadas, tais como o oferecimento de recursos de acessibilidade para grupos específicos e de tecnologia, e mesmo a contratação de pessoas com deficiência, indígenas, LGBTIQIA+ e outros segmentos sociais minorizados não são suficientes para balizá-las como inclusivas. Essas práticas representam apenas um passo no processo inclusivo, elas devem ser compreendidas como o resultado ou reflexo de um processo interno de produção de conhecimento, conscientização e engajamento.

2 Schechner, R. O que é Performance? *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, ano 2, n. 12, 2003, p. 25 (2003, p. 28-29).

3 Ibid., p. 50

4 GOFFMAN, E. *Representação do Eu na Vida Cotidiana.* Petrópolis: Editora Vozes, 1985.p. 29.

5 Ibid., p. 29

6 MORAIS, S. B. R. op cit., p. 36-37

7 Ibid., p. 37

8 Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/91601-declara%C3%A7%C3%A3o-universal-dos-direitos-humanos. Acessado em: junho de 2023.

9 GOFFMAN, op cit., p. 41

10 MORAIS, S. B. R. op cit., p. 22

11 Esses conceitos não devem ser entendidos como contraditórios, mas são categorias que fazem parte das estratégias de poder e possuidoras de naturezas próprias — uma que encobre e exclui, outra positiva, que produz um saber-poder inclusivo que regula e normaliza. (FOUCAULT, Michel. *Os Anormais.* Curso do Collége de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001).

12 MORAIS, S.B.R. op cit., p.22

13 FREIRE, P. *Conscientização: Teoria e Prática da Libertação* — Uma Introdução ao Pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

14 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 29ªed, 2004

15 FOUCAULT, op cit., p.2004.

MUSEUS INCLUSIVOS: ASSUMINDO COMPROMISSOS OU METAS?

Que aspectos, então, seriam importantes para identificar instituições culturais como comprometidas com os princípios inclusivos? É importante pensar sobre essa pergunta, porque quando esses princípios são usados apenas para alcançar metas, eles perdem seu sentido ético. Eles precisam estar enraizados na cultura institucional. Podemos tentar responder essa pergunta, de forma breve, mas sem esgotá-la.

Para além de performances, a constituição de instituições culturais realmente inclusivas demanda que as mudanças sejam estruturais, nesse sentido se torna fundamental a análise de três dimensões: a cultura institucional, isto é, quais as percepções e conceitos que fundamentam as políticas e ações, internas e externas; as políticas, as normas e procedimentos criados; as práticas vigentes[16] e, além disso, é preciso considerar o processo em que as práticas se desenvolvem. É importante identificar o impacto que esses três fatores têm nas relações, na comunicação não somente com o público, mas entre profissionais, considerando seus contextos específicos. O processo de análise deve ser contínuo e nunca se esgota.

O compromisso com o ideal da inclusão e da diversidade implica em comprometimento de todos os setores de forma sistemática com os princípios de garantia da participação plena e o combate à discriminação, como também com o ato de refletir e reduzir as barreiras que tenham sido criadas e aquelas que estão sendo mantidas nos processos de trabalho, comunicação e gestão. Portanto, as demandas relacionadas à inclusão e acessibilidade não são restritas ao setor educativo ou a um profissional específico, mas atravessam todos os processos operacionais que compõem as atividades de um museu e centros culturais.

O compromisso com a inclusão envolve também processos de aprendizagem, pois demanda a produção de um saber específico. É preciso promover entre os profissionais o desenvolvimento da competência para a comunicação intercultural, que se constitui numa comunicação para a inclusão com vistas a atender à diversidade de sujeitos e grupos, estabelecendo relações de confiança e respeito.

Portanto, inclusão consiste no desenvolvimento de uma consciência institucional e uma competência cognitiva, que seja capaz de produzir uma abertura para a compreensão de outras realidades e uma percepção integral sobre o Outro. Esses aspectos podem ajudar a obter diagnósticos mais ajustados sobre a instituição e sobre as relações estabelecidas com/entre sujeitos e/ou grupos, propiciando uma ampliação de sensibilidade e disposição para a flexibilidade, e assim uma atuação mais democrática e eficaz.

A aquisição dessa competência intercultural transforma e enriquece o processo de musealização, influenciando na seleção de acervos, na forma como os acervos são registrados e na difusão da informação, promovendo o acolhimento de outras visões de mundo. Além disso, essa competência aprimora o contato com o público, na medida em que rompe com a produção de uma narrativa única e com as práticas padronizadas e prescritivas, a partir do reconhecimento da complexidade e diversidade de contextos e trajetórias dos sujeitos, ampliando a possibilidade de identificação do público com as narrativas apresentadas e o reconhecimento da importância da contribuição de outros grupos sociais para a construção de uma sociedade mais rica e mais solidária.

Retomando o caso da censura do MASP às fotografias que retratavam a luta pela terra pelos indígenas e pelo MST, impedindo a sua integração à exposição *Histórias Brasileiras*, compreendo que fica evidente um contexto de contradição entre a performance, o discurso institucional de inclusão e de valorização da diversidade e a cultura institucional, na medida que a instituição ainda se percebe como veículo e instrumento de uma classe dominante, portanto produtora de um discurso colonialista, buscando exercer um controle sobre a diversidade que parece acolher.

Museus inclusivos criam espaços de diálogos fundamentados na confiança e no respeito, em que os profissionais envolvidos possam falar em condição de igualdade sob suas percepções de mundo, inclusive para apontar as barreiras que restringem sua atuação, avaliando processos, regras, normas e ações, identificando as falhas e carências do sistema e buscando encontrar soluções em conjunto, sem temer censuras ou constrangimentos.

Em processos institucionais inclusivos todos os sujeitos participantes do diálogo são reconhecidos como interlocutores válidos, isto é, integram uma relação simétrica, sem que uma das partes se coloque como dominante ou promova o silenciamento em relação a outra. A inclusão nas equipes dos museus de sujeitos integrantes de grupos minorizados ou colocados em situação de vulnerabilidade social implica em reconhecer o empoderamento desses sujeitos, sem as limitações impostas pela estrutura, muitas vezes fundamentadas em estereótipos, criando, pelo contrário, condições para a sua potencialização.

O retorno das fotografias à exposição, após a repercussão negativa da censura das fotos e do afastamento de Sandra Benites, aponta para a necessidade de construir novos processos que considerem a pluralidade de narrativas. As barreiras encontradas no MASP, são reflexo das problemáticas existentes na sociedade. Nas instituições podem ser reproduzidas as mesmas relações de poder e de negação do Outro que são percebidas no sistema social e político em que vivemos, portanto, elas precisam ser contestadas e reconstruídas com base em outros termos.

Compreendo que os museus, mesmo sofrendo pressões dos imperativos do poder ideológico e econômico neoliberal, que muitas vezes direcionam seus objetivos para ações com finalidades meramente instrumentais, hierárquicas e mercadológicas, não podem se eximir de sua função social, sob o risco de se tornarem descartáveis ou meras ferramentas de entretenimento.

16 BOOTH, Tony; AINSCOW, Mel. *Index* para a inclusão: desenvolvendo a aprendizagem e a participação nas escolas. 3. ed. Bristol, UK: Centre for Studies on Inclusive Education (CSIE); LaPEADE, 2012. Disponível em: http://www.lapeade.com.br/publicacoes/documentos/*index*-2012final%20FOTOS%20B.

Museus inclusivos são espaços que criam elos entre as diversas vozes e subjetividades, e que evidenciam narrativas sintonizadas com a pluralidade de sistemas societais, compostos por sujeitos que possuem múltiplos papéis e identidades, valores e culturas diferenciadas, com vistas a contribuir para mudanças efetivas na sociedade, que se coadunam com a garantia dos Direitos Humanos fundamentais, exercício pleno da cidadania, da justiça e da democracia.

TEMPOS DE RETOMADA E JUSTIÇA: CURADORIAS DE EXPOSIÇÃO NO IMPASSE

CAROLINA RUOSO

Agradecimento todo especial ao Gilmar de Carvalho, com muita saudade.

Lina Bo Bardi esteve no Ceará no início da década de 1960, e foi visitar o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC). O lema desta Universidade é "o universal pelo regional", o mesmo lema que norteia o programa curatorial do seu museu de arte. O MAUC/UFC é um museu público criado a partir de um modelo colaborativo.

As relações de colaboração de Lina Bo Bardi se deram com Lívio Xavier Júnior, diretor da instituição à época e, em 1963, o maior colaborador da exposição Civilização Nordeste, que Lina organizaria no Solar do Unhão (Salvador, Bahia) a partir de um "roteiro" elaborado em diálogo com Lívio. Tal aproximação ferrou uma rede importante de sociabilidades, mediadora de reflexões fundamentais entre os mundos das artes, até então denominados de arte erudita e arte popular/primitiva. A experiência de diálogo com o MAUC/UFC foi fundamental na formação do pensamento curatorial de Lina. [1]

Lívio Xavier, fundador e diretor do MAUC, o maior colaborador na exposição do Unhão — Civilização Nordeste — traçou em 1963 este "roteiro" da produção popular cearense (Bardi, 1952).

O MAUC/UFC (1961), o Museu do Unhão (1963) e o Masp (1948) compartilham do mesmo tempo histórico, foram criados em meados do século XX. Nesse período, as noções de museu moderno foram estruturadas e questionadas simultaneamente, por profissionais, artistas e públicos. Afinal, o que entendíamos por museu moderno em meados do século XX?

Esta prática de museu de arte moderno se consolida a partir da organização do seu processo de musealização,[2] construindo para si um

1 Para conhecer a respeito da história do Mauc/UFC ler: Ruoso, Carolina. Nid des Frélons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011). 2016.

2 Sobre a noção de musealização conferir o verbete "musealização" no livro: Desvallées, A., & Mairesse, F.

caminho de orientação para o desenvolvimento de sua cadeia operatória, do encadeamento de suas engrenagens e, de operação de suas ferramentas museológicas. O museu de arte moderno se organizou no século XX, profissionalizando-se globalmente, a partir de uma composição de saberes, do saber museológico e, do saber do historiador da arte, instituindo-o como saber hegemônico. Para todos os esforços estratégicos de dominação, há táticas e práticas de resistência, de contraposição. Estas outras práticas curatoriais também circulam em âmbito local, nacional e internacional.

Para Lina Bo Bardi, as experiências das Universidades Federais da Bahia e do Ceará, as práticas desenvolvidas no Nordeste nos museus de arte em diálogo com denominada cultura popular, indicavam uma possibilidade de seguir um caminho diferente deste da "sociedade de rápida usura e do rápido consumo" (Bardi, 1952, p. 76), pois ela entendia que "apesar dos esforços para demonstrar o contrário, o Brasil é mais 'África-Oriente' do que Ocidente" (p. 77), o que também incluía a perspectiva indígena incluída em seus argumentos. Em seu texto de apresentação da exposição "Civilização Nordeste", Lina afirma que a exposição que ela apresenta é uma acusação. Diz ela que "civilização é o aspecto prático da cultura" e, continua:

[...] É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser 'demitidos', que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante da realidade pode dar. [...] Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura" (p. 36 e 37).

Os projetos dos grandes museus europeus pretenderam abarcar um plano universal da cultura, determinando, do seu ponto de vista, os valores culturais das mais diversas experiências artísticas no tempo e no espaço. Deste lugar, estruturaram a construção da história da arte a partir de uma perspectiva teórica positivista, a construção da história da arte que sustentou grandes nomes e, grandes fatos, dispostos em uma linha cronológica linear e evolutiva. Essa foi a elaboração historiográfica que predominou no século XIX e, em meados do século XX, outras perspectivas passaram a ser mais consideradas, porém o modelo sistêmico de organização de coleções do MoMA promoveu, propagou e difundiu uma noção de arte moderna e de modernismo no mundo das artes de maneira contundente, incluindo a perspectiva teórica de narrativa curatorial conhecida como cubo branco, apesar das permanentes críticas de artistas, educadores e públicos. Sabemos que o MoMA representa, a partir da sua noção de arte moderna e, de vanguarda, o modo de vida nos Estados Unidos da América, o *american way of life*.

Para que possamos entender como circularam no território brasileiro várias dimensões do pensamento curatorial, precisamos compreender a formação de uma rede de sociabilidades de pessoas que dialogavam em torno de um projeto de memória das artes, da importância fundamental de pensar um patrimônio cultural, sem criar hierarquias e distinções sociais. Assim, pessoas como Lina, Jorge Amado, Lívio Xavier Jr., Antônio Bandeira, Mário Pedrosa conversavam a respeito de um outro jeito de caminhar, de expor, de musealizar.

O que fazem os museus de arte emularem o MoMA? Há no livro de Bardi, *Tempos e grossura: o design no impasse*, um texto de autoria de Bruno Zevi, intitulado "A arte dos pobres apavora os generais". Poderíamos completar dizendo que apavora também as classes médias e altas em associação ao seu pacto da branquitude? Ou seja, para pensar uma museologia de um jeito diferente é preciso ouvir e respeitar o POVO; hoje afirmamos que, é preciso ouvir e, incluir o povo, compreendendo a sua diversidade de classe, de gênero, étnico-racial, as perspectivas relacionadas à proteção do meio ambiente e os movimentos próprios de suas diferentes geografias.

Os debates que fundamentaram a elaboração de programas museológicos, que instrumentalizaram uma abordagem comum de circulação internacional, forjaram uma compreensão de que o museu não poderia ser apenas uma sala de exposições e nem um depósito de coisas. Nós podemos ler em diferentes documentos do século XX, especialmente, referindo-se ao fato de que o museu não é apenas um depósito, mas também um espaço de educação. Também circulam discursos defensores da profissionalização dos atores dos mundos dos museus, do fortalecimento de uma prática orientada por normatizações do campo, convencionadas e negociadas nas reuniões do Conselho Internacional de Museus, Icom.

Manuelina Maria Cândido Duarte,[3] depois de estudar com profundidade essas normatizações, desenvolveu uma matriz de gestão museológica, que tem por objetivo ser uma estrutura que orienta a elaboração de diagnóstico e plano museológico. Nós escrevemos este ensaio tendo como referência a arquitetura proposta pela autora a respeito do processo de musealização, para analisarmos a experiência do Masp no caso da exposição *RETOMADAS*. Nós recuperamos as anotações, os registros da Lina Bo Bardi, pois entendemos que há lembranças e esquecimentos com relação ao seu posicionamento nos mundos das artes. A sua relação com o Masp é fundamental para desenvolvermos a crítica que apresentamos.

Nós desenvolvemos nossa crítica fazendo um movimento basculante entre os papéis do MoMA e do MAUC/UFC, confrontando as possibilidades e limites de circulação do pensamento curatorial nos ditos centros e nas ditas periferias das artes. Muitas vezes, para pensarmos uma história da formação dos museus de arte brasileiros, nos referendamos pela proposta de um museu moderno estruturado pelo modelo construído no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA.[4] De acordo com Lorente,[5] este museu, o MoMA, foi o responsável pela noção de arte moderna, por exemplo, fazendo com que esse repertório se tornasse o fundamento dos processos de musealização.

Levesque,[6] ao fazer um estudo sobre os modelos de organização das coleções dos museus de arte, atribui ao MoMA a configuração de um modelo sistêmico para a musealização e historicização da arte. Para o autor, a partir da experiência tornada paradigmática do MoMA, as obras de arte escolhidas para serem adquiridas e incorporadas e a aquisição das coleções precisam compor uma lógica previamente estabelecida, justificada pela linearidade de uma história da arte anteriormente concebida. Assim, nessa perspectiva, os artistas com seus trabalhos devem se encaixar no contexto de narrativa curatorial estabelecido, definido e normatizado. Entendemos, portanto, que os artistas possuem poucas chances de alterar o repertório da história da arte elaborado pela instituição. Há uma posição hegemônica do historiador da arte e/ou do /curador que sustenta a musealização da arte.

Para Elisa Noronha Nascimento[7] e, podemos conversar também, com Cristina Freire,[8] autoras que se dedicam a pensar a musealização da arte conceitual, deste ponto de partida de análise, afirmam as autoras que os artistas desmontaram os mecanismos deste modelo sistêmico e, o papel hegemônico dos curadores produziram uma reinvenção da musealização, talvez mais no âmbito de uma quebra das permanências dos códigos e convenções do que de um impacto nas práticas dos trabalhos curatoriais nos museus. Há muitos mais indícios de uma provocação que promoveu desvios, marcas transformadoras, ações perdidas, descuidos, reflexões, desejos de mudanças, críticas institucionais, do que uma efetiva ruptura. E, apesar de todo esforço, no vaivém das instituições normativas da cultura predomina uma emulação do MoMA, que interessa fundamentalmente ao mercado de arte, às feiras e galerias, pois tal procedimento assegura o controle e o isolamento de artistas, indo de encontro às forças subversivas da arte como resultado de uma ação coletiva.

Bom, só que os museus não são apenas lugares de artistas e de historiadores das artes, há os diferentes públicos. Quebrar a hegemonia não se resolve apenas com a inclusão de artistas específicos, é preciso compreender as demandas dos públicos. Não somente como visitantes passivos, contempladores das obras de arte, mas como sujeitos ativos promotores de reflexão. Assim, os percursos de participação[9] nos processos de musealização são fundamentais no desenvolvimento de ações de escuta e de produção compartilhada de bens e ações culturais. Tal dimensão participativa somente será instaurada se a educação for pensada no todo articulado da musealização.

O que fez o Masp? Escolheu pensar a programação que organiza a curadoria, o programa de investigação do museu, a partir de uma proposta de história da arte temática. Para desenvolver o programa, o Masp preferiu uma abordagem que fortalecia uma orientação acadêmica centrada na figura dos seus curadores, afastando do seu plano museológico as ações educativas no contexto das exposições. A escolha dos seminários formativos e a retirada dos educadores das salas de exposições, demonstra que o Masp entende a história da arte e demais disciplinas acadêmicas como hegemônicas no processo de musealização. Afastando-se, portanto, de um princípio que articule — de maneira não hierárquica — artistas, públicos e história da arte, distanciando o povo, os diferentes públicos, da posição de sujeitos que dialogam com e (n)as exposições. Ao fazê-lo, alarga a separação em relação ao pensamento de Lina Bo Bardi, que acreditava em um caminho diferente.[10]

No núcleo *RETOMADAS*, quem diz o que é arte? Quem poderia escolher? Retomada é uma categoria nativa indígena. Podemos entender, a partir de um olhar para a importância das referências culturais[11] nos processos de patrimonialização, que retomada é uma referência cultural indígena, uma musealidade que orienta conceitualmente e justifica, portanto, a musealização de uma obra de arte. Assim, a partir do valor cultural, nas retomadas estão justificadas as obras. Quem escolhe? O povo! Os movimentos sociais. Por que esta exposição é uma acusação! Quem nos orienta a escutar as referências culturais? Paulo Freire, quando inventa as fichas de leitura com imagens e palavras geradoras, nomeadas pelo POVO, que quer aprender/ensinar em comunhão.[12]

Sandra Benites e Clarissa Diniz, ao serem informadas a respeito do veto às fotografias do MST, trouxeram para o debate público a questão apresentada pelo Masp, rompendo com a lógica sistêmica da instituição. A noção de

(2014). Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf.

3 Cândido, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo.* Porto Alegre: Medianiz, 2013.

4 Lourenço, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno.* São Paulo: Edusp, 1999.

5 Lorente, Jesús Pedro. *Los museos de arte contemporáneo*: noción y desarrollo histórico, Gijón, Ediciones Trea, 2008.

6 Lévesque France. "La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archive". In: *Culture & Musée*, Vol. 7, n. 1, 2006.

7 Nascimento, Elisa Noronha. "A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo do museu". In: *Midas*, n. 3, 2014.

8 Freire, Cristina. *Poéticas do processo*: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

9 Ruoso, Carolina. Curadoria de exposições, uma abordagem museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. In: Araújo, Bruno de Melo et al. (org.). *Museologia e suas interfaces críticas*: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ufpe, 2019, p. 23-50.

10 "(...) Professores, grupos independentes de estudantes, ONGs e afins que desejarem visitar o museu em conjunto, deverão o fazer com independência nas exposições, segundo seus próprios interesses. O MASP não oferece visitas guiadas e, por isso, é necessário que os próprios professores/responsáveis façam o planejamento das visitas e conduzam seus grupos pelas exposições. (...) A partir de 2015, o Masp rompe seus departamentos especializados e une as atividades pedagógicas às curatoriais, reintroduzindo suas funções social e educacional originais no núcleo de sua programação. Busca, dessa forma, sua radicalidade como centro e escola — tal como na concepção de museu de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, e em estreito diálogo com a cidade e o conhecimento popular". Disponível em: https://masp.org.br/mediacao.

11 Clerot, Pedro Gustavo Morgado. *Referência Cultural*: uma retórica da descoberta nas políticas de patrimônio cultural (Dissertação de Mestrado) — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2019.

12 Ruoso, Carolina. Das fichas de leitura de Paulo Freire às referências culturais: valores e critérios de patrimonialização por uma justiça epistêmica. *In*: Nogueira, Antonio Gilberto Ramos (org.). *Patrimônio, resistência e direitos*: histórias entre trajetórias e perspectivas em rede. Vitória, ES : Editora Milfontes, 2022.

Retomada como ato político de musealização em contexto de exposição, a retomada da palavra, do direito à exposição.

O MAUC/UFC está mais próximo do modelo híbrido de colecionamento que, de acordo com Lévesque, indicaria os caminhos para abordagem com mais escuta das pautas e reivindicações dos movimentos sociais, nos ajudando a repertoriar as musealidades por eles indicadas no que diz respeito ao valor cultural das artes na contemporaneidade.

A TERRA[13] é uma categoria indígena, quilombola e dos sem-terra, insistimos que a terra não recebe aqui o sentido de propriedade, mas de partilha da vida em coletividade, um bem comum, de vida comum. Assim, retomada e terra postas em diálogo para tecer-se uma narrativa curatorial escolhem as imagens, as obras de arte que somente a partir de uma relação entre Luta-Retomada-Terra, estabelecida pela curadoria em diálogo com os movimentos sociais, costurando histórias a partir de uma relação não hierárquica entre públicos-artistas-história da arte.

Para realizar essa operação, as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, junto com os públicos dos movimentos sociais —, no caso, em especial o MST —, foram constrangidas à desobediência ao modelo sistêmico através do qual o Masp desejou imitar o MoMA e, para isso, se afastou de Lina Bo Bardi e do modelo híbrido e colaborativo do MAUC/-UFC. Clarissa e Sandra retomam a força de Lina, desenham um jeito novo de caminhar, rompem com o silêncio, próprio das violências institucionais e convocam os públicos para um grande debate, para fazer da exposição uma arena pública de arte, política e história do tempo presente.

13 Sobre os aprendizados da terra, nas relações entre educação e cultura, recomendo a leitura do livro: Tavares, Maurício Antunes. Mesquita, Rui. Nós para atar e desatar: relações entre educação e cultura, Editora da UFPE, Recife, 2019.

VERDADES E MEIAS-VERDADES, OU "ÉTICO É AQUILO QUE É IMPORTANTE PRA GENTE"

MAXWELL ALEXANDRE CONVERSA COM SANDRA BENITES E CLARISSA DINIZ

Em novembro de 2022, o Instituto Inhotim inaugurou a exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro", mostra que integrava um projeto de longa duração em torno de Abdias Nascimento, desenvolvido em parceria com o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros — Ipeafro. A exposição continha uma pintura de Maxwell Alexandre, mas, em razão de divergências acerca do uso conceitual e político da obra, o artista solicitou a sua retirada do projeto curatorial: "Eu repudio veemente a inserção de minha obra [...] na exposição que inaugura hoje em Inhotim".[1] "Meu trabalho e meu conceito foram usados sem meu consentimento como parte central da exposição. [...] Só descobri que isso estava acontecendo assim na última hora e mesmo expressando meu constrangimento e insatisfação e dizendo que não queria fazer parte dessa mostra, eles não me respeitaram, me atropelaram! Retire meu trabalho Inhotim".[2]

A recusa de Maxwell Alexandre e o debate público a ela relacionado foram os pontos de partida para esta conversa entre o artista e as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, realizada em 8 de agosto de 2023.

1 Trecho de *post* de Maxwell Alexandre no Instagram, 18 de novembro de 2022.

Maxwell | De alguma maneira, sempre me senti um pouco incomodado com a ideia de uma "coletivização" dos grupos minoritários.[3] Minorias não do ponto de vista quantitativo, já que em quantidade a gente é maioria, mas em termos do prestígio social branco é que nos coloca na condição de minoritários. No hábito de coletivizar os grupos minorizados, me incomoda a sensação de perder um pouco da minha individualidade, de estar dentro de um adjetivo ou de um rótulo como "comunidade preta", "da Rocinha" ou "favelado".

Essa situação é muito contraditória porque a gente tem que falar da "arte preta" já que essa afirmação é politicamente importante em vários momentos, mas, pelo menos pra mim, ela traz junto um constrangimento porque, quando você fala do branco, não fala "arte branca". Enquanto somos coletivizados, quando se fala dos brancos, eles não são agrupados, como também raramente são racializados. Por isso é importante começarmos a adjetivar de "brancos" os artistas que têm o privilégio de não serem rotulados, nem agrupados.

E aí, como lidamos com isso? Você sabe que é necessário fazer essa diferenciação, mas, ao mesmo tempo, como é que você se livra dessa distinção para não ficar para sempre restrito a ela?

O meu ideal é, de alguma maneira, tentar me livrar dessa distinção. Sei que ainda falta muito chão e é por isso que me incomoda essa parada de perceber que existe um nicho para mim ou para a nossa existência: são as Histórias Afro-atlânticas no Masp, o artista "afro-americano" ou "afro-diaspórico" em Miami... São sempre esses os lugares. Mas eu ia lá, fazia minha participação, só que ficava um incômodo, um constrangimento e uma vontade de conseguir fugir disso, apesar de saber da importância dessas afirmações. Na medida em que fui construindo o meu trabalho e ganhando poder, comecei a querer barganhar essas condições.

No início da caminhada, você aceita algumas paradas mesmo que atravessado. Você vai lá, tenta negociar, tenta falar. Ainda que não seja aceito, você vai lá e se coloca um pouco. De fato, esse é um jogo que me interessa. Participar, entender quais são as regras e colher os bônus desse jogo é uma coisa que me atrai. Sempre existirá essa negociação, já que os interesses nunca vão ser completamente colocados.

Então, é quase como uma postura de guerra. Você começa a relação com o outro no "zero a zero", prezando relações honestas com as pessoas e uma ética clara de trabalho. Mas é difícil conseguir manter a linha reta e não dar um mole. Só que eu não quero ser o primeiro a dar mole e, por isso, fico ali esperando a instituição ou o outro lado da parceria não cumprir uma parte do acordo para eu falar, para eu negociar, já que sei que o meu sarrafo é muito alto: minhas exigências às vezes são complexas porque o que eu quero fazer são coisas que realmente são difíceis de serem aceitas. Quando se altera o zero a zero inicial, a negociação se torna mais favorável.

É desgastante e tem que ter uma frieza, uma estratégia. Mas não me permito fazer uso de mentiras como aconteceu com vocês no caso do Masp, quando o museu usou o argumento mentiroso de descumprimento de prazo. Mas aí o que é que eu vejo? Os caras mentindo, falando um bagulho por *e-mail* e depois dizendo publicamente que não falaram... Aí eu tenho que descer um pouco o nível da coisa, que acho que foi o que eu fiz no Instagram durante o lance com Inhotim.

De alguma maneira, sinto isso no meu dia a dia, mas só pensamos profundamente sobre isso no momento em que estamos encurralados. Aí você é obrigado a, de fato, parar e falar "não, calma aí!". Aí você começa a pensar.

Naquele momento eu senti "cara, como o nome que eu tenho, com a trajetória que eu tenho, ainda assim não me respeitam, tá ligado?". E isso é muito absurdo. Aí eu fiquei puto. Puto, mas frio. Porque lembrei que estou jogando dentro das regras que eles — os brancos, as instituições — estabeleceram e que é talvez porque estou vencendo dentro delas que eles começam a, tipo, atrapalhar, sabotar, tá ligado?

Aí pensei que meio que vale tudo porque os caras perderam o respeito. Então, quando eu vou para o Instagram, meio que lavar a roupa, o que eu fiz ali foi mais ou menos dar um recado, tipo, quase de baixaria mesmo: "Vocês não são baixos? Então peraí, se é para ser baixo, então eu também sei jogar dessa maneira, tá ligado?". Não vou preservar nada, vou sair falando mesmo e foda-se porque, tipo, eu não estou nem aí para o que pode acontecer em termos da minha carreira. Eu não estou aqui para preservar a minha carreira profissional.

E aí, naquele momento também, eu estabeleci um limite que eu já deveria ter estabelecido há muito tempo, mas que só ficou claro com a situação de Inhotim: não estou mais disposto a fazer parte de uma exposição que fale sobre negritude e que o meu trabalho seja colocado nesses termos agrupadores, rotuladores.

Evidentemente, isso pode acontecer por um descuido meu. É muita coisa acontecendo ao mesmo tempo, mas mesmo se acontecer isso por um descuido, eu posso me ligar de uma parada que está errada, com a qual eu não concordo. No caso de Inhotim, fui reivindicar

2 Trecho de *post* de Maxwell Alexandre no Instagram, 30 de novembro de 2022.

3 Maxwell Alexandre se refere à exposição coletiva Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro, na qual trinta e dois artistas de diferentes origens e trajetórias foram curatorialmente colocados em diálogo mormente a partir de sua identidades étnico-raciais, recorte mencionado já o título da mostra. Da exposição, participavam Aline Motta, Ana Elisa Gonçalves, Antonio Obá, Arjan Martins, Desali, Elian Almeida, Erica Malunguinho, Eustáquio Neves, Gustavo Nazareno, Januário Garcia, Juliana dos Santos, Kika Carvalho, Larissa de Souza, Lita Cerqueira, Moisés Patrício, Mulambö, Nacional Trovoa, No Martins, O Bastardo, Panmela Castro, Paulo Nazareth, Pedro Neves, Peter de Brito, Rafael Bqueer, Robinho Santana, Ros4 Luz, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Silvana Mendes, Tiago Sant'Ana, Wallace Pato, Yhuri Cruz, Zéh Palito.

aquilo, mas a instituição não quis conversar. Então tive que dar um jeito de fazer a minha voz valer, tá ligado? E mesmo que isso não vá para frente, o mínimo que eu posso fazer foi o que eu fiz ali, com a primeira publicação, que foi falar "mano, eu não concordo com isso, por mim vocês desçam a minha obra, porque isso daí não está legal". Eu ia deixar registrada publicamente a minha percepção e falar "eu não compactuo com isso". Só queria demonstrar publicamente que eu não estou nisso.

Só que o que aconteceu foi que a partir do momento que eu fiz o *post*, comecei a receber muitas mensagens falando que eu estava viajando, falando que eu era muito egoísta, que eu só pensava em mim mesmo — várias coisas, enfim, de vários lados. E aí a instituição continuou se negando a dialogar comigo e eles me responderam através de uma matéria do *Globo*. Uma matéria que era mentirosa, que era justamente o que aconteceu com vocês no Masp.

Falaram que eu aceitei o convite da exposição, sugerindo, com isso, que eu teria concordado com todos os termos da curadoria quando, na verdade, a carta que eles me mandaram por *e-mail* (que foi a primeira vez que eles falaram comigo), cerca de três meses antes, dizia apenas "selecionamos uma obra sua que vai estar numa exposição", mas não tinha título do projeto, nem falava que haveria outra exposição junto. Muito menos dizia que o tema da minha obra, o "Novo Poder", seria um conceito-chave dentro da organização da curadoria. Ao contrário, terminavam a carta falando que "em breve" iriam entrar em contato com mais detalhes, o que nunca aconteceu. A vez seguinte em que vim a saber mais sobre a exposição já foi publicamente, com o anúncio oficial no Instagram.

Então, quando eu vi aquele título, "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro", o tom antropológico me trouxe, automaticamente, a conotação de zoológico. Na hora que eu li, foi assim: "cara, que merda!". E aí fiquei desconfortável.

Mas até então esse desconforto eu tinha tido com *Histórias Afro-Atlânticas* (Masp, 2018) e várias outras exposições temáticas sobre o negro, mas que até não me incomodaram o suficiente para eu realmente pensar mais profundamente sobre isso. O que despertou o desconforto maior foi quando vi o título do outro ato da exposição, "O mundo é o teatro do homem", que é um tema completamente universalizado.

E quando eu vi os artistas que participavam dela, dois artistas brancos (Jonathas de Andrade e a dupla Wagner & De Burca), o contraste foi realmente muito gritante. Foi realmente quando eu falei "isso aqui não dá para acontecer, não". Realmente os caras estão muito descarados, não tem como eu estar nisso. Meu constrangimento aumentou. Se fosse só a exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro", eu ainda não teria feito nada, para mim seria mais uma a me constranger e eu seguiria adiante. Mas não.

Naquele momento, troquei uma ideia com o meu time e liguei para o Deri Andrade, um dos curadores de Inhotim e o único curador negro da exposição. Depois de uma ligação de quase 30 minutos na qual ele foi me falando sobre a exposição, eu não estava convencido, tá ligado? Os motivos dele de alguma maneira não me foram suficientes, eu não consegui me convencer dos embasamentos curatoriais.

Passei um ou dois dias pensando sobre não atravessar o Deri institucionalmente, mas no final foi mais forte que eu e então mandei uma mensagem para ele e falei "cara, troquei essa ideia contigo, mas eu ainda estou desconfortável, eu quero trocar uma ideia com quem é realmente responsável da exposição, não quero o meu trabalho lá e tal. Foi mal te meter nisso, vou escrever aqui para os caras". E aí escrevi um *e-mail* e acho que quem me respondeu foi a Julieta Gonzalez, a curadora-chefe da parada. E a resposta foi um *e-mail* com muito texto, me explicando a pesquisa, o porquê que eles decidiram a coisa...

E naquele momento eu senti assim "mano, eu estou falando aqui o porquê que eu não quero a minha obra na parada" e os caras estão me mandando texto, pesquisa... Pareceu muito uma coisa de branco, uma forma acadêmica de dizer "você não está entendendo aqui qual é da parada, então toma referência aí para tu pegar". Me senti um pouco colocado nesse lugar.

Clarissa | Um tipo de *mansplaining*.

Maxwell | É exatamente isso.

Clarissa | Eles explicando o que você não entendeu, né?

Mawell | Exatamente isso, tá ligado? Que é uma parada que acontece bastante, né? Tem um episódio lá na série "Atlanta" (Netflix) em que o personagem principal e a mina dele, que são um casal preto, vão na casa de uma mina preta que tem um marido branco. Ele é um colecionador, um cara branco culto que se amarra em cultura preta. E aí fica explicando tudo sobre preto para o personagem principal. É um episódio maneiro que mostra um pouco dessa parada que, de alguma maneira, senti na minha vida inteira.

Sandra | Isso acontece muito com os indígenas também. Os antropólogos explicando para a gente o que é "o selvagem", sabe?

Maxwell | O bagulho é muito constrangedor, né? É muito louco, porque eu tenho vários amigos brancos bem-intencionados, mas que fazem isso o tempo inteiro, o que é delicado. Uma galera que, eu sendo preto, me fala "pô, tu nunca foi na Bahia? Tem que ir!" Enfim, no *e-mail* da Julieta Gonzalez em resposta ao meu, senti justamente essa parada.

Aí eu falei "mano, vocês não estão entendendo. Eu não quero saber do conceito. Eu quero que vocês tirem o meu trabalho, tá ligado?", e eles responderam dizendo "ah não, o teu trabalho é importante para a exposição". Mas em nenhum momento me ligaram, em nenhum momento marcaram uma reunião para conversar e simplesmente pararam de me responder.

Faltava um dia para a exposição abrir quando pararam de me responder. E aí, nisso, eu comecei a escrever. Pensei que, se não me respondessem até tal hora, iria publicar algo. E quando fiz o *post*, eram umas 4 h da tarde. Só depois vi que eles tinham me mandado um *e-mail* por volta do meio-dia, reiterando a importância da minha obra na exposição. Mas eu já tinha feito o *post*.

Sandra | Me senti muito dentro dessa narrativa, Maxwell. Porque o tempo todo isso acontece. Tentam justificar a negação das nossas propostas e, no caso do Masp, a censura do museu, dizendo, o tempo todo, que somos incapazes, incapacitadas. Principalmente as mulheres e nós, as mulheres indígenas. É como a colonização nos vê: como um corpo socializado de forma atrasada, como se isso justificasse a sua colonização.

Então, se você não entra no jogo do sistema branco, muitas das vezes você é visto como incompetente, que é o nosso caso, sempre. E, no final, o argumento de defesa vai sempre ser esse. É por isso que, no Masp, não tinha mais como a gente sustentar isso no meio de tanta violência que a gente estava sofrendo.

Estou escrevendo um pouco sobre isso na minha tese de doutorado, a partir da minha experiência. Porque, sendo mulher indígena, viver na confusão do meio acadêmico e do meio da arte muitas vezes nos obriga a agir de uma forma que a gente não gostaria de agir. De, por exemplo, se ver obrigada a cancelar uma exposição ou fazer um *post* como o seu.

Quando cheguei no Rio de Janeiro e comecei a participar de eventos, eu gostava, mas ficava mais calada, escutando. Até que uma parente indígena, militante de questões religiosas também, falou "olha, Sandra, levanta aí, fala. Você quer falar? Então, fala!". Eu tinha muita dificuldade de levantar, de me expor, de me posicionar assim, pois no nosso costume Guarani não é assim. A gente espera todo mundo falar. Fazemos uma roda, um diálogo, uma reunião. Todo mundo se junta para escutar.

E aí eu fico pensando sobre o modo como hoje venho me posicionando... Tive que levar um tempo para conseguir dizer e agir dessa forma. E é engraçado que, quando eu volto para a aldeia, os meus parentes falam justamente assim: "você parece branco! Branco que está lá na cidade, que fala muito, fala alto". E aí vejo que não estou mais no lugar como antes, né? Eu também me transformei. Como acontece com outras pessoas, você não está nem na aldeia, nem na cidade.

E aí eu lembro de um professor, um senhorzinho que inclusive já faleceu, que na minha primeira graduação, uma licenciatura, disse que nós, os professores indígenas, estávamos construindo uma ponte para atravessar esses dois mundos, a aldeia e a cidade. Ele falou que a cidade era muito sedutora e que, muitas vezes, a gente não consegue voltar para a nossa aldeia.

Fico pensando sobre essa metáfora, essa reflexão que ele usou e vejo que, na verdade, a gente é a ponte. A ponte somos nós. E por sermos a ponte é que a gente não consegue voltar, não tem como voltar quando você se coloca diante de enfrentamentos que, muitas vezes, fazem você agir de uma forma que a gente não é.

Lembro de outro parente que é acadêmico e que depois se tornou vereador no Mato Grosso... Uma vez ele comentou, num seminário na USP, que teve que ficar quase dois anos sem falar nada, que não conseguia apresentar seu projeto, não conseguia nem mesmo falar. Aí disse que teve "que falar alto também". Quer dizer.... Ele estava cercado de pessoas que só sabem falar alto e que não dialogam. Por isso, para ele se impor e ocupar esse lugar de fato, teve que falar alto. Porque senão ia ficar mal para ele, já que os parentes votaram nele para colocar ele ali, né?

Muitas vezes, eles chamam a gente, como é o meu caso, só para dizer que chamou uma pessoa ou uma mulher indígena, mas na verdade, quando a gente vai transformar algo, eles começam a bagunçar a nossa cabeça e também bagunçar o nosso modo de pensar. É como se soubessem que, no final das contas, a máquina nos fragiliza, nos captura, tenta colocar a gente lá embaixo sempre, como quando afirmam que somos incompetentes.

E, diante disso, não conseguimos exercer a nossa própria forma de dizer "olha, como é que eu vou sair dessa?". A única forma é enfrentar, mas quando enfrentamos, caímos de novo no lugar de dizerem que somos "frágeis", "vulneráveis". Mas não! Nós somos vulnerabilizados, na verdade, pelas próprias instituições que já vêm consumindo os nossos espíritos, as nossas almas. Por isso fiquei muito tocada com a sua fala.

Esse lugar em que estamos hoje não está sendo fácil também para a gente, né? Para ocupar temos que enfrentar, e esse enfrentamento não é só de um, mas de muitos lugares. A gente fica muitas vezes adoecida. Mas que bom que você falou "eu não aceito, só não aceito isso", porque não aceitar é a recusa. E a recusa é a própria retomada, como disse Jota Mombaça numa conversa deste livro.

Se não somos respeitadas quando aceitamos, nem quando recusamos, o jeito é seguir o nosso desejo.

Adorei você falar da baixeza moral, da mentira de não assumir o que está fazendo enquanto instituição e, ao contrário, dizer "ai, estou desconstruindo". Mas desconstruindo o que, de fato? Acho que não tem nada de desconstrução em museus que são desonestos. Na verdade, estão reforçando a violência da colonização. Não podem nos chamar para sermos violentados para justificar que estão se descolonizando. Como você disse, isso é muito baixo.

Me encontrei muito na sua fala, nesse lugar.

Maxwell | Muita coisa em comum, exatamente. Em vários momentos, quando eu estou muito confuso por todas essas coisas, eu vou só pelo instinto mesmo, tá ligado? É que acho que chega um momento que a gente começa a saber demais. Através do conhecimento da palavra ou da contação de histórias — e sobretudo do academicismo, que é o que impera enquanto cultura vigente —, chega um momento que tudo isso cansa porque é quem "conhece mais", quem "estudou mais", quem "leu mais" que vai ter razão ali naquele minuto, né?

E amanhã aquela razão já não faz mais sentido, mas depois de amanhã ela volta a fazer, e aí isso vai cansando... É uma batalha da palavra e da razão, e por isso eu acho que, nesse sentido, se entender como artista é uma bênção.

Porque eu acho que o artista não está para fazer somente objetos, mas criar condutas, posturas que fazem com que a gente consiga ancorar toda essa complexidade que se dá através das histórias e do conhecimento. É nesse momento que eu agradeço por me entender como artista, entende? Eu estou no meio de toda essa complexidade, e do nada eu só vou agir pelo meu instinto. Instinto que é manifestado através de um objeto, através de uma postura, mesmo que ancorado em algum tipo de materialização.

E eu sinto muito isso que você falou, sobre ser ponte. Em vários momentos fico tentando criar uma narrativa ou conceituar o que seria esse lugar de ponte, tentando romantizar um pouco esse lugar... Por isso, quando penso em ponte, além da ideia de estar entre a aldeia e a cidade, entre o morro e o asfalto, entre o branco e o preto, também penso nos vários momentos dessa ponte e da travessia, que é dolorosa e que é questionada porque, no final das contas, a gente não sabe no que vai dar isso, né? Para onde vai a ponte...

A gente acaba sendo questionado, criticado como "os vendidos" ou "os corrompidos", mesmo que a gente passe a mão na cidade para voltar o que pegamos para a aldeia, mesmo que não volte para os brancos, tá ligado? Nesses momentos de confusão, o que sobra para mim é só o instinto. Nessa hora eu prefiro pensar na ponte como esse lugar de passagem dolorosa no qual você vai se resguardar no instinto. Sem nenhum julgamento: o que sobra é só o propósito.

Clarissa | Você falou sobre ética, um assunto sobre o qual Sandra e eu temos falado longamente. Diante do veto do Masp às fotografias de André Vilaron, João Zinclar e Edgar Kanaykõ Xakriabá, entendemos que estávamos diante de um conflito que era político, mas de uma decisão que seria também ética. Por isso, chegou o momento em que concordamos que teríamos que colar na nossa ética.

Então, quando você falou "ah, eu tenho aqui a minha ética e tal", isso ressoou muito para mim porque há coisas que não são digeríveis mesmo, que batem no estômago e queremos vomitá-las. Como você diz, é o instinto; a gente se sente mal, né? Quando chegou nesse lugar, falamos "não, realmente não dá para passar".

Outro ponto foi que tentamos aprender a nominar, a dar nome ao tipo de violência e racismo institucional que estávamos vivenciando, como a ideia de um *gaslighting* institucional. E aí vimos que alguns dos termos do feminismo, como *mansplaining* e *gaslighting*, tinham tudo a ver com o que vivíamos, o que no fundo também chama a atenção para a dimensão machista (misógina mesmo) de nosso embate com o Masp. Afinal, o seu diretor artístico estava tentando "nos explicar" como é que deveríamos ser curadoras, o *mansplaining*, e, por outro lado, os argumentos mentirosos sobre supostos *deadlines* descumpridos tinham a intenção de nos pintar de loucas — era o *gaslighting*.

Além disso, o Masp argumentava que a sua coordenadora de produção, uma mulher, estava grávida e que, por isso, ela "não teria condições" de encaminhar as impressões das seis fotografias do MST e dos movimentos indígenas. Ela, Sandra e eu fomos tratadas como "loucas" e "incompetentes".

Então, quando você fala "porra, fui baixo mesmo, comecei a botar nome, jogar o nome da Julieta, não sei o quê, no Instagram e tal", posso sentir parte da sua angústia. Sentimos muitas coisas e, em especial, Sandra sentiu ainda mais até porque, nesse processo, ela pediu demissão de seu cargo de curadora adjunta do Masp.

Estávamos extremamente expostas publicamente em muitas esferas, enquanto, por outro lado, o museu se resguardava numa espécie de dimensão anônima da institucionalidade. Éramos nós, duas mulheres (uma branca e uma indígena), tratadas diretamente como Sandra e Clarissa, em contraposição ao Masp, essa entidade que não mostrava seus nomes, seus rostos.

Foi dessa assimetria, que é super política, que veio a nossa decisão de, em carta pública, passar a nominar os sujeitos que, sabemos, são os responsáveis pela tomada de decisões da instituição, como Alfredo Egydio Setúbal, Heitor Martins e Adriano Pedrosa, homens brancos que eram, respectivamente, presidente do conselho deliberativo, diretor presidente e diretor artístico do Masp.

Maxwell | Vocês colocaram o nome das pessoas mesmo?

Clarissa | Sim, nominamos como forma de apontar a desigualdade.

Maxwell | Na minha época eu também fiz uma parada assim. Estavam falando muito sobre vaidade, né? A galera falando que eu "me acho". E foi bem no momento que o Adriano Pedrosa ganhou um prêmio e aí fez um *post* se enaltecendo por isso. Aí eu só republiquei e botei "achei vaidade, achei vaidoso". Enfim...

Às vezes eu também me acho um pouco manipulador, especialmente quando vou encontrando as coisas que são feias que eu faço e vejo que sou muito narcisista, sou muito vaidoso. Fico quase me sentindo culpado com isso, mas aí eu começo a analisar e eu vou encontrando tudo isso no outro, como no caso do *post* de Pedrosa, o que foi decisivo para eu poder dar uma volta nessa acusação.

O foda é que já entrei nesse mundo muito disposto, e ao mesmo tempo eu me sinto muito preparado, tá ligado? Acredito que eles não contavam com isso, porque quando eu comecei a fazer as publicações, fui fazendo uma atrás da outra, incansavelmente, falando um monte de coisas. E isso foi decisivo porque eu acho que os caras só achavam que eu ia parar, morrer ali, mas quando eles fizeram a matéria, eu rebati e continuei publicando. Estamos falando de guerrilha institucional.

Não contavam que a gente iria adiante e aí, conforme os dias foram passando, você vai entendendo que de fato a narrativa e a verdade vão tentando se impor ali, nos poderes que se aliam à vulnerabilidade institucional, né? Inhotim te responde através do *Globo* e aí, no meio daquilo, você fala "não, calma aí, eu não tô viajando. Tipo, vocês vão continuar nessa postura? Então eu vou ficar aqui também, mano. Não vou botar o pé para trás, tá ligado?" E vai ser todo mundo falando que eu tô viajando, mas eu vou continuar e é o que eu tenho para fazer agora. Entrei nessa.

Clarissa | Deu pra sentir isso sim, acompanhando suas postagens e lembrando do nosso caso quando o Masp fez uma nota de *gaslighting* institucional, afirmando que a gente era incompetente. Uma nota muito violenta que provavelmente o Masp também não esperava que a gente fosse responder, né? Não esperava que a gente fosse reagir.

Mas respondemos não só comentando, como também citando eles com aspas, datas e cláusulas contratuais. Acho que nossas estratégias foram diferentes, mas a gente também se valeu um pouco do Instagram, onde postamos nossa nota de esclarecimento e onde muitas pessoas replicaram, questionaram, pressionaram o Masp. E assim conseguimos sustentar a nossa posição e, como diz Suely Rolnik, "sustentar o mal-estar", né? Tínhamos um pacto de não arredar o pé da nossa posição e perspectiva, da nossa verdade. Assim foi.

Mas eu queria aproveitar para falar de outra complexidade da sua situação, Max, que é o fato de que a obra em questão, da sua série Novo Poder (2021), era na verdade da coleção pessoal de Bernardo Paz, "cedida ao Inhotim em regime de comodato", como afirmou Inhotim em nota de esclarecimento da época.[4]

Maxwell | Uma coisa que acontece muito, que para mim é o clássico, é essa relação do colecionismo e do mecenato, né? Especialmente dos mecenas, que "investem" no trabalho, mas, na real, o artista tem que dar uma obra, fazer uma doação de obras para instituições e colecionadores em troca de financiamento, que, no final, se torna uma forma precarizada de aquisição. Esse aspecto é, para mim, um dos mais chocantes. Consegui mapear muito cedo isso e já bater de frente.

Clarissa | Tem um aspecto que me toca muito no seu caso com Inhotim, que é essa espécie de patrimonialismo identitário. A presunção de que, porque detém a propriedade da obra, deteria junto a ela uma aliança (social, política, ética etc.) com o artista e suas perspectivas. Como se, ao vender uma obra, o artista vendesse também um tipo de salvo-conduto em relação aos usos e significados que o proprietário pode dar a ela, como no caso da presunção institucional de sua concordância com o recorte curatorial de "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro", algo que muitas pessoas falavam ao dizer "ué, Maxwell não vendeu a obra? Não tem do que reclamar".

Esse tipo de patrimonialismo identitário — seja da parte de coleções públicas seja privadas, instituições ou não —, é sem dúvida não só uma expropriação, como também um processo de recolonização.

Maxwell | E aí eu volto para a questão da ética, né? Acho que até hoje eu encaro isso, de alguma forma, como ingenuidade. Porque eu me recuso a acreditar que as pessoas do outro lado estão realmente na maldade. Então, eu prefiro acreditar que eles estão na ingenuidade. Só que, na maldade ou na ingenuidade, os caras estão se dando bem, tá ligado? E aí em alguns momentos eu vou perder um pouco a paciência.

Clarissa | Mas para além da ingenuidade ou da maldade, acho que é sobre entender, digamos assim, a serviço de quais projetos políticos estão os nossos trabalhos. O meu como curadora, o seu como artista, os museus, as coleções e tal. No nosso caso do Masp, isso ficou muito evidente quando a gente faz a reflexão desde o momento de contratação de Sandra como curadora adjunta, um gesto institucional que foi altamente divulgado, promovido através de entrevista de Sandra no *New York Times* mencionando o protagonismo do Masp em "contratar a primeira curadora indígena do Brasil"... Mas, como ela tem dito aqui e em vários lugares, esse processo foi antes uma tokenização do que uma celebração da real capacidade de rever as práticas coloniais de nossas instituições e modos de trabalho, já que, na verdade, Sandra se viu silenciada ao longo de seu tempo como curadora no Museu até o ponto de ter que falar alto para ser escutada, como ela acabou de dizer.

Maxwell | Foi instrumentalizada, né?

Clarissa | Exatamente. Aí, o que nos pega é dolorosamente ter que entender, então, que a presença de Sandra estava ali, prioritariamente, para legitimar um projeto institucional que supostamente seria, como tanto insiste o Masp, "diverso, inclusivo e plural". Um programa imaginariamente decolonial, mas que, na prática, quando chega a hora de incluir as fotos da luta indígena e do MST, trata Sandra e eu do jeito mais escangalhado possível, com direito a *gaslighting* institucional e uma estrutura de trabalho misógina que responsabiliza mulheres grávidas ou curadoras convidadas pelas decisões políticas dos homens que dirigem o Museu. Aí a gente se pergunta, sim, a serviço de quem e do quê está o nosso trabalho curatorial quando propomos um núcleo como o *RETOMADAS* no Masp. A serviço de quais forças estão os nossos serviços curatoriais?

E aí, voltando ao lance do patrimonialismo identitário que coloca as lutas sociais a serviço de várias formas de propriedade e da ideia de "propriedade" em si mesma, depois que cancelamos e reagimos, depois que as pessoas pressionaram e Cildo Meireles retirou suas obras em apoio etc., o Masp reconheceu a sua "falha" e voltou atrás. Aí, para se "corrigir", o que o museu propõe? Comprar as fotografias que havia censurado! [risos]

Aí, vejamos... A reparação proposta foi o quê, afinal? Uma apropriação. O "convite", feito aos fotógrafos — e, por meio deles, estendido aos movimentos sociais — foi o de se tornarem propriedade das forças que antes os violentavam. Como se a compra, a apropriação ou a ideia de patrimônio fossem capazes de reparar a violência, dirimir a divergência política ou dissolver a encruzilhada ética.

Agora, no seu caso, você fez o caminho contrário, né? Porque, com a sua recusa à participação na exposição, você se desvencilhou publicamente da posição na qual, presumivelmente, o patrimonialismo identitário supunha ter te colocado: o da aliança política conquistada às custas da ideia de propriedade, da compra de uma obra como forma de apropriação de uma posição. Ao dizer não à abordagem conceitual de quem comprou sua obra para se referir à própria, você demarcou essa diferença entre propriedade e consenso, entre patrimônio e aliança. Ou melhor... você produziu essa diferença ao sustentar um corte, uma fratura no que o capitalismo faz a gente pensar que seriam instâncias

4 "Adquirida por Bernardo Paz por intermédio da galeria A Gentil Carioca em dezembro de 2021, e cedida ao Inhotim em regime de comodato, a obra foi exibida pela primeira vez, no Brasil, na mostra *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, aberta em 19 de novembro de 2022, na Galeria Lago". Trecho de "Nota Oficial da Exposição 'Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro' Brumadinho, 2 de dezembro de 2022". Disponível em: https://www.inhotim.org.br/nota_oficial_dez_22/.

equivalentes — o "consumir" (no caso, o ser consumido) e o "ser".

Aí volta aquela ideia de barganha e de chantagem que você mencionou. Não só a barganha que você faz quando o zero a zero muda de figura, mas também a barganha do cala boca, do silenciamento que amortiza posições políticas para dissuadir dissensos, conflitos e disputas. Foi a consciência dessa barganha que o Masp estava operando quando propôs comprar as fotografias anteriormente vetadas que gerou revolta em André Vilaron, no MST, em Edgar Kanaykõ Xakriabá e no Acervo João Zinclar — além de em nós mesmas, né, Sandra? — quando levamos a eles a proposta do Museu.

A contraproposta, que foi fazer cartazes das fotografias para distribuí-los gratuitamente, surgiu dessa indignação e como um enunciado sobre a natureza coletiva dessas imagens, que testemunham uma luta, um corpo coletivo que se organiza e resiste há séculos. Uma coletividade que, em última instância, não se conforma à ideia de autoria e às várias formas de apropriação implicadas na ideia de comprar, de uma pessoa e para um museu, na condição de obra única, o documento de uma luta de milhões que é, por isso, politicamente irredutível a individualismos.

Vem daí, Max, a provocação que eu gostaria de lhe fazer, pois vejo que você, muito sagazmente, usou tanto da dimensão bélica do individual, quanto do coletivo. Porque enquanto você "deu a doida" no Instagram e reagiu individualmente com obras como "Negro ataca", por outro lado, você articulou o gesto coletivo do Pavilhão Maxwell Alexandre, citando e tensionando a ideia dos pavilhões de Inhotim e, ao mesmo tempo, reivindicando um para você enquanto o antecipava noutro formato, noutra cidade, para outros públicos e a serviço de outras forças.

Queria saber de você, então, como vê a questão do corpo coletivo — e as negociações entre instâncias individuais e coletivas — na invenção de suas posturas na arte, como você falou antes.

Maxwell | Vou começar a falar um pouco disso por outra via... Tudo isso, quando acontece, não é tão surpreendente assim. A primeira parada que vale a pena comentar é que, quando eu estava falando sobre ingenuidade, é porque acredito que isso de "qual o posicionamento político e a quem essas instituições estão servindo" é até um pouco difícil de mapear porque, quando a gente vai falar do sistema (do sistema político, ou do capitalismo, e tudo mais), é difícil endereçar. É difícil saber se, quando o Masp censurou as fotos, foi porque Adriano Pedrosa "só" queria censurar ou porque, sim, existe um motivo que não queriam revelar para essa censura e aí, quando vocês colocaram isso para a discussão pública, aí sim vocês conseguiram avançar para caralho, sacou? Isso sim me surpreende. Mas quando a resposta do Masp é comprar as fotos, eu não sei se realmente pensam nisso como apropriação... Esse ponto, para mim, fica parecendo ingenuidade, entende?

É tipo quando um colecionador vai financiar a residência de um artista e pede uma obra em troca. Não acho que ele está só pedindo a obra em troca porque ele quer ganhar alguma coisa, eu acho que ele está só repetindo uma estrutura, um modo de agir que já foi dado por essa lógica de acúmulo do capital e tudo mais, mas acho que as pessoas realmente não estão pensando criticamente sobre essas novas condutas, entende? Porque essa questão da compra das fotografias do Masp é muito tiro no pé, tá ligado? No final das contas, parece que quem está dirigindo vai repetindo as estruturas sem pensar, da mesma forma que a galera faz quando vai me questionar, "ah, está reclamando de quê, já que você vendeu a obra para os caras?"... Esses debates não são aprofundados. Fica todo mundo meio que viciado ali na coisa e parece que o pensamento não vai muito adiante...

Mas aí, quando você fala do MST, por exemplo, vejo que existe ali uma luta que parece ser um pouco mais direta e clara, tá ligado? E eles vão estar muito menos dispostos a estar fazendo o jogo da arte, porque é um jogo completamente... é exatamente isso, mano, o jogo da arte está a favor de quem?

A gente sabe que a arte, a maneira como a gente pensa a arte, a maneira como a arte é exposta é completamente colonial. Quando falo do "Novo Poder", estou pregando que os negros olhem para os museus, para as galerias, e estou convidando eles para virem para dentro. Por que a gente não inventa uma coisa nova, tá ligado? Por que parece meio que uma autossabotagem? Por que eu quero fazer parte de uma coisa que está aí erguida através de uma lógica completamente colonial?

Mas o que vejo, nesse meu lugar de passagem, é que estou muito mais disposto a jogar o jogo da forma como ele é e fazendo pequenas fissuras. Estou negociando o meu pavilhão em Inhotim, ainda estou falando com o Bernardo Paz, por exemplo. Ainda estou fazendo exposições nas instituições da Europa. Então, não dá para eu ter uma atitude completamente contra o sistema, tá ligado? Pode ser que, no lugar do MST, se eu ainda estivesse interessado nesse jogo, eu teria decidido por vender as obras, por exemplo. Só que faz muito sentido quando você fala que o MST não está disposto a dialogar nesses termos.

De novo, acho que eu volto para aquele lugar que é o de entender uma quase aceitação das coisas como elas são de uma maneira macro, mas de uma maneira micro, continuar fazendo pequenas fissuras. E aí, de fato, é um lugar confuso mesmo. Volta de novo para o que a Sandra estava falando..., de ficar entre a aldeia e a cidade. É difícil fazer algum juízo de valor. É confuso.

E eu estou falando isso para falar honestamente que sou um cara muito individualista, tá ligado? Desde cedo, aprendi a viver com esse individualismo, olhando para mim, para o meu caminho e sabendo que, com isso, o que faço tem um impacto coletivo.

Por exemplo, o Pavilhão. Você falou sobre ele ser uma coisa coletiva, mas quando eu fiz o Pavilhão, em nenhum momento eu pensei que ia fazer porque ele é coletivo, tá ligado? Inclusive, a afirmação do Pavilhão no release dele é "a capela exclusiva do artista". Acho que todas as minhas afirmações vão partir primeiro de um lugar individual, tá ligado? Talvez isso tenha a ver com o cristianismo, que tem uma ideia, talvez masculina, de sobrevivência. Lembro disso desde que eu era pequeno, a coisa da sobrevivência. Começo a fazer arte pensando em me salvar.

É muito doido porque, às vezes, esqueço como o meu trabalho cria esse fio coletivo. Às vezes, as pessoas vêm falar comigo e falam "aquilo que tu falou, ou aquilo que tu fez, isso aí toca na gente". Mas eu às vezes esqueço, sou pego desprevenido das próprias noções de algumas coisas de que estou falando como, por exemplo, a parada do Danone e do Toddynho, que eu achava que era completamente subjetiva minha. Mas aí, a partir do momento que eu boto isso para o mundo, eu vejo "caralho, essa parada aí aconteceu". Eu falo assim, "mano, o que é isso? Eu nunca nem troquei essa ideia com ninguém. Eu achava que isso era uma pira da minha cabeça". Mas os meus vizinhos passaram pela mesma parada, tá ligado? Sei que esse traço mais individualista que eu tenho é um pouco contra a expectativa. Mas, de fato, é uma parada que eu tento não esconder porque eu sei que não tem como eu fugir de quem sou.

Por mais que eu saiba que não tem como ser só individual porque existe um efeito coletivo das nossas ações, de alguma maneira sinto certo cinismo em vários discursos que vêm maquiados de uma causa coletiva. E é nesse sentido que eu me sinto mais verdadeiro me afirmando dentro de uma perspectiva mais individual, tá ligado? Honestamente, sinto que é a minha verdade.

Sandra | Nossa, eu fiquei até emocionada de te ouvir. É difícil ser verdadeiro no mundo da arte porque a gente faz nosso trabalho a partir de muitas coisas, não de uma só. Eu também, assim como você, me enxergo como indivíduo, mas várias vezes eu já escutei alguns parentes falarem "olha, a gente que está na aldeia brigando, a gente é liderança. Agora, quem está vivendo na cidade e que abandonou a família e tudo mais, não é do coletivo". Isso me dói e por isso acho que hoje também assumo esse lugar de que estou fazendo o que dá para fazer. Eu não vou poder me reinventar toda hora. Eu acho que é isso que você está me trazendo. Fiquei emocionada mesmo.

Mas o que você está fazendo, tanto quanto eu e Clarissa fizemos ao enfrentar o Masp, me fez entender que não fui eu, Sandra, que não aceitei a situação do veto... Pessoalmente, eu até poderia ficar no Masp, dormir num hotel melhor, almoçar num lugar melhor, eu ganhar um salário, viajar pelos Estados Unidos ou outros lugares que estavam prometidos em contrato... Iria conhecer outros parentes em outros países para pesquisar etc. Eu, Sandra, sofri com tudo isso, fiquei na merda mesmo porque naquela época a minha bolsa de pesquisa do doutorado já tinha acabado e eu tinha perdido a minha mãe durante o Covid-19. A minha vida estava bem bagunçada.

Mas o que me fortaleceu para eu dizer "não, eu não aceito isso" foi exatamente o coletivo. Porque se fosse só Sandra, eu poderia pensar em mim e dizer "olha, eu preciso pagar a casa, eu preciso comer, eu não tenho ninguém para me sustentar, não tenho família rica, não tenho ninguém que pode me ajudar", mas eu confiei nas pessoas. Não morri de fome quando eu era criança; vivi na aldeia, então sei que de fome eu não iria morrer. Essa é a minha ética. Mas uma ética que é coletiva.

Lembro da fala de um parente Guarani, quando fomos fazer uma entrevista para uma exposição. Ele, que é uma liderança do Mato Grosso do Sul, falou que quando a gente vai para uma retomada de terra, a nossa mãe ou as nossas anciãs — as mulheres mais velhas — chamam a gente. A gente vai, mesmo que a gente vá morrer. E a gente vai porque elas estão nos chamando, precisamos retomar esse lugar ancestral para o futuro, para os nossos filhos, para os nossos irmãos, para as nossas mães, ou para as nossas irmãs, para as nossas filhas. A gente precisa garantir e pensar o futuro para os jovens que virão.

Isso tudo me emociona. Me emociona pensar o que é, de fato, escutar não só com o ouvido, mas com o corpo todo, que é o rendu na nossa língua Guarani. Escutar com o corpo é escutar o seu corpo, e isso é a sua vivência no dia a dia mesmo. E foi por conta dessa escuta que eu entendi que tinha que sair do Masp e aí eu pedi minha demissão, porque para mim seria uma vergonha muito grande excluir os parentes.

Fiquei com medo do perrengue, mas sabia que eu ia ficar com a consciência limpa. Por que eu deveria sair em defesa do Masp e contra pessoas e um movimento que estão no mesmo patamar que eu, que são eu mesma? Nessa forma de você agir, você não está sozinha porque você está, exatamente, no coletivo.

Não estou dizendo que eu estou certíssima, mas não estou sozinha porque quem tem coletividade não é individual, e é a coletividade que fala. Voltando ao parente Guarani do Mato Grosso do Sul, ele me disse que, mesmo sabendo que vai morrer, ele vai ter que ir lá e brigar. Mesmo que o corpo não vá voltar, os espíritos podem voltar para continuar lutando, e isso é coletivo. Mesmo que ele caia no esquecimento, vai ficar espiritualmente bem. Isso eu acho que é a nossa ética de luta coletiva, que ela não é uma coisa simples.

Mas aí está a dificuldade de sermos colonizados e a confusão que vem da ideia de "seguir o meu modo, o meu jeito, mas isso é meu, e aí é onde eu vou..." Mas onde você está é um lugar baseado na sua coletividade.

Maxwell | Para mim, essa é uma conversa que eu gostaria de ter mais porque é uma conversa realmente complexa por conta do perigo de afirmar a individualidade dentro do mundo. Não se afirma esse tipo de coisa dentro de um sistema capitalista, meritocrático, sei do perigo. Mas ao mesmo tempo sinto que é muita responsabilidade afirmar uma coletividade, porque aí você não pode errar sozinho. De alguma maneira, estou disposto a pagar o preço por afirmar uma individualidade.

Até porque isso é menos previsível quando parte de uma pessoa preta e favelada, e a minha posição de afirmar a individualidade é sobre isso também. Por exemplo, vi e vejo pessoas usando da minha posição de sucesso quando me veem, sei lá, morando num apartamento no Flamengo, ou viajando de primeira classe, ou vendendo um quadro a um milhão de reais. E falam assim "o moleque tá lá na Europa, mas a família dele está na pobreza, a favela dele está na pobreza".

Só que essa cobrança não existe dentro da comunidade branca. Então, na real, existe um fardo que faz parecer que na tua vida, você tá fadado a não usufruir de nada porque o teu grupo não vai conseguir usufruir também, entende? Quando você nasce dentro desses grupos minoritários, você já nasce sem a sua individualidade porque você não consegue

carregar a sua comunidade toda para gozar dessa vida boa, tá ligado? Isso também é usado pelos brancos como uma maneira de nos aprisionar.

Então, eu acho que afirmar a individualidade, por mais perigoso que seja, é uma maneira de sair dessa prisão que eles aprontam pra gente. Toda hora que você se destaca, eles falam "ah, se destacou, mas não é favelado de verdade porque tá todo mundo lá na miséria e ele tá comendo bem. Tá bebendo água potável, enquanto a favela está sem saneamento". É realmente uma realidade muito dura de aprisionamento mesmo, sacou?

Então, como que faz? Vai ter que carregar a comunidade nas costas? Realmente, pra mim, essa discussão é muito complexa...

Durante essa parada com Inhotim, a Erica Malunguinho fez um *post* com uma analogia que dizia "mirou na Casa Grande, acertou no Quilombo". Aí falei assim, "caralho, nem atirei, tá ligado?". Foi uma analogia muito pesada. Uma bala, um tiro, é uma parada que não volta. O que é melhor, então? Tá tendo festa na Casa Branca, tão envenenando a comida. E se eu tô do lado de fora gritando, eu é que sou não coletivo? Depois nos falamos por mais de uma hora pelo telefone, é uma mina que admiro, não queria rivalizar ali na rede no calor do momento com ela, não seria produtivo, mas queria entender essa analogia diretamente dela.

Essa situação do Inhotim realmente me colocou na situação de fazer uma decisão difícil entre coletivo e individual..., eu tive que sair do Quilombo mesmo, tá ligado? Tive que responder ao Quilombo e à Casa Grande justamente por não querer carregar a responsabilidade de estar no coletivo a despeito de tudo. Então, eu acho que é difícil, mas é o preço que eu tô disposto a pagar.

Só que é mais complexo do que pode parecer porque, tipo, a Nathalia Grilo, que trabalha comigo, me diz "pô, tu fica falando desse bagulho de individual, mas eu tô aqui trabalhando perto de você e só o que eu vejo é coletividade". E é isso mano, eu prefiro que na prática existam ações que sejam coletivas. Quanto ao meu discurso, não vou fazer uma fala de coletividade só porque a resposta vai ser maior, tá ligado? Não vou falar pela minha comunidade. Acho que isso seria uma pretensão.

Inclusive, quando a galera vem falar assim, "ah, como você se sente sendo exemplo pra favela?", falo "pô, tipo assim, não sou arquétipo de favela não, mano". Não quero essa responsa pra mim, não. Não sou exemplo de nada, eu quero errar, tá ligado? Se eu não puder ser errado, se eu não puder errar, eu não vou ser artista...

E aí a gente tem que pensar qual é essa noção de artista que a gente tem... De novo: é uma noção branca, iluminista, já que dentro da comunidade não existe autoria como o que a Clarissa falou, sacou? É o cara que faz o clique, mas quem tá na foto é toda uma causa.

De fato, essas duas verdades, do coletivo e do individual, são complexas e podem ser conflitantes porque vão sempre estar em detrimento de alguma coisa, tá ligado? Para você afirmar uma verdade, você vai ter que esconder uma outra verdade. Acho que o que eu vivo hoje é uma meia-verdade, da mesma forma que o outro lado também é uma meia-verdade.

Sandra | É, isso é muito duro e é sem fim mesmo. Por exemplo, acho importante falar aqui que, quando eu saí do Masp, muita gente veio me perguntar, fazendo uma comparação, "ah, mas a Clarissa já tem uma trajetória, né?"..., como se eu tivesse sendo manipulada ou prejudicada pela Clarissa. Me perguntaram se fui eu mesmo que quis sair do Masp, como se eu não tivesse meu próprio desejo, meu próprio corpo, meu próprio entendimento! Uma fala que me coloca lá embaixo, como se eu fosse incapaz de decidir por mim mesma... É uma fala muito dura que joga ainda mais vulnerabilidade em cima da gente como se isso fosse uma forma de "cuidado" ou uma tentativa de nos "proteger".

Além disso, quando vinham falar "ah, mas a Clarissa já tem o percurso dela", insinuavam, com isso, que eu não teria outra coisa pra fazer. É como se eu não tivesse a opção de sair, como se tivesse que continuar nessa condição de trabalho de qualquer modo, mesmo sem desejar. Mas aí eu falei pra mim mesma, "agora eu vou voltar pra aldeia, vou ficar com meus netos, vou plantar, vou fazer minha casinha e vou fazer o que eu gosto também. Mas se aparecer outro trabalho, eu faço. Se não, não". Mas aí apareceu outro trabalho, e foi aparecendo outro trabalho, e é o que eu tô fazendo: seguindo o meu percurso. Eu não estava condenada a ficar no Masp. E isso sempre foi uma questão ética, porque eu acho que ético é aquilo que é importante pra gente.

E por isso eu estou muito grata e tocada por tudo o que você falou. Por sentir a sua realidade e a sua sinceridade. Diria que isso é humildade também. Quando nos chamam para falar, trazemos as nossas verdades e é por isso que alguns lugares nunca nos chamam de volta. Enfim, é isso, muito obrigada por suas verdades e meias-verdades. Vamos que vamos.

"A GENTE PRECISA ADMIRAR": UMA CONVERSA SOBRE VIOLÊNCIA, ÉTICA, DESEJO E EDUCAÇÃO NOS MUSEUS E NAS LUTAS NO BRASIL

No dia 10 de outubro de 2023, reunimos Gleyce Kelly Heitor, Marcelo Campos e Pablo Lafuente para uma conversa online com Clarissa Diniz, Deise Oliveira, Sandra Benites e Sônia Fardin, na qual suas experiências como trabalhadores de museus e instituições culturais alimentaram reflexões críticas sobre algumas das transformações e encruzilhadas do campo da arte e suas alianças com os movimentos sociais nos últimos 20 anos no Brasil.

Sandra | Estamos aqui reunidos com pesquisadores que trabalham em museus há quase 20 anos, e que agora estão como diretores e curadores chefes de instituições. Por isso, gostaria de perguntar sobre o desafio de lidar com os objetos que não são objetos, esses que são levados para os museus como se fossem a própria memória em forma de objetos do passado.

Não estou dizendo que isso não seja relevante, mas é que para nós não é só o objeto, é a prática que é importante. A prática é o patrimônio, pois é aquilo que é vivo, que a gente vivencia todo dia.

Só que se isso não se transformar em objeto, muitas das vezes, não chega no museu. E por isso, quando a prática chega ao museu em forma de objeto, traz outro desafio, que é justamente como acessar o lado que não cabe no objeto, que é exatamente a coisa vivenciada no dia a dia. Vocês percebem alguns desafios e disputas em levar coisas — objetos e práticas — ao museu?

Pergunto porque, no *RETOMADAS*, o debate começou quando o museu (no caso, o Masp) não acolheu, da forma que estávamos tentando levar, as fotografias da luta pela terra

do MST, dos indígenas, dos quilombolas, do movimento negro... Queria entender por que a gente não tem esse lugar de levar nossas práticas, nossas memórias e nossas lutas ao museu, e não apenas objetos.

Pablo | É difícil começar... O pensamento sobre patrimônio não foi uma prioridade do meu trabalho até entrar num museu que possui coisas que têm que ser cuidadas. E, de fato, o trabalho que eu entendi que era interessante fazer — talvez sem pensar muito — era um trabalho não de consolidar um patrimônio, mas de complicar as narrativas do que há, continuando uma atitude de questionamento que estava presente quando trabalhava como crítico, como curador, como pesquisador. Nessas atividades, você não é responsável pela manutenção de algo, você tem a função oposta: desfazer, reconfigurar, questionar por que as coisas se contam assim e tentar contar de outro jeito, complicando o máximo possível as narrativas.

Quando você vira um gestor em uma instituição com acervo, você adquire a responsabilidade de manter e de cuidar um patrimônio que, simplesmente por existir, presume-se que seja representativo de algo, de uma história específica, mas que pode de fato estar ignorando ou ocultando outras. Então surge a necessidade de compatibilizar essas duas atitudes: a manutenção e o exercício de complicar até o ponto de talvez não ter uma narrativa clara. Essa coexistência ainda não sei como apresentar, mas acredito que seja possível e necessário.

De fato, se espera de nós narrativas claras. E isso é muito difícil, até porque as narrativas têm que ser compactuadas e se, antes, as pessoas em posição de privilégio podiam articular essas narrativas por conta própria, agora não se pode mais fazer isso. É preciso democratizar os processos de produção de narrativa e a própria institucionalidade, complicando o que se comunica e constrói cada vez mais, já que a realidade não é estável, nem simples.

Gleyce | De fato, nos últimos 20 anos, muita coisa mudou. Estamos fazendo exatas duas décadas da implementação da política de cotas, da Lei n. 10.639 e da Política Nacional dos Museus. São marcos que colocam em pauta a discussão dos processos de representação, que consequentemente se transformou nesse período.

Acho que a gente teve uma virada na luta dos movimentos sociais — pensados, aqui, num contexto bem amplo como os quilombolas, indígenas, movimentos como o MST, as mulheres etc. — que consistiu em desejar ter as suas histórias contadas nos museus tradicionais, nas instituições hegemônicas. Para isso, num primeiro momento, os movimentos lutaram para serem públicos dos museus: a pauta central dos anos 2000 e com a reivindicação de democratização do acesso. Queríamos poder ir ao museu sem sermos constrangidos.

Logo depois, chegou o momento de querer ter a nossa história contada no museu. Nesse contexto, forte por volta de 2003, vem a Política Nacional de Museus e a importância dos Pontos de Memória, do direito de poder contar a sua própria história, de ter direito à tecnologia-museu, de se afirmar como produtores de narrativa, de se afirmar como produtores de autonarrativa.

Essas três situações do Brasil pós-Constituinte certamente ampliaram a noção de patrimônio, transformando-o num dos repertórios de luta. Então, se entende também que, por via do sensível, por via da narrativa, a gente consegue debater direito à moradia, direito ao território, direito à demarcação, usando aí, ainda que com ressalvas, esse dispositivo colonial moderno — o patrimônio — como uma tecnologia para afirmar existências. Existimos, produzimos um conjunto de cultura material e imaterial e, portanto, isso vira nossa própria ferramenta de luta.

Surge, aí, um conflito superinteressante com as instâncias do poder hegemônico, que é uma insubordinação diante da tutela das narrativas.

Com o *RETOMADAS* e outros casos, acho que acontece justamente uma insubordinação diante da tutela aplicada sobre o que é considerado patrimônio e o que se diz dele. A gente não aceita mais ser um elemento revitalizador nem da museologia. Essa busca de revitalização a partir das agendas de determinados grupos produz, na contemporaneidade, uma dúvida sobre museus de grande porte, como o MASP, por exemplo: são aliados ou cooptadores?

Então, quando Sandra nos diz que a luta que vocês levaram com o *RETOMADAS* para o Masp foi interrompida por argumentos burocráticos, que as acusavam de ineficientes, vemos claramente que estamos diante de uma vontade de revitalização que tematiza a luta do outro, a narrativa do outro, a história do outro, mas não se compromete com uma mudança estrutural a partir dos encontros. Talvez nossa luta hoje seja por incidência. De fato, a gente já não quer a tutela das nossas narrativas, nós temos dispositivos e tecnologias para contar as nossas próprias histórias e reconhecer nosso patrimônio. Por isso, qualquer intercâmbio precisa reconhecer a agência de nossa parte.

Mas vivemos justamente essa indisponibilidade de uma mudança estrutural, os limites da disposição de uma mudança estrutural na relação entre patrimônio, lutas sociais e representatividade, o que mostra também os limites da disposição das instituições para que nós possamos incidir nelas.

Marcelo | Meu interesse por arte, por pesquisar a arte, terreiro, Nordeste, Bahia, não coincide com esses 20 anos que tomamos como marco dessa conversa, mas vem de dez anos antes. Comecei a estudar esses assuntos em 1994 e, nesse processo, vivenciei a demora do Brasil em ter, no campo da arte, interesse pelo próprio Brasil.

No contexto do Sudeste brasileiro, institucionalmente e, em especial, nos programas de pós-graduação, ninguém se interessava pelo Brasil. Não era "chique" pensar o país. Se você chegasse a uma pós-graduação de artes visuais interessado em estudar manifestações artísticas tradicionais brasileiras — como foi o meu caso —, eles te jogavam para outras relações epistemológicas, como a ideia de carnaval ou até mesmo de "folclore", campos onde a ideia do "popular" encontrava alguma legitimidade e se distanciava das teorias sobre a arte contemporânea, por exemplo. Estudar o "popular" em 1994 era não estudar arte, era estudar outra coisa e, por isso, te indicavam a antropologia ou a sociologia. E eu pude sentir o desprezo dos contextos acadêmicos da arte por aquilo que eu estudava, com a exceção de alguns "narradores do patrimônio" — em sua maioria homens brancos de esquerda (muitas vezes comunistas) dos anos 1930 e 1940, como Darcy Ribeiro ou Oscar Niemeyer — que tinham uma leitura e uma visão bastante ufanista do Brasil.

Talvez a gente pensasse até na figura do Emanoel Araújo, que teve um papel precursor por ser um homem preto ocupando posições institucionais e dizendo, já em 1988, que a arte afro-brasileira é feita por pessoas pretas, uma perspectiva que o Brasil desprezou absolutamente, mantendo o viés da negritude como um tema produzido por pessoas brancas que vinham fazendo as exposições do Brasil.

E aí vejo isso se alterar, obviamente, no início dos anos 2000, com a política afirmativa de cotas. Até então, lembro que havia uma insistência em dizer que "a gente inventou o Brasil" ou que "o Brasil foi inventado", o que já prenunciava que havia alguém capaz de dizer qual era a verdade do país e o que deveria virar patrimônio nacional. Na minha memória, houve uma grande demora no interesse por pensar ou repensar o Brasil que tinha sido inventado por esses homens intelectuais, freirianos da esquerda, mas que não era necessariamente o Brasil vivido pela população afrodescendente ou pelos povos originários. Havia uma expectativa por narrar de outro modo e me parece que, com a virada da política de cotas, a gente começa a perceber essas outras vozes e narrativas autobiográficas, ainda que muito gradativamente.

Antes disso, estudávamos que a realidade era uma invenção social, o que era uma grande coisa, mas ninguém dizia quem é que ia contar a história depois disso. Quem é que vai narrar agora? E aí aconteceu um movimento não só de outras narrativas, mas também de diferentes narrações, trazendo a importância dos textos autobiográficos, das falas em primeira pessoa: elementos muito distintos do tipo de narração daqueles que falavam pelos outros, mas que era tão naturalizada que nenhum contexto universitário, pelo menos até o final dos anos 1990, pensava em narrar de outro modo. Você tinha que estudar homens brancos falando sobre indígenas, sobre a população afro-brasileira, e não havia nenhuma questão crítica a esse respeito. Não à toa, comecei a estudar um artista branco que falava de terreiro, o Carybé.

Passados estes vinte anos desde a política de cotas, seguimos disputando as instituições com esses reminiscentes de um Brasil narrado por uma intelectualidade ainda muito branca e benevolente em relação ao debate racial, que de alguma forma alimenta a esperança de voltar a narrar o Brasil como se fazia nos anos 1930, pegando um patrimônio e jogando numa sala de exposição, como mencionou Sandra, como se fosse possível fazer a síntese do Brasil na forma de "*Histórias Brasileiras*", "Histórias Afro Atlânticas"... Como testemunhamos institucionalmente, temos muita gente ainda pensando de um modo iluminista, produzindo enciclopédias, histórias, antologias e por aí vai.

A gente ainda está engatinhando em relação a essa transferência de narração, apesar de estarmos, ao mesmo tempo, sendo narrados em primeira pessoa nos museus de terreiro, nos museus de território.

Pablo | Essa conversa me fez lembrar de um texto que teve muita repercussão alguns anos atrás, escrito por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, intitulado *"The Globalized museum? Decanonization as method: a reflection in three acts"* [O museu globalizado? Decanonização como método: uma reflexão em três atos],[1] no qual Bonaventure argumentava que, se os museus quiserem ser sérios em suas iniciativas críticas, devem implementar diversidade nos 'três P': projetos, públicos e pessoal.[2]

Mas sempre achei que faltava algo lá porque essa narrativa compra o formato da instituição — o museu não muda, a arte não muda. Os três Ps naturalizam o que se entende por arte, onde fica a porta do museu, onde está sua janela, do que está feito seu chão... em resumo, qual a função social desse tipo de instituição, e como ela opera. Parece que isso ficou esquecido no argumento do texto, assim como sinto que, às vezes, também esquecemos disso nos processos em que estamos engajados.

Assim, provocando um diálogo com a resposta do Marcelo, pergunto por que será que a função social do museu é uma função narrativa? Será que a arte tem que narrar o Brasil? Será que o museu tem que narrar o país?

Estou trazendo essa pergunta como uma pessoa responsável por um museu que tem um patrimônio que, obviamente, vai narrar — inclusive se o museu não quiser narrar, porque sua existência já conta uma série de histórias —. Mas será que conseguimos criar uma ênfase? Porque se mudamos as posições das pessoas, mas continuamos com o aparelho, e o aparelho funciona igual... Esse aparelho contribui com processos de subjetivação e de criação de relações de poder, e por isso ele também tem que ser mudado, já que talvez seja uma das ferramentas mais clássicas de estabelecimento de relações sociais e de desigualdade.

É difícil focar nisso porque todas as coisas que estamos falando têm muita urgência. As estruturas herdadas dos processos coloniais e modernos estão aí, então tomar conta delas é importante por parte de pessoas que não tinham esse acesso estrutural. Mas acho que desfazer as estruturas também faz parte de nossa tarefa. Porque senão você tem a Bienal de São Paulo se transformando na "Bienal de São Paulo indígena" como uma operação de marketing, sem mudanças estruturais de qualquer espécie, e isso só faz criar um mercado para artistas indígenas, e faz a Bienal mais forte frente a críticas possíveis. Hoje, é o que a maior parte das instituições estão fazendo: as que têm uma consciência política e as que não têm; as que têm vontade de contribuir com uma maior igualdade e as que não têm.

1 Originalmente publicado na revista Mousse 58 (April–May 2017). Disponível em: http://formsofflexibility.space/the-globalized-museum-decanonization-as-method-bona-venture-soh-bejeng-ndikung/.

2 "*If initiatives of diversification of museum collections and programs are to be serious and taken seriously, institutions have to go the extra mile to implement the three Ps: the diversification must be reflected in their projects, their publics, and their personnel. How can we get past the stereotypes of white men producing knowledge for or about PoC, indigenous people, women, LGBT individuals, or people from other geographical spaces without inviting them to the table of decision making, nor developing a diverse audience? And speaking of sustainable structures, it doesn't suffice to invite one black woman or LGBT person to a panel, internship, or residency; rather, it's necessary to engage in long-term exchanges from within. Only then can one really claim diversification in general or a global museum in particular*".

Sandra | Eu fico muito feliz de escutar vocês falando sobre essa questão da narrativa e sobre como não contar a nossa versão da história, as nossas memórias, é uma submissão à tutela, porque de fato é. Nós precisamos escutar e acordar as memórias, como me disse uma vez um colega na Universidade Federal de Santa Catarina. Despertar o que está dormindo, mas também entrar em acordo com as memórias (às vezes adormecidas), com aquilo que nos emociona e ao que vamos dar continuidade.

Mas acho que essas duas coisas, acordar a memória e estar em acordo com ela, é algo que as instituições têm dificuldade em fazer porque não conseguem conciliar esses dois sentidos do que é acordar, como se fossem duas paredes que não se tocam. Como se uma parede fosse a violência, o genocídio, a colonialidade e, a outra, a casa de reza, o canto, nossas histórias, coisas importantes pra gente. Só que nem sempre os museus percebem as duas paredes e gostam de mostrar apenas uma delas, a da narrativa colonial.

E por isso eu fico pensando: como é que você vai entrar em acordo com sua memória dentro do museu quando o que é importante pra você — que é o nosso canto, a forma de a gente fazer o terreiro, as nossas formas de contar e de acordar histórias — não cabe numa parede ou num objeto? Lembro de meus parentes dizendo até mesmo "isso aqui não pode levar pra mostrar na exposição porque eles nunca vão entender"...

Sônia | Eu fiquei pensando na fala inicial da Sandra e no que ela colocou de forma precisa, como aquilo que a gente pode denominar de objeto de arte, de documento, de narrativa, de perspectiva, de conteúdo chega ao museu de uma forma desacompanhada do seu sujeito, do seu contexto, da sua história, de tudo aquilo que literalmente o substancia. Como estamos aqui discutindo com pessoas que estão em instituições e são trabalhadores da área (não somos nem proprietários, nem grandes financiadores de museus), queria ouvir de vocês um pouco sobre como encarar o desafio de pensar que um objeto, uma obra ou um documento, do presente ou do passado, vem carregado por um sujeito ou vários sujeitos. Esse foi um dos pontos de embate com o Masp, as imagens vetadas tinham os corpos visíveis dos sujeitos que as carregam: sujeitos que têm essas fotografias não como uma rememoração ou uma celebração somente (o que é sempre válido), mas como uma provocação de projeto político. Sujeitos que, nesses últimos 20 anos, passaram a se reconhecer como autores e gestores desses objetos, e a não aceitar menos que isso.

E, como esse processo é coletivo na luta, não deve ser individualizado também quando os trabalhadores de museus enfrentam essa questão. Não dá para dizer que esse é um problema só da Sônia, da Sandra, do Pablo, da Gleyce, do Pedro ou do Marcelo, ou de outros que a gente conhece; ele é também uma construção coletiva, uma perspectiva vivenciada pelos sujeitos coletivos que somos enquanto trabalhadores de museus. O que eu problematizo é: como é possível, para nós, fazermos coletivamente esse enfrentamento dentro das instituições? Digo nós trabalhadores também das instituições, que continuam para além de nós. Como lidamos com isso?

Marcelo | Gostaria de pontuar uma coisa sobre essas diferentes posições, pensando nos próprios grupos afro-brasileiros: existem vontades de estar não só em outro lugar, mas também no lugar do outro. Nós vivenciamos mundos muito misturados. A gente não tem uma questão tão apartada assim entre os sujeitos que estão (ou que não estão) tutelados e aqueles narradores tuteladores. Às vezes, temos também o desejo de vivenciar a posição do outro, o que leva à questão da tutela, mas pode também criar identificações entre desejos, como no caso do incêndio do Museu Nacional, que fez com que muitas pessoas indígenas e negras chorassem junto. Há uma ambiguidade nisso porque não há grupos tão separados assim entre tuteladores e tutelados. Nós vivenciamos desejos às vezes compartilhados: eu, por exemplo, um menino negro de terreiro, queria, é claro, estar e trabalhar no museu. Não havia só desprezo pelo lugar do poder, mas também o desejo de ocupar as posições historicamente tuteladoras. Se aproximar dessas posições A gente também tem que pensar na esfera do desejo de grupos que se aproximam entre tuteladores e tutelados, mesmo em termos dicotômicos.

E, por outro lado, os museus continuam lotados e com pessoas se orgulhando porque viram uma imagem de si mesmos, porque estão ali agora. Infelizmente, essa instituição, que poderia ter sido decretada como absolutamente falida por toda a atrocidade que promoveu, já está impregnada em nossas sociedades. Evitar o museu talvez fosse como dizer que não queremos mais ler livros quando vivemos num mundo onde, além de sentar para ouvir saberes, também lemos e vamos ao museu.

E não é somente o desejo de se diminuir ou de lamber os salões dos colonizadores. Não é isso. É porque você vivenciou aquele mundo onde os museus existem, onde existem os livros, as enciclopédias. Então é importante ter esse trânsito e poder estar nesse lugar, dizendo de outro modo ou reivindicando o lugar para si.

Então, fico pensando que esfera é essa que ainda nos faz estar aqui, discutindo justamente o museu, quando a gente poderia dizer "chega, não é isso que eu quero, quero criar outro tipo de instituição". Poderíamos estar sem libido nessa discussão, mas ainda estamos desejantes, não é? E aí, quando penso num sambista cantando "sou doutor em samba / quero ter o meu anel / tenho esse direito / como qualquer bacharel" ("Doutor em Samba", 1933), me pergunto seriamente quem somos nós também para retirar os museus, ou o direito aos museus, dos tutelados.

A gente não tem que achar que é tudo uma condição de absoluta falência. O museu não está falido porque ainda gera libido e desejo em quem o vivencia: em quem está ou não está ali, mas que quer o museu. Tem alguma coisa ali que pode, por exemplo, mostrar um elemento importante para alguém, para uma cultura, para um grupo, e talvez o museu ainda seja uma boa forma de mostrar.

Por outro lado, como disse a Sandra, para os segredos talvez o museu não funcione. Então, nesse sentido eu diria que talvez o fundamental seja parar de contar os segredos dos outros. Não temos o direito de ficar exibindo as coisas dos outros, de falar da vida alheia.

Mas esse lugar ainda gera desejo. E muita gente comemora a realização de exposições, celebrando, com muita alegria e até de modo festivo, que certos assuntos foram mostrados e discutidos. Isso não é necessariamente lamber os salões dos colonizadores, mas também não é se recusar a entrar ali. Afinal, por que eu não entraria, ou não deveria entrar, num museu?

Gleyce | Quando eu comecei a pesquisar sobre museus comunitários em contexto de luta por moradia, de luta (também física) contra o Estado, me perguntava por que as comunidades recorrem a um dispositivo historicamente monopolizado pelo Estado, já que o museu vem de uma construção da nobreza, mas tem a sua história, pelo menos no século XX, marcada por políticas de Estado. E acho que a resposta está justamente nessa questão de que falava Marcelo, que narrar ainda é relevante. Ainda mais numa construção histórica como a nossa, onde também os movimentos sociais têm uma vontade de verdade muito grande. Tudo o que a gente não sabe sobre a escravidão, tudo o que a gente não sabe sobre as ditaduras de Vargas e militares, tudo o que a gente não sabe sobre os genocídios indígenas, sobre o que significa hoje ser um ativista social no Brasil como uma sentença de morte. Existe uma vontade de verdade como contraponto à violência das estruturas do Estado que torna a narrativa, sim, um dispositivo de luta e de existência, de assegurar vida em meio à necropolítica dos próprios museus, já que essas instituições inventaram a raça, o racismo, a ideia de arte como uma distinção civilizatória... Enfim, um conjunto de contribuições do museu para a necropolítica que não está só na dimensão do simbólico.

Outra das questões que eu observo é que narrar no museu produz um tipo de circulação que a rede dos movimentos sociais não costuma alcançar pela própria condição de deslegitimação da luta. Então, quando os dispositivos tradicionais de luta — como as manifestações, as assembleias, as greves etc. — se encontram deslegitimadas, é pelo sensível, pela cultura imaterial e pela narrativa que se produz empatia, produção de convencimento e mesmo circulação de afetos que, às vezes, se encontram desgastados por outros formatos de luta. Então, eu entendo mesmo essa potência da narrativa como uma nova gramática de luta.

Não acho que a função do museu seja narrar, mas a gente está falando a partir de uma experiência, de uma instituição que tomou como tarefa recontar a história do Brasil. Então, eu acho que São Paulo viveu esse ímpeto de contar a história do Brasil no século XX. É esse o marco fundador dos modernismos intelectuais, artísticos e todo o resto. E o Masp, não à toa, vai buscar se reposicionar nos últimos dez anos como um revisor de histórias que anseia se diferenciar dos moldes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade etc.

Então, se o Masp está colocando isso como projeto, ele vai precisar de alguma polifonia para ser o museu "diverso, inclusivo e plural" que quer ser. É nesse lugar de polifonia que reside a pergunta da Sônia, que é, portanto, como a gente encara esse desafio diante do enunciado de renarrar e rever a história do Brasil sem ser a partir dos mesmos pressupostos e gestos que a modernidade instaurou, que é precisamente o "narrar o outro". Acho que o que nós estamos disputando é a possibilidade de termos agência diante do esforço narrativo.

Um desafio que não me parece simples, e por isso não acho que tenha uma resposta. Tem museus e museus, experiências e experiências, contextos e contextos... e jogos entre tudo isso, como a complexidade que menciona Marcelo, pois, quando estamos nessa circulação, as nossas origens passam por mediações e por transduções que colocam a gente em outro lugar frente às narrativas por conhecermos justamente esses trânsitos entre o "de onde a gente vem" com o "com quem estamos negociando", ainda que da perspectiva de sermos trabalhadores.

Mas nem isso está óbvio nos museus, a nossa posição na dinâmica do trabalho, né? É tão naturalizado o poder de produzir sentido na curadoria, no gesto do artista, na própria função dos museus, que é isso que é ressaltado. Os próprios movimentos sociais e os grupos minorizados querem estar no museu porque, por mais que estejamos falando de narrativas inventadas, ele ainda é um lugar para o qual as pessoas vão para se relacionar com o que existe. E isso é tão naturalizado que tampouco o nosso entendimento como trabalhadoras e trabalhadores está posto claramente.

Como coloca Françoise Vergès em "Descolonizar o museu — Programa de desordem absoluta", não teremos museus decoloniais enquanto mantivermos as condições de trabalhos da *plantation*, reproduzirmos a experiência da precarização, da hierarquização de quem fala, de quem produz conhecimento, de quem pode narrar dentro do museu... Estamos fazendo mapeamentos incríveis da arte negra, mas não sei se estamos nos perguntando sobre as condições de trabalho das pessoas da limpeza, sobre as condições de trabalho dos educadores ou dos outros grupos que de fato estão em contextos de subalternidade dentro das instituições. A luta pela narrativa tem muitas camadas, ela está nas relações de trabalho, nas relações de enunciação, nos projetos institucionais... O caminho me parece ser o enfrentamento. Não naturalizar os processos, mas principalmente não perder a dimensão histórica desses problemas.

Pablo | Talvez o que aconteceu com o *RETOMADAS* de alguma forma seja uma lição para os trabalhadores da cultura no Brasil, já que nos mostra que os desacordos precisam ser encarados e negociados nas devidas instâncias. Retomando a ideia de James Clifford, numa sociedade desigual como o Brasil, o museu como zona de contato só funciona quando não é pacificado, e quando também tomamos os cuidados necessários para não gerar mais violências. A questão, então, é como podemos abrir processos de negociação das desigualdades que não abafem e que não camuflem as próprias desigualdades.

Não é que narrar não seja importante, não é que o que a exposição ou a arte falam como tema não seja importante, mas eu estou mais interessado hoje no que nosso jeito de trabalhar mostra sobre as sociedades das quais fazemos parte. E trabalhar não quer dizer só nós, o artista, o curador ou o educador, ou mesmo outras equipes do museu, mas também o público. Tudo isso é trabalho, são relações sociais que constituem a instituição como um lugar de experiência, de formação, de enunciação, de memória. E a experiência do *RETOMADAS* no Masp trabalhou isso de uma forma bonita. Mesmo sabendo que deve

ter sido extremamente difícil para vocês, como pessoas que estavam no meio dessa negociação, acho que para nós, acompanhando de fora, valeu muito a pena o processo.

Sandra | Quando conversamos, eu e a Clarissa, falamos sobre fragilidade. Porque a colonização é a fragilidade da pessoa que acredita, sabe? E não só os museus, mas a universidade, por exemplo, é um dos lugares que fragiliza muito os corpos racializados quando não reconhece a importância do que trazemos. Quando você se fragiliza, quando não tem território onde você vai plantar batata pra você comer quando você estiver com fome, realmente não tem como encarar esse espaço que te paga pra você pagar seu aluguel, ou seja, sua comida. Então, a cidade é um lugar muito fragilizado, e isso dói porque vem de muito tempo.

Mas a minha decisão custou a minha questão pessoal, porque eu não tinha mais bolsa, não tinha como pagar aluguel, não tinha como comprar comida e tal, mas aí tive vários outros parceiros que, inclusive, conheci nos museus por onde passei. Agora imagina uma pessoa, uma mãe que mora na cidade, que tem filho pequeno e que não tem uma aldeia para onde ir? Aí é que é mais fragilizado ainda. Como é que a gente pode, então, decidir?

Mas eu tinha amigos e amigas que podiam me emprestar dinheiro. Muita gente me ligou e falou, "não, Sandra, a gente empresta, a gente faz". Então, por isso acho que é importante a gente criar uma rede, porque se eu não tivesse essa rede, talvez eu não teria conseguido dizer não. Eu tinha muita confiança de que eu iria receber ajuda, assim como também não podia desonrar a minha história e o que me levou até ali.

O que me levou ao Masp foi a mesma coisa que me fez sair. Porque o que me levou foi essa minha honra da coletividade, de pensar, de levar, de desconstruir, de levar outra coisa. Como não fui recebida da forma que eu gostaria de ser recebida, foi essa mesma coisa que me tirou de lá. Isso não é uma coisa fácil, é uma coisa que mexeu com a minha pessoa...

Clarissa | Eu gostaria de retomar o tópico da narração porque fiquei com a sensação de que, quando falamos da função narrativa do museu, estamos considerando as representações e as políticas de representatividade numa perspectiva eminentemente narrativa, seja oral, seja visual. E ainda que a representação de fato ande próxima das formas de narrar, re-presentar é tornar presente outra vez, é representificar.

Aí me lembrei do Cacique Raoni Metuktire relativizando o uso de elementos indígenas no carnaval por parte de pessoas brancas na época da polêmica de Alessandra Negrini "fantasiada de índia" no Acadêmicos do Baixo Augusta, na sequência acusada de apropriação cultural. Na época, salvo engano, o Cacique considerou que o uso de pulseiras ou cocares por não indígenas era parte das trocas e utilizações que os próprios indígenas fazem de elementos oriundos de culturas não originárias — especialmente naquele caso, quando Alessandra estava justamente desfilando com mulheres indígenas como forma de aliança.

Quando li a fala de Raoni, achei a sua posição bastante interessante também porque ela me fazia pensar noutras dinâmicas das relações de poder que passam por representações, indo além de termos por vezes simplificadores como "apropriação" ou "tutela", ao que Marcelo estava chamando a nossa atenção. Ao "autorizar" o uso de "adereços indígenas", o que o Cacique Metuktire fazia era também se apropriar dos corpos dos brancos, dos *juruás*, não é? Era dessa troca que ele estava falando, ao que me parece... Como se, inclusive espiritualmente, o uso daquelas peças fosse uma porta de entrada para forças indígenas a atuarem sobre corpos brancos, o que me faz pensar como a questão da presença é central na discussão sobre representatividade, e em como ela é um ponto crucial que, contudo, não é sinônimo da ideia de narrativa, nem se restringe à gramática da narração.

Penso que esse foi um aspecto relevante da situação do *RETOMADAS* também porque, quando o Masp vetou as imagens e começamos, Sandra e eu, uma negociação interna com as equipes e com o diretor artístico do Museu, ouvimos que estávamos sendo "imaturas", como se estivéssemos "surtando só por conta de algumas fotografias" apesar de, como argumentaram, o MST já estar sendo "citado no *RETOMADAS* e em outros núcleos". Ao que respondemos, incansáveis vezes, de que não nos interessava que o MST ou que as lutas pela demarcação das terras indígenas estivessem sendo citadas ou narradas por outros, mas que precisávamos, necessariamente, da relação entre presença e representação: que era fundamental, portanto, ter as imagens produzidas pelos sujeitos da luta, como parte da própria luta. E era isso que Sandra questionava recorrentemente também — se ela foi para o Masp para produzir presença e estava sendo impedida, o que afinal ela estava fazendo lá? Que tipo de presença era aquela?

Como sabemos, a presença, por si, não é garantia de nada. Não à toa ela é fetichizada, tokenizada..., e por isso o debate sobre as políticas da presença tem que ser matizado. Mas é bastante sintomático que imagens capazes de evocar e performar presença tenham causado tanto medo na instituição. Isso parece indicar um tipo de força política específica das imagens que são, elas mesmas, corpos da luta porque produzidas pelos corpos em luta.

Gleyce | Essa questão é muito interessante nessa situação de conflito, quando se quer romper com o poder sobre o arquivo. A gente não está falando só de fotos, a gente está falando de algo que a gente quer dizer com essas fotos. E eu acho que é isso que o Masp não aguenta. Não é só uma questão de expor, mas nossa agência sobre o exposto. É justamente a desobjetificação da temática, porque os museus, normalmente, querem o tema. Somos nós como temas e não nossos corpos como agência. E aí quando a gente vai em busca de agência, os conflitos se instauram.

Sandra | E eles falavam "ah, mas já tem MST na exposição", como se fosse um favor do Masp estar incluindo o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra numa exposição que queria exatamente narrar os últimos 200 anos do Brasil! É tão escancarado que, quando o MST foi fazer a mística na época da abertura de "*Histórias Brasileiras*", eles queriam entrar com alguns facões porque esses são os símbolos do movimento. Passamos quase duas horas debatendo a importância desses facões para a mística com o Masp, dando muitas sugestões de como poderiam entrar sem o fio, isolados por silicones etc. Mas a presença deles enquanto signos de luta foi terminantemente proibida, ainda que, anos antes, o artista Thiago Honório tenha disposto dezenas de facões, enxadas, foices, pás pelo museu, sem nenhum isolamento. Eu fiquei chocada com isso, sabe? Quer dizer... O Masp estava dizendo, na nossa cara, que o museu pode pegar, usar, pensar, mostrar e falar por nós, mas não do nosso jeito! Foi deprimente.

Assim como fiquei deprimida quando saí do Museu porque foi uma decisão muito difícil, muito dura, porque a gente trabalhou com os todos os artistas do núcleo, um por um, apresentando a eles a ilusão da legitimidade da exposição "*Histórias Brasileiras*" porque nós mesmas também éramos parte dela, nós também fomos iludidas pelo Masp e estávamos até empolgadas, até acontecer o veto. Essa ilusão toda que foi criada e toda a expectativa que a gente gerou enquanto trabalhava com cada artista, inclusive com o MST, me deprimiu.

Mas também fiquei deprimida porque, logo depois da minha carta de demissão, Adriano Pedrosa entrou em contato com outra pesquisadora indígena com a intenção de me "substituir" antes mesmo de responder a minha carta de demissão — coisa que, aliás, nunca aconteceu. Fiquei muito triste quando percebi a estratégia colonial de colocar parente contra parente acontecendo na minha frente, num museu que diz que é decolonial. Isso foi uma violência. O Masp nos vulnerabilizando como trabalhadoras, como mulheres, como indígenas. E, ainda por cima, colocando a culpa na gente!

E o que me doeu e me dói até hoje, acho que uma dor que nunca vai acabar, é ver o museu colocar a gente nesse lugar de incompetentes, algo que machuca muito. Porque, no meu costume Guarani, uma mulher desmerecida publicamente é uma desonra, uma morte mesmo. A gente também tem discussão com nossos parentes, mas ninguém desonra ninguém.

Então, eu nunca tinha sido desonrada como fui pelo Masp, por essa instituição museu de maioria masculina que está sempre desonrando mulheres. O Masp desonra muitas mulheres. Toda hora. E eles não sabem o quanto machuca isso. Talvez as mulheres *juruás* também estejam tão acostumadas a serem desonradas o tempo todo, talvez isso já faça parte da normalidade, sabe? Mas, para mim, isso me desonrou muito. Foi como se alguém dissesse na minha cara, ou alguém dissesse para mim que, a partir de hoje, você morreu.

Ainda bem que, logo depois, no Museu das Culturas Indígenas, foram duas mulheres, Adriana Calabi e Cris Takuá, que me chamaram para trabalhar e me animar de novo, para continuar a minha luta como curadora, o que me ajudou a estar aqui hoje, contando essa história. Senão estaria deprimida até agora.

Clarissa | E foi uma desonra dupla, não é Sandra? Porque teve a desonra que gerou o enfrentamento da gente e o cancelamento do núcleo. E, depois, a segunda, que foi o Masp soltar uma nota mentirosa dizendo que a responsabilidade foi nossa, que a gente era incompetente, o que nos forçou a escrever uma resposta pública ao Masp. E aí a gente teve que passar por isso de novo... Uma vez, duas vezes. E pior: foi só porque a gente reagiu que o Masp voltou atrás. Se não tivéssemos forças para reagir de novo e não tivéssemos contado com o apoio e a mobilização de tantas pessoas, provavelmente ia ficar por isso mesmo. A gente ia pagar de incompetente a partir da acusação falsa do Masp, e pronto.

Além disso, outra desonra que me tocou muito foi o modo como a diretoria e a curadoria do Masp se referiram à produtora do Museu, que estava grávida na época. Vieram dizer que ela "não tinha condições" de assumir as demandas de imprimir as fotografias "porque estava numa situação delicada", enquanto, por outro lado, soubemos através dela que apenas aguardava a decisão de seus superiores. Eu, que estive grávida enquanto trabalhava no Museu de Arte do Rio e sei o que é enfrentar esse processo, senti na minha pele a desonra dela, das mulheres e mães que, como eu, são trabalhadoras da cultura e precisam enfrentar o patriarcado e a misoginia institucional, produzida por homens em posições de poder. Fiquei indignada.

Sandra | Isso doeu muito porque a minha pesquisa são as mulheres. Eu estou aqui por conta das mulheres, que são as minhas maiores aliadas, sejam brancas, pretas ou indígenas. E quando houve todo esse desrespeito contra nós, mulheres, aí acho que foi quando a casa caiu mesmo. Quando a diretoria artística falou pra mim "que eu não estava entendendo", coisa que eu nunca tinha ouvido de ninguém na minha vida porque, no nosso costume, os homens têm mais cuidado com a gente para falar. Mesmo que eles não aceitem o que a gente faz, eles têm um cuidado, têm um jeito de falar. Não é assim, apontando o dedo na nossa cara. Aliás, a minha avó dizia que quando um homem aponta um dedo na cara de uma mulher, mata sete mulheres. Então, quer dizer, nós duas estávamos sendo mortas. Fomos mortas por dizer que a gente é incompetente, que a gente entregou atrasado. Que somos barraqueiras malucas, incompetentes, que estamos procurando justificar nossa incompetência. É isso que eles falaram e escreveram pro mundo inteiro ver. Nós fomos expostas. É o feminicídio acontecendo na arte, nos museus, assim como nas universidades ele também acontece.

Deise | Quando a gente fala em educação no museu, a gente está falando geralmente em programa educativo, em educação para o público..., mas fiquei pensando num processo de educação da própria política institucional. Como é que a gente consegue fazer com que essas discussões, esses embates, ganhem força pedagógica, de forma que as pessoas não fiquem sempre à mercê desse tipo de situação? Como é que, e será que a gente consegue, através de uma política educacional dentro das instituições, que nós, trabalhadores dessas instituições, consigamos ter um pouco mais de força com relação a esses embates?

Gleyce | Uma coisa que me pego pensando é em como, a despeito de tudo isso, as exposições acontecem. Seja *Dja Guata Porã — Rio de Janeiro indígena* (Museu de Arte do Rio – MAR, 2017), que também teve negociações, seja "*Histórias Brasileiras*", elas viram um "produto final" que não consegue fazer ressoar o que foi a riqueza do debate ou ressoar toda a violência e conflito. Apesar dos processos, dos

bons ou maus encontros, a exposição ainda é um produto chapado e higienizado de todos os caminhos e processos que a geraram. Acho que isso nos leva a essa discussão sobre educação porque, no fim das contas, a gente torna público um debate isento de todas as violências ou das boas conversas que fizeram com que uma exposição existisse.

Aí a gente se pergunta "como educar o museu para a educação?", uma velha máxima da época em que trabalhávamos, Clarissa e eu, no Museu de Arte do Rio.

Mas a verdade é que eu já estou cansada dos museus que performam didatismos sobre branquitude, gênero, racialidade etc., sem fazer também a sua tarefa de se autoeducar, de pensar nos porquês de querer estar em diálogo com determinadas agendas, com determinadas questões. Por isso, sinceramente, acho que esse é um dever autoformativo. Ou a gente se coloca numa posição de escuta genuína, ou é melhor parar de ficar brincando com vidas como se fossem temas e voltar a falar de minimalismo, porque não dá pra ficar jogando com as pessoas sem se comprometer com a autoformação ética que é preciso ter quando você chama determinadas agendas para o seu programa. Você vai em qualquer jantar rico de museus, desses beneficentes, e vai ver indígenas, quilombolas, todas as representações. Mas quero saber o que essas instituições estão fazendo ao lado dessas pessoas, além de tirar fotos? Ou se propõem a uma escuta genuína e se comprometem com a sua formação, ou devem parar de tratar lutas, dores, pessoas como recurso.

Sônia | E não podemos esquecer que, no capitalismo, é da natureza da relação social da mercadoria esconder o seu processo de produção. Se a gente pensar que as exposições, enquanto narrativas com ponto final, também são mercadorias, entendemos porque, no capitalismo, elas não dão a ver o seu processo de produção, as bordas da sua moldura. Instigante pensar como seria mostrar os bastidores, o set de filmagem, mostrar inclusive todos os que estão ali em seus distintos lugares de produção de conhecimento, mas também de poder e subordinação. Em síntese: como trabalhar criticamente nosso processo de trabalho, tentando não ser capturado pela lógica capitalista, apresentando e problematizando as contradições da própria confecção da exposição inserida na lógica do mercado?

Pablo | Mas será que isso é uma coisa especial dos trabalhadores da cultura? Os trabalhadores da tecnologia não deveriam nos mostrar como funcionam esses aparelhos, como são produzidos? A pessoa que faz e vende o pão, não deveria revelar seus processos? Me parece que uma consciência crítica geral permanente é quase impossível, além de ser também uma demanda esgotadora. O objeto não pode estar sempre explicitando suas regras porque os recursos negativos também são instrumentalizados, como vimos com a produção cultural dos anos 1970.

Esse foco na experiência contribui para a criação de uma subjetividade ficcional onde todos nós somos especiais e onde a nossa experiência é relevante porque é uma experiência minha. Isso é uma aspiração estranha, uma narrativa que hoje está muito presente e que não nos deixa pensar sobre os processos de trabalho, sobre os processos de construção de narrativas.

Para se formar como profissional é necessário um processo relativamente consistente e continuado de relações institucionais, de vivências compartilhadas, de discussão em fóruns com colegas... Mas é muito difícil se educar institucionalmente como profissional da cultura no Brasil hoje, porque temos poucas instituições culturais que oferecem essa possibilidade. A cena é restrita, com poucas opções de lugares onde trabalhar. Não temos suficientes plataformas.

Mas menciono isso só como uma provocação, para concordar com vocês nesse sentido de que é necessário, sim, produzir consciência crítica sobre nossos processos de trabalho. Precisamos falar mais do que estamos produzindo, porque as coisas escapam de nossas mãos muito rápido. Tudo é uma grande confusão, em que corremos o tempo todo. E para onde vamos, também não sabemos muito bem. Por isso, mais conversas estruturadas e estruturantes são necessárias.

Gleyce | É muito difícil se autoformar, sim. Mas, quando a gente está falando dos constrangimentos e da dor que Sandra e Clarissa narraram, me parece que estamos falando das responsabilidades implicadas nas instâncias que respondem pelas instituições, as pessoas que definem as pautas: conselheiros, diretores, curadores-chefes, produtores executivos etc. Enquanto diretora de uma instituição, quando aciono determinadas pautas, agendas ou coletivos, preciso, sim, conhecer seus códigos éticos de mediações e interlocuções. Não dá para defender os privilégios de não saber a respeito dos grupos convocados; eu tenho que saber o mínimo necessário para um diálogo. A autoformação que eu falo é nesse sentido, porque na prática o que acontece é que a educação enquanto política institucional adquire protagonismo apenas quando existe uma crise instaurada, quando a curadoria não consegue dizer ou a instituição não sabe como resolver determinado mal-entendido, constrangimento, conflito. E eu desejo outro lugar para a educação, que está muito mais na produção de potência, na produção de vida, do que ficar advogando em relação a problemas mal resolvidos e aos passivos institucionais — uma posição da qual a educação tenta sair há muito tempo.

Pedro | No meio de tudo isso, como vocês encaram a possibilidade de produzir pertencimento a partir de uma humanização radical? Digo, de conseguir realmente construir encantamento, construir vida, produzir vida com esses corpos que foram historicamente vilipendiados, excluídos, rejeitados, desonrados?

Marcelo | Eu acho que isso que o Pedro falou é super importante porque, ouvindo vocês, lembro que estamos falando de escalas muito ampliadas já que, no Brasil, a gente tem um compromisso com as multidões. Não é sobre escalas pequenas ou sobre trabalhar para cinco pessoas. Não, eu quero fazer muito, para muitos. As políticas afirmativas colocaram muitas pessoas oriundas das classes populares nas universidades, que também cresceram no quantitativo de estudantes. Temos esse compromisso com as multidões que constituem a maioria da população brasileira, às quais pertencemos desde antes de acessarmos espaços como os museus, inclusive.

Hoje, coloco a tarefa, para mim necessária, de criar possibilidades de falar com muita gente. Já alimentei a ilusão da força dos grupos pequenos, talvez pela própria branquitude que marcou a minha formação. Mas hoje entendo que tenho mais um compromisso de falar com as multidões, e isso é uma condição ética e política porque, se existe alguma revolução possível, ela certamente acontece no grande número, na escala de muitos. Por isso, eu não quero a especialidade de poucos, quero saber das questões gerais. Quero o chamado conhecimento geral, para todo mundo. E talvez a gente, na instituição cultural, possa estar diante dessa possibilidade, dessa chance do grande número, da oportunidade de fazer sentido para muita gente.

Pablo | Acho que, às vezes, no contexto da cultura, usamos palavras muito grandes para nos referirmos ao que fazemos. Falamos de educação como se nossa prática educativa fosse de vanguarda, parecemos acreditar que a arte muda o mundo, que a experiência de ver uma pintura ou outra obra em uma exposição vai transformar a vida de alguém... Penso que seria importante focar mais — e isso não é um refúgio, ou escapismo — em uma escala modéstia. Todos fazemos um trabalho num contexto específico, nesse lugar aqui, hoje, com essa pessoa, amanhã com outra pessoa... E eventualmente podem ser muitas pessoas. As pessoas são sempre específicas, no aqui e agora. A escala do nosso trabalho, mesmo pequena, também tem efeitos em nosso contexto imediato, nem tudo o que importa está na escala da transcendência. Essa vontade de transcendência às vezes me assusta. Para quê? Estamos aqui.

Gleyce | Acho que essa pergunta do Pedro me leva para um exemplo. A exposição do Museu do "Homem do Nordeste", que abriu em 2003, em um determinado momento fez um rearranjo na sua narrativa para incluir uma fotografia do MST e fez um trabalho com a juventude indígena de Pernambuco para refazer o núcleo indígena da exposição, o que fez com que fosse incluída uma imagem do Cacique Xicão Xukuru, representando as lideranças indígenas. Contudo, visitando o Museu recentemente, fiquei pensando "gente, todos os ativistas da exposição estão mortos!". A imagem do MST é um cortejo, um enterro. Xicão Xukuru, ainda que com toda a relevância na luta, é um ativista morto. Essas imagens, vistas em conjunto e sem outros testemunhos de vida, nos fazem pensar no luto como limite da luta. Me pergunto, então, cadê o MST que produz 50 mil toneladas de alimentos na pandemia? Cadê a Assembleia Indígena Xukuru, que se reúne todo ano para reinventar um modo de existir indígena aqui, diante de todos os conflitos? Essa é a educação que eu desejo, sabe?

Quero a educação das tecnologias sociais, dos modos de vida, de como nós temos milhares de grupos sociais criando contrapontos à monocultura e, inclusive, aos museus como uma monocultura. Potências que servem para a gente se reeducar.

Nosso momento de agora, com situações como a do *RETOMADAS* ou a de Maxwell Alexandre com Inhotim, demonstram que a gente precisa articular um novo pacto social em torno da cultura, em torno dos museus. Não basta dizer como são feitas as salsichas, temos que discutir se elas são saudáveis ou não.

Ainda que todo o trabalho tenha as suas instâncias de constrangimento, de violência — até porque a gente está lidando com a luta de classes —, a gente vem de uma ilusão da cultura como um contexto e um espaço de produção de vida. Então, eu queria realmente ter uma atuação e ser agente de um processo educacional que produza vida.

Sandra | Para produzir vida, precisamos estar juntos, como quando os indígenas se juntam com os quilombolas ou com o MST para fazer uma luta coletiva, na qual somos irmãos.

Inclusive fiquei muito emocionada outro dia, quando uma pessoa de terreiro me chamou de irmã, porque às vezes vemos a luta muito dispersa, com cada um na sua. E eu acho que isso não é muito legal porque produz pressão daqui, pressão dali, e isso não é sereno, não faz uma educação serena que não divide, mas que irmana, que traz uma ideia da irmandade.

Eu acho que é interessante agora, talvez, nesse diálogo que a gente está trazendo, provocar essa ideia de quem é irmão no Brasil. Não estou falando de sangue, mas de irmão de luta. Foi por isso que no *RETOMADAS* eu falei, e Clarissa sabe disso, que precisávamos chamar o MST porque o MST é nosso irmão de luta.

Queremos reconhecer nossos irmãos, mas também não queremos excluir o branco da nossa vida. Queremos que eles compreendam o que fizeram, que a branquitude entenda o que fez com a gente, para que se envergonhem historicamente e possam aprender. Eu não quero eliminar o que já está aí, mas eu também quero fazer parte, eu quero somar. Quando a gente soma, a gente amplia. Isso é um desafio nosso e da instituição.

Eu sendo chamada de irmã pelo movimento negro, fico muito emocionada. Porque eu sei que eu não estou separada dessa luta, não estou separada dessa caminhada, não estou fora disso, né? Independente se eu sou parda, branca ou negra... A luta dos juntou, e é por isso que Célia Xakriabá diz que a Universidade dela é a luta. É a caminhada, a marcha, o enfrentamento que todos nós fazemos.

Cada um tem a sua expressividade, cada um tem a sua história. Isso precisa ser esclarecido entre nós, enquanto irmãos de luta. Mas não dá pra você separar. Se eu não quero ser excluída, então eu não quero excluir ninguém também. Eu acho que isso é uma coisa muito importante. Por isso. temos que dialogar muito na educação, porque ninguém realmente vai aprender sozinho.

A gente não quer brigar com todo mundo, claro que não. Não queremos eliminar os outros, queremos fazer parte. Pra mim, ficou muito claro que, para mudar o Brasil hoje, a gente precisa de fato dialogar. E, no mundo da arte, a gente precisa resgatar a relação com o que é bom no outro, essa coisa maravilhosa que atravessa a gente.

A gente precisa admirar. E admirar o outro.

EM SONHO, EU QUASE ESQUECI O BRASIL

JOTA MOMBAÇA

Transcrição de fala realizada no contexto do MASP Seminários: *RETOMADAS*.

21 de junho de 2023

A minha posição, desde a qual quero ensejar aqui, é uma que, de certa forma, não participou do processo ligado à exposição "*Histórias Brasileiras*", senão como alguém observando o que chegava a mim de fora. E, como alguém que estava olhando esse processo de fora e que agora vem aqui para dividir pensamentos e comentar aspectos desse processo, eu queria falar de algo que, para mim, causou bastante impacto no ano passado, que foi o momento em que o núcleo *RETOMADAS* anunciou a sua saída do contexto da exposição "*Histórias Brasileiras*", organizada pelo Masp.

Sinto que o ano passado está dentro desses ciclos, desses *loops* históricos que, de alguma forma, afirmam a continuidade de um projeto colonial, mesmo quando ensejam um movimento de outra ordem. Acho que 2022 foi um ano emblemático pelos 100 anos da Semana de 22, do anúncio da articulação do modernismo brasileiro, também pelos 200 anos da Declaração de Independência. Tem uma coisa que é bastante curiosa no momento da independência no Brasil e no momento da inauguração do que poderia ser chamado de história pós-colonial do Brasil, é precisamente o caráter performativo e recolonial do Grito da Independência, do movimento que gera e que, de fato, afirma, institui uma República ou um território fora do Império Português no Brasil.

Então, quero partir desses três anos e do limite para tentar me colocar e tentar continuar algo que eu noto em todas as falas que se apresentaram aqui e também no modo de articulação do núcleo *RETOMADAS* no geral, que é continuar esse trabalho de se posicionar e de se situar no limite do Brasil, no limite dessas ficções reconstruídas e reapresentadas de maneira cíclica: em 1822, em 1922 e também em 2022.

Só que se posicionar no limite do Brasil, para mim, ou como eu quero propor aqui, não tem a ver necessariamente com se colocar na fronteira territorial da ficção do Estado-nação. Não significa ir para aquele ponto em que o Brasil, como no projeto de Nação e como estrutura geopolítica, acaba. Colocar-se no limite do Brasil, e assim como eu gostaria de propor, tem mais a ver com habitar uma zona intensiva em que as ficções de Brasil e de brasilidade não pegam ou não conseguem se atualizar, senão como operação extrativa, senão como operação brutalizadora e violenta.

Eu tenho buscado sentir e pensar o Brasil, a ficção brasileira nesse lugar continuamente colonial. No Brasil como estrutura que recoloniza incessantemente os processos de reconhecimento, as possibilidades de reconhecimento e os imaginários que se fazem possíveis dentro desse marco territorial, que é um marco que também é da ordem subjetiva, ou seja, também informa essas figurações, essas ficções do que significa ser brasileiro ou do que a brasilidade atualiza como signo pertencente à sua própria definição.

Para mim, fazer isso é importante porque eu sinto que é justamente isso que o cancelamento do núcleo *RETOMADAS*, naquele momento, aponta: um limite da própria tentativa de articular o que seriam as "*Histórias Brasileiras*" num sentido que potencialmente descontinuasse a herança colonial que constitui e dá consistência ao Brasil. Isso, para mim, tem um sentido chave, porque eu gosto sempre de pensar com o Nêgo Bispo, no livro *Colonização, Quilombos: modos e significados*, que é essa narrativa que descreve esses momentos contracoloniais efetivamente como momentos em que o que está em jogo é a definição do território que se define pela ficção brasileira. Uma ficção que se atualiza na forma das polícias, na forma dos bandeirantes, na forma dos invasores, na forma das forças de ordem estatal que operam para controlar o território e inviabilizar vidas que não se descrevam pela lógica da brasilidade — e o Nêgo Bispo tem sempre muito sucesso em articular essa outra vibração, essa outra existência, esse outro modo —, o modo contracolonial, como a chama Bispo. Vidas que têm o efeito de resistir ou interromper a expansão da ficção brasileira, a expansão subjetiva, a expansão imaginativa daquilo que se constitui uma ficção brasileira.

Eu acho esse movimento importante para que a gente continue a conversar sobre o limite dessa coisa que já vem se falando ao longo de alguns anos, que é a descolonização das instituições de arte, que é a descolonização dos museus, é a descolonização dos espaços institucionais formados para manter e garantir a continuidade do projeto colonial e não a sua interrupção efetiva. Isso é importante porque, no ano passado, um discurso que, pelo menos na superfície, operou em vários dos programas, articulações e propostas de comentário sobre o ciclo histórico de 1922, foi uma crítica que eu considero extremamente importante, mas que, ao mesmo tempo, na maneira como se manifestou, apresentava alguns limites: a crítica ao modernismo brasileiro no que ele tinha de elitista. No que ele tinha de marcado por uma posicionalidade, um lugar de denunciação e articulação pertencente às elites sociais, mesmo que, do ponto de vista discursivo, literário, narrativo e estético, tivesse ali em jogo uma tentativa de representação daquilo que, no Brasil, não repete a imagem colonial portuguesa.

Havia um desejo da própria elite, profundamente dependente dessas estruturas coloniais, um movimento de apropriação de realidades, de posicionalidades indígenas e pretas — posicionalidades racializadas no contexto assim chamado brasileiro. Existia ali um limite posicional. E eu acho que essa crítica foi muito bem articulada ao longo dos últimos anos, de modo que, quando chegou no ano passado, muitos dos programas olharam para o modernismo brasileiro não de uma forma meramente monumentalizante, não de uma forma que meramente buscava afirmar a importância histórica de tal movimento, mas, de alguma maneira, compensar ou expandir o marco dessas posições para, de algum modo, incluir e diversificar as posições desde as quais um modernismo ou uma arte brasileira poderiam ser pensados.

Existe um limite contundente nessa articulação, que é esse desejo compensatório, uma estrutura mental compensatória que, para mim, tem um efeito até recolonial, em vez de decolonial. Sendo assim, se esse movimento exclui, a resposta possível a fazer aqui é a inclusão. É uma resposta que compensa, no sentido ainda binário, aquilo que o movimento de 1922 não conseguiu fazer por meio da inclusão. Então, muitos dos projetos diziam bem assim, vamos incluir outras perspectivas para, a partir disso, reolhar esse movimento. O que isso, acaba por fazer é que acaba por propiciar uma extensão e uma expansão do território colonial.

A lógica da inclusão, da anexação territorial por parte do projeto do Estado-nação brasileiro, é definitivamente o que caracteriza o seu efeito mais nocivo sobre as comunidades quilombolas e indígenas. É um projeto de expansão ou de articulação do Brasil como um território que engloba esses outros territórios que caracteriza o evento colonial ele mesmo. Narrado como inclusão ou narrado como invasão, embora haja diferenças de tom, de textura e de aparência, há aí um movimento que continua a visar a expansão e a rearticulação de uma ficção inerentemente colonial.

Para mim, uma questão que fica diante das "*Histórias Brasileiras*", ou diante do que me parece que o cancelamento do núcleo *RETOMADAS* produz no contexto da articulação museal das "*Histórias Brasileiras*", é a possibilidade de questionarmos como é, então, que a gente libera as memórias da história colonial, ou seja, da história brasileira? Quais são as histórias e as memórias que podemos articular e que existem precisamente apesar do Brasil, e não naquilo em que o Brasil se afirma? Porque se a história brasileira começa com a colonização, continua com o Império, continua com a pseudo Independência, atravessa a Ditadura Militar, continua na redemocratização, o quê que o registro, domínio narrativo da ideia da história brasileira, tem a fazer em relação a essas outras memórias? Essas memórias que não cabem na equação da história brasileira: memórias efetivamente excluídas. O que é excluído nessas memórias que não é uma história em si, mas é um modo de historiografar, um modo de narrar, um modo de contar, um trabalho quase de não cartografar, uma desfeitura das ferramentas de narração colonial.

De que modo a tentativa de incluir essas histórias e de que modo a insistência nas "*Histórias Brasileiras*", a insistência nessa categoria — na categoria da "brasilidade" — para descrever territórios, vivências, experiências que não cabem nessa geografia, nessa gramática, nesse modo de organização acaba operando e garantindo, na verdade, a continuação da ficção brasileira, a continuação da ficção colonial. Isso é uma coisa que vemos atualmente. Eu trabalho como artista contemporânea em uma escala internacional e tenho acompanhado e participado, de uma maneira ou de outra, ao longo dos últimos anos, de todas essas conversas em torno da descolonização dos museus, da descolonização das instituições e o que eu percebo é precisamente uma atualização das mesmas estruturas feitas para reproduzir a colonialidade através do discurso de descolonização.

O que me parece acontecer é que a Independência brasileira, esse pseudomarco da história pós-imperial brasileira, é um movimento que anuncia uma ruptura dentro da mesma estrutura gramática, da mesma estrutura narrativa, o que garante a continuidade do problema, que garante a continuidade da colonização. Digo isso com alguma tristeza. O que tenho observado como efeito da apropriação dos discursos de descolonização por posições institucionais fincadas no território colonizado, ou seja, fincadas em território indígena sem reconhecer esse posicionamento, é, infelizmente, um modo em como discursos de respeito à diferença, discursos de diversificação, de inclusão e de descolonização, produzem e garantem que as mesmas estruturas coloniais se mantenham através do tempo, se atualizem e sobrevivam, digamos, a esse momento de articulação de posições contracoloniais. Posições cujo sentido é o de deslocar e operar uma brecha para além da matriz colonial, de articular territorialidades, modos de narrar que não necessariamente se devem à narrativa colonial.

Ao longo do ano passado, eu recebi alguns convites para falar, mostrar trabalhos e para interagir com situações que desejavam olhar para o modernismo brasileiro, no sentido de produzir uma inclusão, produzir esse gesto compensatório, e eu lembro que a única saída que me parecia viável era, de fato, a não participação. Era esperar até que esse portal cíclico se fechasse para poder falar e articular uma posicionalidade que insiste em se encontrar no próprio passo, no próprio tracejar do mundo, uma frequência não brasileira, ou seja, uma frequência que não reinstitui, na minha vida, na minha posicionalidade, na minha articulação, o poder de definição e de narração que a história colonial confere ao Brasil, que a história colonial confere à brasilidade e à narrativa brasileira.

E isso me leva para o gesto de se recusar a pensar a descolonização como metáfora. Se recusar a pensar a descolonização de outra maneira que não pela destituição do poder colonial moderno sobre os territórios indígenas, quilombolas. Isso é uma demanda transnacional, essa não é uma demanda situada no Brasil. Porque tem uma coisa que o Brasil acaba produzindo às vezes que, pela sua escala,

ele acaba correndo risco de produzir discursos insulares, isso se dá pela nossa desconexão com territórios de Abya Yala que não são o Brasil, pela nossa recusa em ver nossa conexão com aquilo que se chama Colômbia, com aquilo que se chama Paraguai e ver que vários territórios, que constituem a pluralidade de presenças capturadas pela ficção brasileira, já se entendem para além dessas fronteiras, já se entendem em outra escala que não a escala da ficção nacional.

Então, eu quero terminar voltando para aquilo que o Denilson Baniwa trouxe na fala dele, que é a necessidade de radicalizar o discurso da retomada para entender o que significa descolonizar. Não é outra coisa que não destituir o poder colonial e reatribuir a governança dos territórios às populações que a eles estão conectadas por linhagens e cosmovisões que não cabem na nossa definição nem jurídica, nem social, nem sociológica, nem conceitual do que significa ser brasileiro, do que significa o Brasil.

Então, eu não vejo outra maneira de concluir essa minha fala e abrir para esse debate do que refazendo e só reafirmando, e isso é extremamente importante no momento atual, quando a luta pelas demarcações de terras quilombolas e indígenas têm encontrado limites brutais no que significa a articulação e elaboração do Brasil. É uma necessidade de a gente começar a se pensar — aquelas de nós que vivem com esse território e habitam esse território — vibrando em outras frequências. É fundamental que a gente consiga se pensar para além das "*Histórias Brasileiras*" para que a gente consiga, de fato, habitar outras frequências territoriais. Para sabermos onde estamos pisando. Saber onde eu piso quando eu ando no bairro onde eu nasci, no Alecrim, Natal/RN, saber o limite dessa ficção chamada Brasil, saber o limite desse território. Entender que ele não é a fronteira com o Paraguai; que, na verdade, tem muito mais conexão para lá, tem muito mais conexão com os ambientes colombianos do que a gente imagina. Tem muito mais conexão acontecendo do que a nossa fixação, ou a fixação estrutural, sistêmica e recolonial, com a ideia de Brasil, nos permite entrever.

[EM RESPOSTA ÀS PERGUNTAS DO PÚBLICO]

Concordo que a definição institucional, oferecida pelo sistema de arte, do que é arte, embora tenha sido relativamente contestado em diversas instâncias aqui, ainda continua a produzir um modo de separação de distintas formas de expressão dentro dessa dicotomia infernal da arte, do que não é arte, e tudo isso. Os fantasmas dessas definições eurocêntricas continuam a se atualizar pelas próprias estruturas museais — ou pela maioria delas, já que eu não estou falando de museus de resistência, de museus que na verdade buscam contra-atuar a lógica recolonial dos museus (como por exemplo, o Museu da Maré).

Como eu normalmente penso essas questões é não deixando de observar que museus são bancos. São estruturas dentro das quais todos os gestos estão comprometidos com uma certa produção do valor, ou de ideias de valor. Que é o valor estético, que se traduz aqui e acolá no valor econômico, pode ser também o valor histórico — que também se traduz em valor econômico —, que guia políticas de aquisição, de apresentação e alimentam um sistema de arte financeirizado e indissociável das estruturas neoliberais do mundo como o conhecemos. Então, isso para mim é um fato interessante.

Uma coisa que eu tenho pensado é tentar entender, de forma muito estratégica e tática, quanta energia a gente vai colocar em mudar essas instituições, e quanta energia a gente vai colocar em miná-las.

O que eu gostaria de propor é quase um garimpo reverso, é quase uma contraextração que significa olhar essas estruturas museais como estruturas nas quais o nosso acesso ou o nosso pertencimento garante a possibilidade de continuar desfazendo ou redirecionando. Porque, quando eu falo "museus são bancos", é claro que eu estou falando que museus acumulam os dispositivos de definição do valor, definição do que é arte, do que não é arte, qual é a arte que importa, quais são as posições que importam e não importam. Então, o que acontece aí é que há um movimento de acumulação. Mas o que eu noto em vários gestos artísticos da maioria global, que não é o sul global, mas que é, na verdade, todas essas posições não pertencentes ao império eurocêntrico e estadunidense, são essas estratégias de minar o museu ou minar as grandes instituições.

Só para citar um exemplo, saindo um pouco do registro brasileiro, tem um trabalho da Otobong Nkanga que, para mim, articula isso de uma forma muito inteligente. É um trabalho que tem a ver com mineração e produção de excessos pelo processo mineral. O que a Otobong faz é que ela vai a distintos territórios e recolhe os resíduos de processos de mineração e com ele produz uma série de sabonetes que formam a instalação dela na Documenta 14 e que vão ser vendidos ao longo desse processo da instalação. Então, todos eles são vendidos. O que a grana feita por esses sabonetes produz é um recurso que a Otobong se compromete a usar para abrir uma fundação na Nigéria, que é o território ao qual ela está relacionada.

Existe um movimento que me parece estar sendo feito, uma estratégia que não é de entender a ocupação do espaço institucional da Documenta, que é um megaespaço de poder institucional no mundo da arte, mas a produção de um certo recurso e a redistribuição imediata dele. Eu acho que tem uma coisa que é importante ter, que é um certo ceticismo com a capacidade de estruturas como os museus se descolonizarem. Um certo ceticismo com a capacidade dessas estruturas oferecerem saídas aos problemas que as constituem tão profundamente.

Como é que eu habito essa contradição para produzir uma possibilidade fora daqui, para produzir um espaço de respiração que não é esse aqui? É claro que abundam estratégias disso, também no território brasileiro. Acho que toda artista periférica que negocia, e eu falo aqui periférica, tanto no sentido de habitar as periferias dos centros urbanos, mas também do não pertencimento aos centros de decisão e de tomada de poder da ficção brasileira e do projeto de Nação brasileiro, muitas dessas posições fazem isso.

Tem uma música da Brisa Flow em que ela fala: "foco no dinheiro para retomar a terra". E aí tem uma contradição, que ela está operando no sistema da música, que é um sistema extremamente neoliberal, para poder fazer um gesto de jogar um certo recurso para um outro lugar. E isso é uma estratégia também limitada, também de alguma forma constrangida pelo fato de que a gente, querendo ou não, habita essa ficção, porque a ficção brasileira não é só uma fantasia subjetiva, mas ela é uma força, é uma força militar, ela é uma força policial, entende? Para nós que habitamos esse campo minado, acho que existe um movimento de, às vezes silenciosamente, estrategicamente, no miudinho, sem falar tanto assim, ir entrando, habitando... E quando viu, construiu um espaço em outro lugar, construiu um espaço que tem uma outra lógica, afirmou outra possibilidade. Habitou, negociou, até se descreveu como artista, mas para fazer um movimento que é o de tirar alguma coisa.

Temos que lutar em palavras mesmo e, de alguma forma, articular essa estratégia e articular esse compromisso radical de extrair de volta, porque, na verdade, foi falado, vezes e vezes, que a estrutura do museu é construída sobre terra indígena e é construída num contexto de urbanização de cidade que depende diretamente de trabalhos escravizados e de trabalhos precarizados de populações indígenas, pretas, africanas, nordestinas, de populações de outros territórios que não Sudeste brasileiro — populações que, de alguma forma, estão habitando essa tensão. É importante a gente articular esse movimento que desabita o drama do museu sobre o que é arte e o que não é. Foda-se! Acho que a gente já está em posição de articular esse limite, essa recusa. Para dizer que vocês estão tentando usar essa ferramenta, mas essa ferramenta já não cola dentro da própria história da arte. Se ficarmos na linearidade da história colonial, temos ferramentas para, de alguma forma, ir minando, por mais difícil que seja.

Então, é se recusar a gastar muita energia com essa alternativa de mudar as coisas por dentro, nessa fantasia de resistência que foi criada e foi afirmada nos últimos anos, para entender o que, de fato, viemos fazer dentro desse trambolho. Porque eu não vim mudar estrutura de nada, porque eu não dou conta, mais fácil é eu morrer e o meu trabalho ficar caríssimo e o dinheiro produzido com ele não ir nem para as comunidades que me deram régua e compasso, sabe? Porque é isso que a história da arte faz: espera as artistas que estão ali questionando as coisas morrerem para vender os trabalhos delas por um valor altíssimo e fazer esse dinheiro circular pelas mãos das mesmas pessoas de sempre. Então, o que eu venho fazer dentro desse trambolho é de outra ordem, é menos mudar e mais minar mesmo, nesse garimpo reverso.

[EM RESPOSTA ÀS PERGUNTAS DO PÚBLICO]

Acho que é importante olhar, falar e articular esse espaço também como espaço de crítica e de recusa radical da brutalidade do marco colonial, no efeito que ele tem, que é precisamente o de capturar o momento de redemocratização do Brasil como um momento de apagamento histórico. E aí eu acho interessante pensar quão emblemático é o marco temporal e no que ele produz porque, por um lado, ele é um instrumento brutal que acaba por revelar a própria brutalidade da continuidade do Brasil mesmo, como um dispositivo democrático. Eu não estou aqui, evidentemente, recusando a democracia ou querendo criticar a democracia, especialmente nesse momento que finalmente tem um certo respiro — contestado, como afirma a própria aprovação do marco temporal em primeira instância —, mas ainda assim um certo respiro de possibilidade de habitação num território em que o diálogo é democrático e mais aberto. Mas, ao mesmo tempo, é de pensar como é que esse dispositivo acaba por expor o quão esse momento da redemocratização é, de fato, o momento recolonial, um momento de articulação da temporalidade colonial e de imposição dela sobre as vidas e presenças desse território. E isso é importante.

Eu acho que a questão da imagem, se ela já incomoda como representação, imagine como um momento de ativação de um processo. Por aqui eu fico e deixo minha participação se encerrar por aí, por uma convocação da replicação visionária e especulativa — até dessas imagens através dos tempos, que não são lineares, que não respondem a essa brutalidade do marco temporal, que é uma reafirmação da linearidade colonial como medida das nossas vidas. É, de fato, a convocação dessas imagens de retomada para que elas ganhem um corpo cada vez mais presente, cada vez menos metafórico, para que a gente possa, em algum momento, contemplar a descolonização como o que ela de fato é. Como a retomada da terra, a reorganização do planeta, uma reorganização de escala planetária que tem a ver não só com a devolução desses territórios às gentes a quem os territórios pertencem, mas também com a rearticulação do que o planeta produz e atualiza na nossa vida. Quem, de fato, está no comando — o que o minério de ferro pensa sobre ser extraído de maneira brutal em terra indígena? O que a água pensa sobre o esgoto das cidades que está sendo jogado lá? O que os elementos têm a dizer sobre tudo isso...

Um desejo de ver essa retomada acontecer nesse sentido amplo, uma retomada planetária dos territórios, tanto pela gente, quanto também pelas forças, pelos espíritos, pelas entidades, pelas místicas, que sempre o mantiveram e habitaram o planeta numa lógica para além, outra que colonial, para além da colonial, destitutiva da colonialidade.

A QUESTÃO DA MEMÓRIA É AGORA

DENILSON BANIWA

Transcrição de fala realizada no contexto do *MASP Seminários: RETOMADAS*

21 de junho de 2023

Minha fala vai muito por um caminho de reflexões sobre o nosso tempo. Quem não é indígena ou não está ligado na luta indígena no Brasil, é importante refletir sobre o que são retomadas.

Retomadas tem um vocabulário jurídico, um vocabulário do dicionário, mas retomadas também tem um vocabulário próprio dentro do que chamamos de movimento indígena brasileiro, que é, inclusive, derivado de outros movimentos indígenas na América Central e América do Sul. Retomadas no movimento indígena é toda a ação conjunta e planejada que visa reocupar um lugar tradicional e é o último estágio de negociação, digamos, ou é o estágio posterior à negociação de muito tempo. Então, a retomada é o último recurso. Há uma negociação, há reuniões, há intenções antes, reivindicações com os sistemas públicos de direito, reivindicações com os sistemas políticos de direitos do Brasil, incluindo as instituições do governo. Quando tudo isso é feito e não há uma resposta, ou há uma resposta negativa, ou até mesmo a protelação de todo o processo, aí a Retomada é necessária.

Costumo dizer que eu não sou artista, eu sou do movimento indígena e a minha formação é do movimento indígena. Então, já vi e participei de muitas retomadas no Brasil. A princípio no meu estado, que é a Amazônia, de onde eu sou oriundo, mas também em Roraima, em Rondônia, no Pará e mais recentemente em Mato Grosso do Sul. E o sistema de retomada é bastante violento, visto que é o último recurso que as populações indígenas têm para reaver seus territórios. E aí, como último recurso, acaba por ser também muito violento. E não raramente tem confronto entre indígenas e grileiros ou proprietários indébitos daquela região. Fazendeiros, madeireiros, enfim. Personagens brasileiros dessa nossa política.

Recentemente, o termo retomada vem sendo usado por pessoas de origem indígena que são da autodeclaração ou que buscam sua identidade tirada pela colonização e que buscam retomar sua memória ancestral, a memória identitária de si mesmos ou de seu grupo. Existe aqui uma variação do termo retomada. Eu estou mais acostumado com retomada de território. E então, trabalharemos com o sentido de retomada mais pelo lado da memória e identidade.

Bom, no sentido das artes, acredito ser a contribuição que eu posso entregar aqui hoje, sinto que não há um sentido de retomada no aspecto da arte institucional. A retomada significa que você está requerendo e reocupando um espaço que já foi seu e em seguida tirado. Como as populações indígenas nunca estiveram de fato dentro das instituições artísticas, não é um sentido de retomada, mas sim, de tomada, de ocupação, de estabelecer uma presença no espaço físico. Galerias, exposições, paredes, acervos... sendo assim, já que não podemos usar o termo retomada para espaço físico, o que existe é a retomada da memória do uso desse espaço. É a retomada da memória e da construção dessa memória.

Estamos vendo uma gravura que é da festa brasileira que aconteceu na França, em que os Tupinambás foram levados do Brasil para fazer um teatro performance não seguro e não legal para o monarca francês. E esse sentido voyeur em relação às populações indígenas é o espaço da memória construída nas instituições de arte, desde o início das Américas. Nós, como indígenas, temos o lugar no estado da arte que é o de quase um zoológico em que os europeus nos assistem ali. Então, o espaço construído pelas populações indígenas é nesse sentido exótico do ser. E assim se constrói também as exposições, os acervos, os escritos, todos os textos são onde se colocam indígenas nesse lugar da ocupação da memória exótica da coisa.

Festa brasileira de Rouen em 1550. Gravura publicada em 1551 e reproduzida no livro U*ne Fête Brésilienne Célébrée à Rouen en 1550: Suivie d'un Fragment du XVIe Siècle Roulant Sur la Théogonie des Anciens Peuples du Brésil, et des Poésies en Langue Tupique* de Christovam Valente, de Ferdinand Denis (Paris, J. Techener, 1850).

Essa gravura é de 1551, mas não mudou muito hoje. Vemos muitas instituições ainda, nesse tempo que falamos tanto de descolonização, decolonização, um espaço em que pessoas indígenas são usadas ainda no sentido voyeur da coisa, da observação da vida dos outros, da vida privada, alheia. Então, toda essa memória construída desde o início da colonização persiste até hoje. Uma ideia de que a produção ou a vida indígena é interessante de se ver de longe ou de se ver a partir do contraste com o estilo de vida europeu.

Enfim, isso se dá ainda hoje de diversas maneiras. Nos convites para participar de exposições ou de acervos, mas também na mídia e nos *posts*, nas redes sociais, em que, por exemplo, a desgraça e a violência contra populações indígenas sobressaem à sua resistência, e sendo assim, a sua existência persiste num território de violência. E aí eu costumo comentar com alguns colegas que vêm me perguntar sobre os Yanomamis sobre o quanto a violência dos garimpeiros precisa ser combatida e precisa ser exposta na mídia. E eu concordo com isso, claro, mas aqui parece que essa violência sobrepõe a resistência dos Yanomamis durante tempos. Os Yanomamis estão morrendo assassinados, mas nem por isso deixaram de cantar e de dançar e de fazer as suas atividades cotidianas, porque o sentido de vida é maior do que o sentido de tristeza. No entanto, quando rumamos para o Sudeste em específico, parece que essa resistência não é tão apreciada quanto a violência. E então, novamente construímos essa narrativa voyeur da memória indígena.

Denilson Baniwa. "Não há cartografia no mundo dos pajés" (2020). Escritura e desenho sobre mapa do século 17, 31x29cm. Acervo Masp.

Então, o que temos que retomar no sentido arte de ser? A presença indígena nas instituições de arte tem feito muita gente pensar sobre essa ocupação. Se antes os convites eram feitos no modelo voyeur da arte, agora, com a presença indígena nas instituições, esse modelo é provocado a pensar de uma outra forma. Algumas pessoas esperavam que indígenas fossem ocupar as exposições de arte no sentido de representações da violência já propostas por artistas brancos, todavia, artistas indígenas trazem um sentido de resistência e de existência diferente. Inclusive a reivindicação não do espaço da arte, mas do espaço onde é construída a instituição de arte. Eu acho que é mais importante essa reivindicação porque há uma discussão maior sobre a ocupação do território como um todo, não de espaços expositivos.

Bom, a reivindicação de retomada do espaço territorial é, então, verbalizada por meio da ocupação no espaço artístico como um meio de comunicação. O artista indígena ocupando espaços, como foi nessa exposição "*Histórias Brasileiras*", ele reivindica não a parede da exposição, mas reivindica o próprio território onde o museu é construído. Nesse sentido, podemos analisar uma coisa muito maior do que um trabalho de arte, mas uma construção política maior também.

A exposição "*Histórias Brasileiras*" e a parte do *RETOMADAS* acho que diz muito sobre a presença indígena e a pretensão da presença indígena no território. (Um dos trabalhos meus que estavam na exposição).

E essa reivindicação do território é o que precisamos pensar em relação à ocupação dos espaços de arte no Brasil. A retomada que estamos falando não vai ser a retomada do espaço artístico, mas do espaço político das instituições e de seus prédios, inclusive.

E aí, sim, quando existir o reconhecimento do espaço territorial onde foram construídas as instituições, é que vamos conseguir mudar ou talvez pensar uma mudança dentro do espaço expositivo. Isso é uma mudança muito radical para quem está à frente das instituições de arte e para a própria instituição. O exemplo que trago se baseia em artistas norte-americanos. Quando tivemos

conhecimento desse movimento político na América do Norte, começamos também a movimentar isso no Brasil de alguma maneira.

No Canadá e nos Estados Unidos, as instituições de arte, partindo do pedido de artistas indígenas, reconhecem que seus prédios foram construídos em cima de território indígena. Eu coloquei aqui quatro museus, dois em cada um dos países para notarmos como isso está sendo feito lá fora. Se o Masp reconhecesse publicamente aquela localização em que se encontra o prédio como sendo de origem ancestral indígena, seria o primeiro passo para pensarmos uma ocupação que de fato honrasse a memória das populações indígenas no Brasil. E depois disso, de como pensar a reconstrução ou a construção da memória das populações indígenas a partir de objetos artísticos, de pinturas, vídeos, fotografias, enfim. Acho que essa é a retomada na qual eu tenho pensado.

O meu trabalho vai muito a partir da observação de documentos históricos e da falta de dados indígenas nesses documentos históricos. Se estamos pensando uma ocupação indígena dentro do espaço de um museu de arte, antes de tudo, os museus deveriam admitir que o próprio solo onde estão é um território indígena. Isso é um passo político muito importante para quem é indígena, porque a ocupação do espaço expositivo apenas não supre a necessidade ou a oportunidade de repensar todo o território ocupado pelo trabalho artístico. Acho que esse é um pensamento que estamos desenvolvendo no momento atual em relação às instituições de arte do Brasil. E é um lugar que podemos pensar nas retomadas pelo objeto de arte. Como eu disse no início, o espaço expositivo nunca foi pertencente às populações indígenas por exclusão, por invisibilizar, ocultar, calar, enfim. Ele nunca foi ocupado por nós. Então não há o que retomar num lugar que nunca nos pertenceu. Se retomamos o território onde a instituição está, então temos condições de requerer, de retomar o espaço expositivo. A partir disso poderemos mudar algumas coisas.

Para terminar, eu espero que essa última provocação chegue não só ao Masp, mas a qualquer instituição de arte no Brasil que assuma agora que cada tijolo, cada concreto e ferro ali está fundado em cima de um aldeamento indígena. Para aí, depois, pensarmos sobre ocupar o espaço expositivo.

Para acrescentar, precisamos exercitar agora que a memória é um processo construído sempre. Estamos construindo hoje memória para quem ainda vai vir para esse território aqui. Em Baniwa, falamos que é construir um mundo para quem ainda não nasceu, e é exatamente isso, construir memória para quem ainda não nasceu. Temos que lidar com arquivos de memórias recebidos e trabalhar nesses arquivos, nos quais muitas das caixas estão ali superocultas, pegando goteira e ninguém quer mexer nisso.

Temos no *site* das instituições quem construiu, quem desenhou o museu, mas não diz quem segurou o peso da construção disso tudo. Há sempre a ocultação da mão de obra dessas instituições. Isso precisamos colocar à vista. E quem está remexendo nesse arquivo é a gente. Por quê? Porque a mim me interessa, à minha comunidade, aos meus compadres e comadres indígenas, interessa a construção de uma memória para quem é indígena. Se hoje recebermos uma memória em que as pessoas indígenas não se sentem suficientemente capazes ou suficientemente com coragem para entrar numa instituição de arte e ver uma exposição, por que isso acontece? Não só indígenas, muita gente da periferia passa por uma instituição de arte e não entra, não tem vontade de entrar porque não se sente representada ou não se sente com autoestima suficiente para isso. Então, hoje estamos construindo memórias para que as próximas gerações de pessoas indígenas não se sintam nem um pouco constrangidas de adentrar o museu. Sabemos que o museu nunca vai impedir a entrada de ninguém, mas esse impedimento já é construído socialmente, psicologicamente, na cabeça de pessoas da periferia, de pessoas indígenas. Então, a questão da memória é agora.

Acho que temos que pensar que algumas coisas estão mudando no Brasil, principalmente agora com a ocupação de curadores de origem negra e indígena no Brasil. De origem negra, acontece há algum tempo e de origem indígena um pouco mais recente. Mas também de curadores que vêm de uma formação muito atual e estão muito ligados às discussões atuais sobre processos artísticos, processos curatoriais e processos de construção de diálogo. Isso é muito importante para pontuarmos, porque a partir desses lugares é que temos que começar a trabalhar. Infelizmente, isso também é uma discussão muito recente e ainda existem muitas instituições e muitos curadores que são deseducados ao lidar com pessoas que não são brancas, que não têm um pensamento branco e que não têm um pensamento hegemônico ou um modo de construir as coisas sem ser, por exemplo, na coletividade ou no *ajuri*, como se chama em tupi, num pensamento de discutir não unilateralmente as coisas. É um exercício ainda para muita gente. Como eu tenho visto agora, é um processo em que artistas, curadores e diretores de instituições precisam sentar e conversar sobre o que podemos mudar nessa relação, o sentido disso é relação. É a relação entre curadoria, processo artístico e direção das instituições. Claro, estou falando das grandes instituições que já têm um processo muito duro, muito sólido nessa coisa ocidental de ser. Mas, se pegarmos como exemplo museus indígenas, por exemplo, no Brasil, tem um processo completamente diferente de pensar um espaço expositivo, de pensar a exposição. Esse processo se dá a partir dessa base indígena. E eu vejo outros museus também, pelo Brasil, que são de origem afro-indígena, negra, de origem quilombola, que têm um pensamento muito além do pensamento institucional de muitas das grandes instituições do Brasil. Acho que o sentido todo da gente, quando tem que lidar com a instituição, com a curadoria e não se deixar ser subalterno, como está na pergunta que você fez, é pensarmos estritamente a relação que queremos ter com esses lugares. Porque, se a gente sente que a relação não é saudável para a gente, esse lugar não nos merece. E esse lugar precisa mudar urgentemente.

TERREMOTO @NEWMEMESEUM

Ao longo do período de debates públicos em torno do *RETOMADAS*, as redes sociais — e, em especial, o Instagram — tiveram papel central. Muitas das mobilizações e apoios aos artistas e curadoras do núcleo aconteceram na forma de reposts, compartilhamentos, comentários, imagens e memes. Como um dos apoiadores desse processo de luta coletiva, o New Memeseum realiza, aqui, uma reflexão sobre a dimensão política do humor. Os memes espalhados ao longo do livro são também de autoria do perfil.

A risada pode causar um terremoto: na contração do rosto, do pescoço, dos ombros e do abdômen — desses espasmos — podem surgir rachaduras. Esses movimentos involuntários podem nos desestabilizar, nos fender, e tais espaços vagos podem ser ocupados por microesferas de dúvida. A risada faz com que nos lembremos de nosso próprio tamanho, como comenta Virginia Woolf: ela "preserva nosso senso de proporção; lembra-nos sempre que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão. Tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade. Felizmente os cães não podem rir, porque eles mesmos se dariam conta, se pudessem, das terríveis limitações de ser um cão. Homens e mulheres estão na devida altura, na escala da civilização, para que, tendo recebido, o poder de conhecer as próprias falhas, fossem agraciados com o dom de rir delas".

Os memes, imagens irônicas e debochadas, de baixa resolução, bastardas e sem evidente assinatura, têm sido eficazes em apontar contradições nos discursos dominantes. Como aponta a socióloga sueca Majken Jul Sørensen, o humor pode ser uma arma efetiva nas lutas sociais e políticas. A seu ver, o poder e o seu contrapeso não são unidimensionais, e as relações sutis entre eles são difíceis de mapear quando se trata de discursos humorísticos. Nesse sentido, manifestações culturais como os memes podem ser consideradas formas de resistência a determinadas situações, pessoas e contextos. A resistência não precisa necessariamente envolver confronto violento e direto, mas sim a capacidade de enfrentar, de maneira sutil, as investidas do poder vigente. O humor, devido à sua capacidade estratégica, pode ser efetivo ao reinterpretar termos, imagens e símbolos.

Essas imagens, constantemente apropriadas e ressignificadas, nos convidam a repensar não apenas as estruturas estabelecidas, mas também o nosso próprio papel dentro delas. Possuem uma natureza crítica, mas também autocrítica. Desse modo, brincamos com incertezas, incongruências e ambiguidades. Por meio delas, temos a oportunidade de formar alianças que buscam nos emancipar das antigas ficções heróicas e moribundas que ainda nos envolvem de maneiras complexas.

Desde o início de nossa atuação, pensamos que os memes podem atuar de forma semelhante à literatura. Como disse Karl Ove Knausgård, a literatura está intimamente ligada à utopia, e quando a utopia perde o sentido, a literatura também perde. Assim como os escritores, nós tentamos nos empenhar em combater ficção com ficção. Os memes, com sua capacidade de criar narrativas alternativas, podem nos oferecer outros caminhos para alguma transformação.

os três momentos de um processo coletivo de curadoria que fracassou

início

meio

fim (abertura da exposição)

Daqui a pouco:
Filhos criticam mãe curadora:
"Ninguém entende o que ela escreve"

"Ele tem lugar de falha": mãe se envergonha
das apropriações culturais de seu filho

"NO TEATRO DA ARTE QUEM FAZ
PAPEL DE TROUXA SOU EU!"

Mãe expulsa filho de casa:
"Ficava aplicando psicanálise
em tudo, não dava pra aguentar"

Mãe não suporta as performances
artísticas do filho: "fica pelado sem propósito"

Em instantes:
Meu filho faz cosplay de artista político:
"Tudo mentira, não lava nem as próprias cuecas"

Artista brigam em montagem de exposição:
"Eu mereço ficar com a parede maior"

Mãe chora ao descobrir que filho artista
não quer fazer concurso público

Tema de hoje:
Museu decolonial ou museu decolomiau?

colecionadores
e galeristas
curador
que assumiu
cargo em
grande museu
internacional
herança
artista
bem sucedido
membros do
conselho e
patrocinadores
bolsonaristas
museus
brasileiros

uso técnicas e
materiais poluentes,
e exponho em
instituições que
não possuem
qualquer
responsabilidade
ecológica e
sustentável
faço
trabalhos
sobre os
horrores
da catástrofe
climática
global

publicando
fotos dando
close em lugares
caros, utilizando
roupas de grife e
divulgando artigos
de luxo
publicando
posts que
defendem uma
sociedade justa,
igualitária e
anticapitalista

não sou
remunerado para
participar de
exposições em
grandes instituições
e ainda doo
obras
para o acervo
defendo que _s
artistas devem
ser remunerados,
rompendo com a
ideia de se
trabalhar de graça,
"em troca
de visibilidade"

quando faço
curadoria, trato _s
artistas com os
mesmos mecanismos
perversos de
poder que já
foram utilizados
comigo
sou um_
curador_
melhor porque
sou artista tb,
já sofri muito
e sei como é
estar do
outro lado

A VIDA DO CURADOR
INSTITUCIONAL BRASILEIRO

como as pessoas acham que é
* espumante o
tempo todo
* poder
* glamour
* é bajulado
* roupas de
grife
* jantares
chiques
* viagens nacionais
e internacionais
gratuitas
* férias em
lugares
paradisíacos
* studio visit com
artistas famosos

* botox e
intervenções
cirúrgicas
pra combater o
envelhecimento
precoce
como na verdade é
* ser MEI e
ter direitos
trabalhistas
mínimos
* ausência de
vida pessoal
* perrengue o
dia todo
* sem horário
pra sair do
trabalho
* convencer ricos B17
a patrocinar
programação decolonial
* só leva
rasteira
* 90% burocracia
10% pesquisa
e criação
* aturar os
problemas
psicológicos
do chefe
* convencer
colecionador b17
a emprestar obra

SORRIR COM DOR

ATRAVESSAMENTOS
3

Retomar é atravessar territórios, corpos, tempos. Dessa perspectiva tão política quanto ética, o núcleo *RETOMADAS* se sabe profusamente atravessado por vozes e lutas diversas. Por isso, somando-se à memória e ao debate que marcam os primeiros blocos deste livro, nas páginas que seguem alargamos a conversa para nela aconchegar mais diálogos, mais interesses, mais perspectivas. Atravessamentos que revelam muito sobre si mesmos e que compartilham conosco os mundos aos quais pertencem. A ênfase na ideia de caminhada — o corpo coletivo em movimento de criação e transformação — emerge como horizonte compartilhado entre as contribuições de Ana Lira, André Vilaron, Átila Tolentino, Casa de Cultura Tainã, Clarissa Diniz, Cláudia Rose, Claudinei Roberto da Silva, Coletivo Nacional de Cultura do MST, Dirce Jorge Lipu Pereira, Edgar Kanaykõ Xakriabá, Geraldo Gasparin, Gilberto Alexandre Sobrinho, Jade Percassi, Kulumym-açú, Luciara Ribeiro, Lucimeire Barreto, Marco Antonio Teobaldo, Maria Helena Varsini, Mario Chagas, Moacir dos Anjos, Nair Benedicto, Pedro Marco Gonçalves, Sandra Benites, Sonia Fardin, Susilene Elias de Melo e Tassiana Barreto. Reunidas, essas colaborações expressam o atravessamento como método e, fundamentalmente, como princípio: palavras, imagens e reflexões que abertamente se encontram pelo caminho, no cruzo e nas encruzilhadas, entre luta, representação, agência, fé e discurso. Zelosas em matizar o debate e atentas às armadilhas que se camuflam ao longo da caminhada.

SÃO PAULO ESTAVA MESMO PRECISANDO DESSE PUXÃO DE ORELHA

ENTREVISTA COM NAIR BENEDICTO, POR SÔNIA FARDIN E ANDRÉ VILARON

30 de março de 2023

Nair Benedicto ama São Paulo e sua potência cultural e, há mais de seis décadas, registra a cidade com seu olhar aguçado, ao mesmo tempo crítico e carinhoso, instigando o pensar e incentivando o agir; sempre na busca por desnudar estruturas de poder e construir, com a urgência de quem ama, uma cidade mais humana para todos. Entrevistá-la para este livro foi mais que uma escolha, uma condição para substanciar o debate ao qual se propõe.

Sônia | Nair, como é que você vê a palavra ativismo — e artivismo — no contexto atual da cultura brasileira?

Nair | Ativismo pra mim, primeiramente, é uma necessidade que por sua vez exige que tenhamos uma enorme preocupação. Porque tem muita coisa nova acontecendo, mas existem poucas pessoas se perguntando: Pra quê? Por que? Em um país de grandes distâncias culturais como o Brasil, é fundamental que façamos essa reflexão, esse debate em grupo. Por exemplo, eu circulo em vários grupos e as pessoas parecem perdidas. Tem muita gente que me pergunta o que poderia fazer, ou com o pensamento de que não pode fazer nada, quando na realidade, que seja pela voz, que seja pela linguagem, que seja pela fotografia ou que seja pelo jeito que aparecemos em público, nós temos muita coisa a fazer.

Então, nós temos que atuar no sentido de realmente democratizar, brigar por coletivizar todos esses espaços. Para mim, e não sei como é para a maioria das pessoas, mas sempre quando estou com alguma preocupação, que estou próxima de concluir um trabalho, não estou achando um nome ou algo nesse sentido, é na cultura que vou encontrar o que preciso. Sempre. Seja no cinema, na literatura, na música... então, eu descubro nomes para o meu trabalho, acho formas de atuação. Por exemplo, uma das atuações que foi mais prazerosa que fiz foi com a Juliana Reis, uma querida amiga, que tem um programa maravilhoso sobre ajudar as mulheres que querem fazer aborto, mas não de forma clandestina. Ela me mostrava tudo o que fazia, eu achava maravilhoso e, em um determinado momento, eu disse a ela: "gostaria muito de ajudar esse programa, como devo fazer?" E ela falou: "ah, é muito simples, você me cede uma foto sua pra venda e daí eu vejo o que eu faço". Foi maravilhoso! Eu nunca dei tanto dinheiro assim pra alguma campanha! E o aborto, pra mim, é particularmente uma campanha muito importante. Porque desde que eu comecei a fotografar na rua, é uma pauta. E é uma pauta que se coloca o tempo inteiro. Seja na política, seja nas artes, seja onde for, é uma pauta que é escondida embaixo do tapete, porque é complicado, mexe em religiosidade, mexe nesse atraso que a gente está, de misturar as coisas, essa dificuldade de compreensão sobre tudo a nossa volta.

Então, acho que dá pra fazer um monte de coisa a partir de nosso trabalho, quando a gente se posiciona. Eu acabo de fazer uma pauta que me interessou demais sobre as crianças e menores em situação de rua, os moradores de rua. Embora tenha terminado o projeto, continuarei trabalhando porque a pauta é muito relevante. Eu aprendi, e estou aprendendo muito. Por isso quero continuar com essa pauta, porque você nem precisa fazer um esforço dizendo "eu vou pensar como o outro, vou tentar ser o outro", porque você já está lá dentro. Você já está sendo como outro.

E realmente são os trabalhos que levam a vida pra frente, né? Que te dá força pra fazer, né? Claro, a gente não tem um monte de dinheiro, a gente não tem um monte de tempo. De monte, a gente só tem idade, mas dá pra fazer muito com um monte de idade e com pouco dinheiro.

André | O caso do *RETOMADAS*, a gente está falando de "Histórias Brasileiras" em exposição do Masp: que histórias são essas? E que

narrativas estão em disputa? Em relação à arte e à fotografia, qual a importância delas justamente nessa construção de narrativas? Especialmente a partir da possibilidade de colocar no devido lugar os apagamentos da história, aqueles movimentos e as pessoas que, na história oficial, vão sendo apagadas. Qual a importância dessa construção fazendo uma correlação com o *RETOMADAS*?

Nair | Teve um evento no Masp que chamaram três fotógrafas, mulheres, pra fazer um trabalho sobre o Masp mesmo, sobre o museu. E poderíamos escolher o que queríamos fazer, todavia nos avisaram que havia um "público do Rolezinho". O Rolezinho inicialmente aconteceu no MAM de São Paulo, mas é um movimento não desejado ali. E, como sempre, quando uma classe que não é a desejada ocupa um lugar, logo arrumam um jeito de proibir. E foi muito interessante, porque, na realidade, eu lembrei muito da Lina Bo Bardi, que tem uma reflexão maravilhosa que diz assim: todos os espaços que eu conheço, no Brasil, no mundo, têm coisas lindas. Espaços maravilhosos, a arquitetura, mas, quando eu sinto realmente que aquele espaço existe é quando tem pessoas. Mesmo que uma única pessoa.

Então, foi uma surpresa agradável pra mim, ver que o Rolezinho existia. Eles elegeram o Masp como ponto de encontro e iam pra namorar, dançar, encontrar pessoas, o que era uma coisa fantástica. Quando me perguntaram: "o que que você acha interessante, no final? O que você gostaria de fazer no Masp?" Eu falei: "olha, o Masp é o seguinte, esse movimento popular precisa ser olhado com carinho. O museu está eleito pelas pessoas, por essa população que aí está. E daí, é o seguinte, muitas vezes você quer levar o público a um lugar e é muito difícil, principalmente em uma cidade enorme como São Paulo. Mas aqui você já tem, a população vem, escolheu o local, a população vem da zona leste, da zona sul, da zona norte por vontade própria. Por que não aproveitar isso? As obras do Masp são maravilhosas, o museu tem um acervo fantástico. No entanto, a joia mesmo do Masp é o Rolezinho que está aí".

Sempre que eu faço trabalho, eu vou perguntando pras pessoas tudo que me interessa, pra pensar como que vou fazer o trabalho. Eu fiquei indo no Masp aos sábados, domingos e feriados durante mais ou menos quatro, cinco meses e, das pessoas que estavam no Rolezinho, pouquíssimas já tinha entrado no museu. Então, há uma distância muito grande entre esse povo que elege o local, e a instituição. Eu viajei muito na minha vida, e sempre a questão que encontramos na área da cultura é o que deve ser feito pra trazer as pessoas pra dentro de um museu como o Masp. No entanto, o Masp não precisou fazer esforço algum, ele foi escolhido, o Rolezinho estava lá e não foi feito nada, absolutamente nada para integrar essas pessoas à instituição.

Eu acho que tudo que a gente fala e que a gente sente tem importância. Quer dizer, por que é que o pessoal da periferia quer o Masp? Foram eles que escolheram e, até então, eu não tinha visto isso. Aprendi com eles que era um espaço que eles preservam, que eles gostam, que acham importante estar lá. E estar lá pra fazer coisa que todos nós queremos: namorar, beijar, dançar, e por que não? Aquele espaço aberto é pra que afinal?

Então, acho que uma das coisas importantes, numa cidade como São Paulo, é a gente se perguntar e estar atento, não é? Eu fico um pouco aterrorizada de ver que de repente os parques vão ser todos pagos. Já existem, inclusive, vários espaços que têm ingresso pago. A população está sem dinheiro e tomar um café, hoje em dia, virou uma prova de que você está bem de vida. E daí eu começo a discutir: de onde vem a violência? E o por quê dessa violência? Por que estão se matando? Nessa cidade, a gente vive a barbárie o tempo todo, sendo que tem um público sábio, com ideias brilhantes e muito consciente de questões importantes à população. As diferenças sociais se misturam naquele espaço e depois aparecem questionando muito.

Sônia | Sobre o trabalho do Rolezinho, eu conheço, a gente até fez trabalhos, juntas, sobre esse tema. Você me mostrou também o trabalho da população em situação de rua. Esses dois trabalhos (Rolezinho e população de rua) pra mim têm uma característica muito marcante, que é assim: instituições demandam uma pauta específica, mas você sempre vai na contrapauta. Você lê a pauta a contrapelo, não é? Porque, quando você recebeu a pauta em 2018, na ocasião da celebração do edifício do Masp, você dialogou com a Lina (Bo Bardi). E foi conversar com o pessoal que foi pro vão do Masp. Que foi o grande sonho da Lina. E, uma das coisas que a gente até conversou naquela ocasião é que o Rolezinho realiza o sonho da Lina, que é o vão como um espaço vivo na cidade.

Nair | A Lina teria orgasmos! (Risos)

Sônia | Mas, completando, essa última pauta que você me mostrou, da população em situação de rua, você me disse: "eu fiz para eles". Então, é nesse lugar, do que a gente tem chamado de artivista, o lugar do artista aliado das causas sociais. Como é isso pra você?

Nair | Olha, nesse caso específico, me perguntei exatamente assim: "o que eu quero com esse trabalho? Ganhar dinheiro? Estou ganhando bem pouco, uma bolsa pequena. O que dá pra fazer? E então não tive dúvidas, eu tenho que tentar ganhar o público, me identificar com eles"

Então, conversando muito com as pessoas e descobrindo como chegaram até a situação de rua. Podemos até pensar numa suposta existência de uma fantasia de viver na rua, de ter uma experiência etc. Viver na rua é monstruosamente ruim, é terrível. Em certa situação, eu estava conversando com uma senhora e falei "você imagina acordar... você é mãe, tem um bebê... Você acorda de manhã, em um lugar precário, com o bebê absolutamente imundo que, como todos os bebês, fazem suas necessidades fisiológicas e você mora num lugar que não tem água. Como é que faz? Você é mulher, acorda menstruada, num lugar que não tem água".

Eu fiz dois cursos de pós-graduação no Teatro do Faroeste. O pessoal da História da USP, não tinha lugar na cidade de São Paulo e queria dar um curso de pós-graduação; e depois de um arranjo, o pessoal do Teatro do Faroeste, ali, em plena Cracolândia, cedeu o espaço. E a USP fez uma coisa maravilhosa.

A Cracolândia ficava nessa pracinha, que é do lado da Sala São Paulo, um lugar da nobreza onde ficam a Faculdade de Música e o Teatro do Faroeste. E a universidade fez uma aula pública, aberta a todos, na praça. E aí, na primeira aula pública a que assisti, com professores de História da USP, de repente uma senhora se levantou e falou "olha, depois de vinte anos na rua eu consegui morar num pequeno apartamento, mas eu não estou aproveitando de ter saído da rua, porque eu quero ir pra rua com os meus netos. E aí eu não posso levar meus netos pra rua porque tem gente que faz xixi e cocô na rua". Então, uma professora da USP agradeceu muito a pessoa pelo depoimento, se virou pra mim e perguntou: "onde você faz xixi e cocô?" Eu respondi: "na minha casa". Então é isso, necessidades nós todos temos, é o que nos dá igualdade. A maneira como nosso corpo funciona nos iguala, pois as necessidades existem para rico ou pobre, na rua ou no palacete. Quem tem casa, tem um banheiro privado. Quem está na rua, tem a rua.

Então, por incrível que pareça, essa dificuldade, essa quantidade de pessoas que está na rua, esta situação começa a levantar questionamentos. Existe coisa mais cotidiana do que você ir ao banheiro? Então eu acho que falta encarar essa dificuldade de frente, ver o que é possível fazer, batalhar junto às autoridades eleitas pra isso. Eu teria vergonha de exercer um cargo político para o qual estou recebendo dinheiro de impostos, que é pago pelo povo, e não fazer nada. Ou então ser diretor de algum museu, de alguma instituição e não se preocupar com as pessoas, com a cidade. E todos nós como cidadãos temos o direito e dever de questionar essas coisas, questionar a função desses locais, quer seja o Masp, quer seja o MAM. Questionar realmente, porque a maior parte da população é tratada de forma a não passar nem perto desses prédios.

André | Pegando esse gancho, Nair, sobre a questão da solidariedade. O fotógrafo, a fotógrafa, são muito solidários da mesma forma que o artista. E sua atuação sempre foi muito coletiva e o *RETOMADAS* teve muito esse aspecto, do comunitário. Sônia é testemunha de que, apesar da Sandra (Benites) e da Clarissa (Diniz) serem as curadoras, no impasse com Masp foi tudo muito discutido o tempo todo com a gente, em grupo. Como você vê essa abertura que você dá para as trocas com as pessoas, que marcou e marca a sua trajetória desde o começo?

Nair | Na realidade, fugi do fotojornalismo e trabalhei muito mais com pautas específicas que eu oferecia para os jornais. No Brasil, com os meios de comunicação tão centrados em pouquíssimas famílias, eles se preocupam muito pouco com outras narrativas. Eu, por exemplo, acho um absurdo, que ninguém veja matérias a respeito dos trabalhos do MST, nada se fala a respeito do sucesso do movimento. Em plena pandemia, quem forneceu comida para as pessoas na rua? Por que não se vê matérias sobre essas ações do MST?

Fui fotografar o carnaval em Pernambuco. E aí fui procurar o que fazia o MST. E eles cuidam de um acervo, têm uma preocupação com a cultura popular. Fui fotografar um Maracatu, que é uma tradição da cultura popular pernambucana que envolve música, dança e história, no acampamento do MST. Isso é incrível! Precisamos mostrar o que o movimento faz, além de ocupar fazenda improdutiva, que a grande imprensa fala sempre. Eles também estão fazendo uma agricultura boa, e não só estão preocupados com a qualidade da agricultura que eles fazem, como com o que eles representam. O que eles estão guardando. O que vale a pena? Por que essa dança? Por que a festa popular? É lindo isso. No entanto, a discussão é desonesta, é preciso divulgar o que está acontecendo de fato, mostrar ao público todas as possibilidades, as opções verdadeiras. Não é somente ficar martelando uma única nota "o MST invade" quando na realidade o movimento é estudado e admirado no mundo inteiro, porque é um movimento social incrível.

Então, quando optamos por fazer um trabalho diferente da grande imprensa, você acha brechas pra mostrar outras narrativas. Uma vez eu estava em um lugar absolutamente paupérrimo, sem condições, e então um senhor muito gentil se aproximou e me perguntou "eu quero uma foto, uma foto diferente. A senhora faz?" Eu falei "sim, faço, estou aqui pra fazer o que você quiser". Ele foi no varal pegar o uniforme dele de *maître* de cozinha, arrumou e passou com a mão, porque não tinha eletricidade, e se vestiu para a foto. E me contou que ele, a vida inteira, foi cozinheiro, ia de um navio para outro, trabalhando nessas excursões, na Europa, Estados Unidos. Ele era um grande cozinheiro. Colocou seu boné e se arrumou como quis. E eu fiz uma fotografia dele, para ele e para as pessoas verem. Durante esse trabalho, encontrei também uma mulher jovem que não tem um olho. Perguntei o que havia acontecido e ela explicou que aos 9 anos de idade estava brincando com uma amiguinha que pegou o revólver do pai e atirou no olho dela. E hoje ela tem 39 anos e, desde então convive com isso, fazendo curativos, tentando se virar com dignidade. Não fiz essas fotografias para ganhar nenhum prêmio. Foi para mostrar um pouco dessas histórias, mostrar com dignidade essas pessoas que muitas vezes estão jogadas por aí, na rua, sem perspectivas e pensamos: "podia ser eu". Você pode perder o emprego e não ter dinheiro pra andar numa cidade como São Paulo.

Então, para ver o resultado da falta de políticas públicas, é só ir pra rua e andar. A vida está lá. Seja motivo de falta de emprego, que seja por causa da pandemia da Covid-19, está tudo lá na rua. Por exemplo, quando a avenida Cruzeiro do Sul foi feita, a propaganda era "nós vamos fazer um verdadeiro museu ao ar livre". Mas, no meio da construção, alguém colocou pedras no caminho. A avenida tem quatro quilômetros e alguém falou, "olha, vai ficar encostando pobre ali, é melhor a gente colocar uns paralelepípedos". Então, colocaram pedras dos dois lados da tal obra. Como que uma cidade pode se ver diante disso? E as pessoas olham esse tipo de coisa e acham que está tudo bem. Não! Não está tudo bem. Como pode colocar paralelepípedo para impedir uma pessoa de ter um lugar para encostar? A gente, como cidadãos, não devíamos admitir isso. São essas pequenas coisas que a gente faz, esse trabalho de formiga que pode trazer à tona esses problemas, que são muito sérios. Eu sou paulistana, e como cidadã de São Paulo dá um desgosto de ter uma cidade assim. Abre

a cabeça e pensa, vamos ver o que pode ser feito, como podemos tentar resolver.

Então na F4, nós trabalhamos muito a partir dessas questões, de abrir espaço para discutirmos esses temas. A questão do menor, por exemplo, lembro que estudei com o Ricardo Kotscho, que foi meu colega de faculdade, e ele foi sempre um jornalista que fazia as matérias junto com o fotógrafo, sabe? Ele estava sempre junto. Aí ele fez uma reportagem sobre menores e eu falei, "gente, a Febem, ninguém sabe o que é, não existem fotos da Febem". Sendo assim, eu, como fotografa, farei existir essas fotos e fiz um trabalho que foi bastante divulgado, até hoje é lembrado. Acho que a gente precisa procurar essas pautas. Pautas como a invisibilidade, pra maioria do público, das ações do MST e outros temas, que ficam invisibilizados pela grande imprensa. É isso que eu quero fazer a minha vida inteira. A Sônia me deu uma dica, de uma reflexão do Paulo Emílio Sales Gomes, de quem fui aluna. Ele dizia, "por enquanto eu estou fazendo o que eu posso. E o que deve ser um patrimônio? Isso eu deixo para o futuro". Eu estou fazendo as minhas pautas e estou cuidando do meu material, do que faço, que acho importante e depois o que vai ser feito desse material, deixo pro futuro também.

Sônia | Nair, uma coisa que eu acho muito forte no seu trabalho, além de sua relação com a imagem, com a fotografia, que é indiscutível, mas nos seus trabalhos, você conta as histórias, você é uma contadora de histórias. Você também escreve relatos da sua emoção e das suas experiências, e acho isso fantástico. Queria que você falasse um pouco sobre esse seu processo. Porque, pra mim, ali está a sua necessidade de se relacionar com um público futuro, que é quem vem, não é? Que você pode vir a conhecer ou não.

Nair | A frase "a imagem fala mais do que mil palavras" é bonita, mas na realidade, acho que tem outras questões. Nesse último trabalho que fiz, ainda não divulgado, que tem a fotografia do *maître*, fiquei tão envolvida com essas pessoas, com tanto conhecimento, com tanta sensibilidade. E está todo mundo jogado, feito lixo na rua, e fiz esse trabalho para mostrar que esses personagens existem, não são fictícios, não é novela da televisão. São pessoas. E o meu desejo é que esse trabalho seja visto assim: "nossa, como essa gente de rua é parecida comigo". Eu acho que falta isso, falta as pessoas verem as respostas que eles dão, escutar o que eles falam, o que eles contam. Então, uma coisa que eu sempre me perguntava era: "como é que esse pessoal de rua consegue dormir com esse sol na cara?" Porque, sempre me chamou atenção, e então eu aprendi. Eles dormem durante o dia porque a noite é muito perigosa. À noite, ninguém dorme, é quando acontece estupro, quando eles são roubados, é quando a polícia chega e pega todo mundo. A hora de dormir deles é de manhã. Então, num dos encontros que fiz nessa comunidade, eu já sabia que não poderia chegar antes das dez. Conversei com uma mulher de 27 anos, muito inteligente, muito interessante, cria dois filhos, leva para escola, e ninguém facilita a vida dela, uma escola é na Zona Leste, a outra na Zona Norte, uma é de manhã, a outra é à noite... essa mulher me falou, "antes do meio-dia pra eles ainda é muito cedo". Daí eu perguntei, o que fazem à noite. Ela me disse: "à noite vou tomar uma cerveja, vou falar com os meus amigos". É incrível como o pessoal de rua preserva o encontro social, sabe? Ela disse: "eu vou buscar na noite a alegria, porque eu preciso dela, da alegria dentro de mim. Para eu acordar no dia seguinte de manhã e pensar 'mais um dia pela frente'". É bonito escutar isso. É um ensinamento, procurar a alegria que está dentro de você. Porque não é da rua, não é dos outros que ela vem, é de você mesma. Isso é um ensinamento, uma mulher em situação de rua com quatro filhos, sendo que dois tiraram dela, porque acharam que ela não tinha condição de ficar com os quatro. É uma sorte para o Brasil que, apesar de tudo que se faz contra, a população está viva e inteligente. E gosta da vida, quer ter uma vida e se manter, mesmo dentro dessa precariedade na qual a maioria de nós não conseguiria sobreviver, nem manter a dignidade. Porque quando você não tem água, quando não tem comida, não tem possibilidade de ter um mínimo e mesmo assim tentar manter a dignidade... nossa, é uma lição de vida!

Sônia | E é por isso que uma organização como o MST, que procura exatamente organizar e valorizar essa capacidade de resistência e de atuação é invisibilizada. Porque a ação do MST é coordenar e estruturar essa população também como sujeitos de direito e que vão em busca deles.

Nair | Exatamente, exatamente isso.

André | Gostaria de colocar a questão da censura. A partir da questão do que aconteceu na exposição no Masp, e da pergunta sugerida pela Dora Longo Bahia, "quem tem medo do MST?" No caso específico do Masp, por que os movimentos indígenas não podem aparecer nas "Histórias Brasileiras"? Como você vê a questão da censura, na perspectiva de sua trajetória, seu trabalho e luta na época da ditadura? E também o tema da autocensura, a que muitas pessoas se viram obrigadas, especialmente nos últimos anos, no Brasil.

Nair | Eu acho que essa autocensura, a gente podia chamar um pouco de ignorância também. E quando essas pessoas, dirigentes de instituições, estão no meio da população? Eu acho que, inclusive, todas as pessoas que têm cargo de direção nessa área, deveriam ter a experiência de se ver no meio da população, conversar com as pessoas. O público elegeu a avenida Paulista e o Masp como suas referências na cidade, isso merece um olhar, um entendimento de que isso tem que acontecer dessa forma. O Brasil é um dos países mais desiguais do mundo, que bom que o Masp é referência para todos, independentemente de classe social, das condições de cada um. Atualmente, uma das coisas mais bonitas que fizeram foi lá na Luz. Você desce do metrô, está andando na Luz e, de repente, você está dentro do museu sem perceber. É assim que deveria ser. No entanto, existe uma falta de visão, porque dando espaço para o MST, para as representações dos povos indígenas, todos nós saímos ganhando. Todos nós. Inclusive essas pessoas, essas detentoras desse poder de dizer sim ou não. Seria uma outra coisa pra todo mundo, todos nós cresceríamos. O Brasil é muito rico social e culturalmente. Todos os lugares do Brasil que estão preservados, são lugares em que existe a presença indígena. O Brasil é mais culto e mais sábio do que os dirigentes de todas as áreas, incluindo da cultura.

André | Nair, o quanto uma instituição como o Masp perdeu ao não dar espaço e oportunidade pra uma curadora como Sandra Benites, não é? Uma curadora indígena, uma educadora, com uma trajetória de conhecimento e experiência a partir das quais o Masp só teria a ganhar, nos projetos apresentados ao público do museu. A impressão é que a preocupação de incorporar Sandra à equipe do Masp, naquele momento, foi feita só para divulgar, para ficar "bem na foto". E infelizmente, não deram oportunidade a ela. Como você vê isso, ou seja, o quanto a instituição poderia ter ganhado com uma presença tão importante e significativa, em sua equipe curatorial?

Nair | O Masp poderia ter saído na frente, justamente naquela perspectiva que comentei, ou seja, "já que nós fomos eleitos pela população, vamos estar à altura desse desejo", não é mesmo?

André | E São Paulo tem essas contradições, como você tem colocado. Temos o vão do Masp como, um dos espaços públicos mais democráticos do Brasil.

Sônia | Pensado para ser assim.

Nair | Sim, a Lina (Bo Bardi) expressou isso.

André | Muitas pessoas escolheram o vão do Masp e seus arredores como o seu espaço público, o local preferido. E no entanto, na visão de muitos dirigentes e gestores, essas mesmas pessoas não devem subir no prédio do museu, não devem frequentar. Então, o que eu estou querendo dizer, é que São Paulo é essa grande contradição. A partir disso que o movimento do Rolezinho se torna muito importante, ocupar esses espaços, se fazer presente. São Paulo é uma grande referência, da arte contemporânea, do grafite, da música, da cultura popular. Mas também é formada por uma elite hipócrita e atrasada, ainda com as marcas de uma história de escravização de quase quatro séculos, de mandonismo, de privilégios e de desigualdades.

Nair | São Paulo consegue por todos na avenida os bandeirantes e os índios que eles dizimaram.

André | O incêndio da estátua do Borba Gato foi muito simbólico.

Nair | Sim, muito simbólico! Nesse domingo eu passei o dia com o meu neto e um amigo meu que faz teatro e ele me convidou para ver uma peça onde ele atuaria. Nos encontramos às duas horas da tarde e subimos no trem com destino a São Miguel Paulista. Todo o grupo do teatro estavam ali, juntos se dirigindo para um espaço escolhido por eles, uma área originalmente indígena. O grupo itinerante existe desde 2011 e fizeram um trabalho que envolveu tudo, desde o figurino. Eles conhecem tão bem aquela parte da cidade e conseguiram unir e engajar adultos e crianças a fazerem parte desse espetáculo. Quem não fazia parte do espetáculo, estava lá assistindo, sentado na porta. Então eles escolheram cinco ou seis espaços da cidade e em cada lugar que se parava, tinha uma água gelada, uma comidinha gostosa. Nós ficamos na atividade desde duas da tarde até seis, sete horas, acompanhando a atividade, a peça de teatro. A gente fez quilômetros andando por ali e daí escolheram o habitante mais velho, que começou o grupo de dança. É incrível o conhecimento deles, sobre como se chamava aquela terra, o que era, que tipo de indígena. É uma área indígena que foi tomada, então, as roupas, foram todas desenhadas. E eles conseguem dinheiro pra fazer isso, porque é muito sério, além de ser uma delícia de assistir. Tinha muita música, muita alegria. A alegria, que eu acho que é uma coisa que sumiu um pouco da cidade. Então, de repente, a gente consegue ter alegria ao vivenciar um espetáculo como esse. Em alguns momentos as crianças falam alguma coisa engraçada, de forma espontânea e as pessoas todas do bairro estão ali se divertindo. Elas nem sabiam que ia passar o teatro, mas como sentam na porta, uma coisa que não existe mais em outros locais, ficava aquele movimento no decorrer da apresentação. Isso, com muitas conversas, todo mundo bem recebido.

O grupo se chama Coletivo Estopô Balaio,[1] uma maravilha. Eu voltei fascinada! Contam as histórias trazendo as pessoas para a conversa e para participarem, contando também. Como se dissessem, a história de vocês merece ser contada. E felizmente tem esse grupo de teatro, como deve haver outros, mas, se a gente não está interessada, a gente não consegue vivenciar atividades como essas, porque o jornal não dá, a revista não dá, eles são ausentes, invisibilizados, como são ausentes as tantas ações do MST, do movimento negro etc. Precisamos dessa alegria de se encontrar, de conhecer o que outras pessoas estão fazendo. A vida é um desafio de todos os dias e a gente precisa dessa alegria, dessa alegria de se encontrar. Essa importância de se agregar, de estar juntos. Nós não vivemos sem esse agrupamento.

Sônia | E os espaços culturais da cidade deviam ser semeadores e agregadores das pessoas.

Nair | Um espaço, por exemplo, como o Masp, eu perguntava o que as pessoas vinham fazer naquele vão. Teve uma que falou assim "ah, hoje eu cheguei aqui, sabe... eu vim aqui pra beijar". Veja, quando a gente quer beijar a gente tem que comunicar isso a alguém, não é? Eu acho que essa coisa da pessoa mais simples, de vivenciar essas coisas, elas vivenciam isso porque é importante, elas sabem que não dá pra viver sem. Então, é assim, tem que buscar aquilo. Como aquela mulher que falou, "buscar a alegria que está dentro de mim". Eu também vou começar a procurar alegria que está dentro de mim". Estamos em São Paulo, essa é uma saída para a cidade desse tamanho

1 Disponível em https://www.terra.com.br/visao-do-corre/espetaculo-que-comeca-no-trem-traz-a-zona-leste-de-sp-como-cenario,4452b52a1ace7989022b51ac6618789851sp8chv.html.

e com esse desnível social. Não existe outra saída a não ser o agrupamento, é as pessoas botarem na prática as suas alegrias e começar a lutar por elas, ocupar seus espaços, brigar, ocupar a rua.

Sônia | Ocupar a rua.

Nair | Ocupar a rua, ocupar a Avenida Paulista, ocupar a Avenida Cruzeiro do Sul, ocupar todas elas, ocupar. No entanto, se faz exatamente o contrário. No museu, nos parques, vamos cobrar ingresso para selecionar quem entra. Imagina?

Sônia | E o vão, que é aberto, querem fechar.

André | Nair, voltando um pouco para o MST e essa força do movimento, do fazer juntos. Uma luta coletiva, que é construída na experiência comum do grupo.

Nair | A força do coletivo mesmo. Força do coletivo e da educação também.

André | Desde o início, a educação sempre foi uma questão muito importante para o MST.

Nair | O MST fez escola de lideranças e fez coisas que ninguém sabe.

Sônia | Eu queria fazer uma pergunta sobre isso, Nair. Você é de uma geração que começou a entender a luta através da imagem de uma forma organizada, em coletivos, né? As agências tinham essa função de serem um ator social pra atuar em contraposição aos jornalões, à grande mídia, produzindo pautas e também subsidiar os jornais do campo contra-hegemônico. Vocês fizeram escola, não é? Se a gente olhar hoje os movimentos de coletivos fotográficos, do Mídia Ninja a todos os seus congêneres, vocês foram a gênese, de certa forma, desses movimentos. Eu avalio que é possível olhar para trás e falar: "olha, está aqui a nossa ancestralidade!" Quando a gente conversou, você me falou do trabalho do *Jornal da Vila*, disse que era um trabalho voltado a discutir a pauta com a comunidade, a foto não era qualquer foto, ela vinha de uma discussão da comunidade, que era um processo de formação encadeado com o projeto de comunicação. Eu acho que isso se perdeu nesse movimento. Queria saber se você concorda com isso. Quando a gente vê essa produção tão vasta e diversa de grupos coletivos contra-hegemônicos, hoje, a impressão é que falta construir canais para dar vazão pra essa produção. Porque esses canais ainda estão concentrados em cinco famílias e nos grandes museus, que vão dizer o que deve ou não ser visto e/ou discutido. Como podemos pensar em formas para que essa produção chegue a mais pessoas?

Nair | Olha, o *Jornal da Vila* foi parte de um momento que era viável produzir um jornal. O custo, dava para a gente fazer sem ter auxílio de ninguém. Entre nós, a gente fazia uma coleta e editava o jornal. A gente não recebia nada por trabalhar no jornal, era um momento em que os sindicatos estavam muito fortes. Hoje, houve uma destruição de todos esses canais de organização. Como, por exemplo, os operários. Quem é operário hoje, quem está trabalhando com CLT? Então, eu acho que a dificuldade é justamente que hoje não há mais os núcleos de organização. A gente vê, por exemplo, as escolas estão tendo problemas de violência. Outro dia alguém perguntava, "onde a gente dança em São Paulo?" Eu já tive vontade de fazer uma matéria, mostrando os lugares em que as pessoas podem dançar em São Paulo, em qualquer dia da semana. Havia espaços para dançar em diversos dias da semana, em diferentes horários também. Hoje não sei mais, a cidade foi se desfazendo, esses ethos foram se perdendo. Mas eu acho que o *Jornal da Vila* é incrível, porque hoje o meu neto está trabalhando com o pessoal que sobrou do Sindicato dos Metalúrgicos recuperando entrevistas, então deu uma volta, deu uma girada. O *Jornal da Vila* foi essa experiência e a pauta era com os moradores e trabalhadores, a gente tinha reunião de pauta, várias pessoas participavam.

Sônia | Em Campinas tinha o *Repórter da Região*, parte deste mesmo movimento.

Nair | Eu acho que foi bem aproveitado o momento. É interessante a gente identificar e relembrar coisas que foram feitas a partir do *Jornal da Vila*. E a mesma coisa em relação à F4. Havia pesquisa, discussão das pautas. O problema é que tem gente que vai a uma manifestação e já quer fazer um livro. Não, não dá. Há um trabalho de pesquisa, que precisa ser feito. Em uma cidade como São Paulo, é preciso procurar os temas, saber o que está acontecendo. A cidade está se articulando muito nas periferias.

Sônia | Sobre o conceito de retomada, os Rolezinhos no Masp foram processos de retomar o espaço que foi pensado pela Lina. Esse que você comentou também, da Avenida Cruzeiro do Sul, é um museu. Até porque, como a própria Lina falou, "sem gente o museu não existe". O que dá sentido à relação museológica é o ser humano. Na Avenida Cruzeiro do Sul, dialogando com você, é um museu das contradições e das opressões desta cidade. Que estão encarnadas nas pessoas que vivem ali.

Nair | Pedra no caminho. Os gestores públicos, colocando pedras no caminho de qualquer pessoa, em vez de pensar as possibilidades, de falar "vamos ver o que dá pra fazermos juntos", esses gestores vão lá e colocam paralelepípedos, na vertical, para impedir que as pessoas usufruam daquele lugar. Talvez esse seja o museu que mais espelhe as contradições do capitalismo nesta cidade, as contradições do que é esta cidade: a máxima expressão do capitalismo no Brasil. E daí você encontra aquela senhora que o namorado roubou tudo dela, levaram sua carteira de identidade também, E ela se reinventou e está trabalhando com reciclável, está morando na rua e fazendo um trabalho sério. Inclusive me mostrou tudo. É fantástico isso, essa capacidade de permanecer gente, quando todo mundo quer que você vire bicho, que você vire lixo.

André | Eu queria tocar em um ponto que é todo esse processo de disputa de narrativas. Nas comunicações há o Intercept, a Mídia Ninja, Mídia Indígena, as redes sociais; há as disputas de temas, ligados a questões identitárias, as disputas por espaço na política, nas instituições, nas universidades, a questão das cotas em universidades públicas, em concursos públicos.

Nair | A gente critica e acho que devemos criticar o governo. Mas, por exemplo, a gente esquece que na Educação, por exemplo, o impacto de algumas políticas públicas demoram a aparecer. Mas alguns resultados já são visíveis. Por exemplo, fazer um *campus* da USP na zona leste, em São Paulo, isso foi uma coisa maravilhosa que o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) fez. Aquele bairro enorme, aquela zona enorme, como não ter uma Universidade ali? Agora que estamos começando a ver os frutos. E daqui pra frente, que a gente veja cada vez mais essas respostas. E as reações a essas consequências também aparecem nas ações de quem está nessas esferas do poder. O que foi essa interdição das imagens que apresentam o MST como um sujeito político, de voz própria, com capacidade de se apresentar e não ser só representado? Porque as fotos são isso. E, nesse caso, toda a repercussão e a reação que teve, e o Masp se vendo obrigado a voltar atrás.

Sônia | Foi coletiva. A confiança que o MST colocou em um conjunto de pessoas, de ações e de artivistas. Tudo foi somado e quando, em conjunto, esse sujeito se apresenta e toma atitudes de forma coletiva, o lado de lá tem que parar e repensar seus posicionamentos.

Nair | Eu queria comentar sobre um exemplo da atuação do padre Júlio Lancellotti que acho importante pontuar. Ele vai fazendo pequenas ações, que podem parecer irrelevantes, mas são atitudes importantíssimas. Eu faço feira aqui pertinho da minha casa e tem sempre um senhor que me ajuda quando estou com muitas coisas para carregar. Ele vem comigo até em casa e comecei a reparar que ele estava sempre limpinho e de roupa diferente. Daí um dia eu falei "o senhor tem um guarda-roupa, hein? Com essa sua roupa, o senhor é muito chique". Então, ele respondeu: "como assim? Eu não tenho um monte de roupa. Tenho uma roupa só". E então explicou: "eu uso a roupa durante o dia todo, daí vou lá com o padre Lancellotti, tenho direito a tomar banho, tiro a roupa suja, coloco lá pra lavar, pego uma roupa limpa que escolho, uma calça, uma camisa". Olha o tamanho dessa atitude. Parece pouco, mas por meio de uma ação como essa, você dá à pessoa uma dignidade. Ela está limpa, ela tomou banho e está com roupa limpa. E ele está sempre arrumado, limpo. É uma solução simples, mas como a prefeitura não acha essas soluções? Disponibilizar algumas máquinas de lavar, um lugar que disponibilize com roupa limpa, dobrada. É uma questão de dignidade. Quando perguntado, o padre Júlio afirmou, "essa iniciativa não é minha, é um exemplo lá da Itália". Não sei de onde ele tirou essa ideia, mas viabilizou para as pessoas de rua aqui do centro de São Paulo. São soluções viáveis, com as quais o prefeito e outros gestores públicos deveriam se preocupar.

André | Nair, gostaria de lhe perguntar sobre a questão da relação do Masp com artistas, curadores, em casos anteriores ao que ocorreu com o núcleo *RETOMADAS*, em 2022. Nós sabemos de casos anteriores, relacionados a direito autoral, soubemos de casos relacionados a cessão de direitos de artistas da coleção Masp-Pirelli, em favor do museu.

Considerando esses casos anteriores, e que alguns não chegaram ao conhecimento do público, queria destacar a coragem da Sandra (Benites) e Clarissa (Diniz), de enfrentar essa situação, se indignar com a atitude de intervenção da direção do Masp, e o fizeram em respeito ao trabalho que desenvolveram na curadoria, em respeito aos trabalhos e aos artistas do núcleo curado por elas, o *RETOMADAS*. E, principalmente, em respeito às suas convicções, ao que elas acreditam, à sua ética. E são duas mulheres, se posicionando de forma firme, contra a direção de uma instituição tão poderosa, que representa um sistema também muito poderoso. A gente sabe da dificuldade das duas como curadoras independentes, a Sandra era curadora do Masp e pediu demissão. No caso do *RETOMADAS*, e sabendo que essa atitude da direção do Masp já havia se repetido no passado, a atitude delas foi um marco importante e que abre uma perspectiva de maior questionamento e posicionamento crítico em relação às decisões da direção da instituição. É muito importante registrarmos isso, a coragem do posicionamento das nossas curadoras, mulheres tomando uma posição importante. E, ao decidirem pela posição que tomaram, deram voz a muitas pessoas.

Nair | É surpreendente mesmo a coragem delas, porque a gente vem de anos de silêncio nos quais ninguém se pronunciou contra a direção do Masp. Tem uma elite paulistana que acha que realmente o Masp não deveria se misturar. Acham que o vão do Masp não podia ser utilizado, ocupado, como está sendo. A gente precisa perceber a valentia delas duas, de se dispor e falar "dessa forma, não dá", entende? Porque houve outros casos, que também não foram divulgados. Comigo houve um problema. Eu fiz uma série de fotografias e não tinha autorização das pessoas, e daí propus a eles uma exposição. Em vez de fazer dentro do Masp, fazer lá fora, onde já existiam grupos organizados. Naquele fundão ali. E daí a gente faria duas cópias de cada fotografia pra exposição. Uma cópia, a pessoa fotografada levaria para ela, eu acho sempre uma delícia, você poder dar. Essa foi a minha proposta. A pessoa levava a fotografia dela, em que estava retratada, e assinava a autorização, do direito de uso da imagem dela. Era isso que a direção do Masp estava reclamando, esse documento.

André | A desculpa com o *RETOMADAS*, é que as curadoras teriam atrasado o cronograma e estariam sem prazo para viabilizar essas fotografias na exposição.

Nair | Eu sei, sempre tem uma desculpa. No meu caso, quando eu chegava para fotografar as pessoas e dizia que era para uma exposição no Masp, todas gostavam da ideia, não se opunham, ao contrário. Não tive dificuldade alguma para fotografá-las para a exposição. A dificuldade é que você está no meio daquele povo, um monte de gente, eu precisaria ter

pelo menos duas pessoas trabalhando comigo, para viabilizar as autorizações de todas as pessoas. Então propus fazermos as duas fotografias, para pegar as autorizações das pessoas retratadas. Daí a direção do Masp argumentou que não tinha dinheiro.

Eu pensei, olha, é fácil bancar uma exposição dessas, a gente põe um barbante, fizemos dezenas de exposições assim, na época do NaFoto, colocando as fotografias em um varal. E continua sendo maravilhoso, continua sendo viável e continua sendo exposição que todo mundo vê, porque você chega lá na Paulista, coloca um barbante, pendura as fotografias, e todo mundo para, todos querem ver, as pessoas retratadas querem retirar suas fotos. O Masp teria todas as fotos editadas, mas era complicado, o tema do Rolezinho era um projeto de vida, potente, muito bonito, era arte popular, mas colocava em xeque muito na perspectiva de como pensa a direção do Masp. "Nós queremos essas pessoas no Masp?" No fundo, não queriam.

Então, Sandra e Clarissa, com coragem, abriram uma discussão que foi logo na sequência tomada por vários autores conhecidos e que deu uma dimensão muito relevante para as questões que estavam colocadas. Foi muito bom, estamos no caminho certo, na trilha aberta por elas, por duas mulheres, uma delas indígena.

Sônia | E a outra, nordestina.

Nair | Uma nordestina e uma indígena, o que é muito significativo. E, felizmente, em São Paulo, porque São Paulo estava mesmo precisando desse puxão de orelha.

DIÁLOGOS NO VÃO, UM OLHAR SOBRE OS ROLEZINHOS NO MASP

SÔNIA FARDIN

Artigo apresentado no *GT Nacional História e Patrimônio Cultural — ANPUH* — III Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural — Patrimônio, Resistência e Direitos. Fortaleza, 4 a 8 de Outubro de 2021.

Eu procurei, no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Procurei (e espero que aconteça) recriar um "ambiente" no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde.[1]

O prédio projetado por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp é hoje um dos ícones da paisagem cultural paulistana e marco da arquitetura museal brasileira.[2] Em 2018, para celebrar os 50 anos da sede do museu, algumas fotógrafas foram convidadas a realizar ensaios sobre o prédio.

Todo museu, enquanto celebração e memória, é intrinsecamente permeado por contradições. Explicitá-las é parte das tarefas dos museus que se pretendem vivos. A iniciativa da direção do Masp de buscar outros olhares sobre o edifício cinquentão, sem dúvida, abriu uma janela para suas contradições. Nair Benedicto, fotógrafa com vínculos históricos com a cidade de São Paulo e com temas políticos, foi uma das convidadas; como parte de sua participação na celebração proposta, escolheu registrar os Rolezinhos, manifestações de caráter autônomo organizadas no Vão Livre do Masp por jovens da periferia de São Paulo, entre agosto e outubro de 2018.[3] Necessário mencionar que 2018 foi um ano marcado pelo acirramento dos conflitos políticos e culturais que polarizam o cenário brasileiro desde o Golpe de 2016.

Como contribuição ao debate sobre museus e territórios da arte, apresento um depoimento da fotógrafa sobre sua opção pelos Rolezinhos e analiso os diálogos de sua atuação, como artista visual, com as intenções do projeto original do prédio e com práticas e conceitos da Museologia Social; mais especificamente na perspectiva de processo museal, apontada por Varine,[4] e sob o reconhecimento do potencial do afeto comprometido com a vida, pontuado por Chagas.[5] Neste sentido, os Rolezinhos realizados no Vão do Masp são aqui apresentados como uma ação coletiva que possui interface com práticas comunitárias de interação com territórios e objetos classificados como patrimônios culturais. Na mesma perspectiva, é possível identificar as interlocuções que a fotógrafa Nair Benedicto estabeleceu com os integrantes destes movimentos como ações em conexão com o campo amplo das práticas de Museologia Social.

O MUSEU, O VÃO E A CIDADE

O Masp — criado em 1947, como instituição privada, sob o comando de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi —, foi instalado em um prédio na Rua Sete de abril, no centro de São Paulo. Em 1968, um novo prédio foi inaugurado, com arquitetura e projeto expográfico em sintonia com uma escola museal europeia do pós-guerra. No projeto de Lina Bo Bardi, como afirma Wisnik,[6] o objetivo foi criar "um legítimo museu dos novos tempos [...]que se abre ao entorno" e "uma atmosfera na qual as obras de arte são apresentadas de forma não cerimoniosa", onde espaço físico e práticas museais convergem para abraçar todo tipo de arte, sem recortes cronológicos, estilísticos e geográficos, para ser um museu vivo. Portanto, realizado por uma ação dialógica entre sujeitos de igual potência política, na qual artistas, curadores e públicos possam interagir.

O projeto arquitetônico que Lina Bo Bardi desenhou buscou a mais justa adequação para conjugar o ver, em seus múltiplos sentidos. Ou seja, ainda seguindo certa devoção pela potência da topografia para a fruição da paisagem da mais cobiçada avenida da cidade, mas com uma edificação e programa de uso dedicados a provocar outros modos de ver e ser visto na cidade. O projeto propõe

Imagem 1 | Democracia, Masp – Avenida Paulista, São Paulo, SP – 20/10/2018. Foto: Nair Benedicto/N Imagens

1 Bardi, Lina Bo. *O Novo Trianon*, 1967. Publicado pelo site Cronologia do Urbanismo. Fonte: RUBINO, Silvana; Grinover, Marina. Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Disponível em: http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/mais_documento.php?idVerbete=1414&idDocumento=61idVerbete=1414&iDocumento=61. Acesso em: 10 ago. 2021.

2 Sobre isso ver: Anelli, Renato. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. *Vitruvius.* 112.01, ano 10, set. 2009. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22. Acesso em: 4 ago. 2021.

3 Grafados *Rolezinho* e *Vão Livre* – com inicial maiúscula – é uma opção da autora.

4 Varine, Hugues de. O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do Ceom* — Museologia Social. v. 27, n. 41, p. 23-35, 2014. Chapecó: Unochapecó. Disponível em: https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595. Acesso em: 10 ago. 2021.
Sobre isso ver também:
—Chagas, Mario; Gouveia, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de interpretação). *Cadernos do Ceom* — Museologia Social. v. 27, n. 41, p. 9-22, 2014. Chapecó: Unochapecó. Disponível em: https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168. Acesso em: 8 ago. 21;
— Moutinho, Mário. Sobre o Conceito de Museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1(1), v. 1, n. 1, 1993. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467. Acesso em: 8 ago. 21;
— Gouveia, Inês. Museologia Social. Verbete. *Wikifavelas.* Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Museologia_Social. Acesso em: 05 ago. 2021;

5 Chagas, Mario. [Entrevista concedida] *Museologia Do Afeto* – Minom 2013, 2013. 1 vídeo (22:40 min.). Publicado pelo canal Gol para o planeta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6PZI0TM0KtM. Acesso em: 5 ago. 2021

6 Wisnik, Guilherme. Museus sem aura. *In*: Pedrosa, Adriano (org.). *O MASP de Lina.* Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Masp, 2019. p. 188-199, p.191.

uma integração entre o museu e o passante, portanto, pessoas de todas as classes sociais. Como todos os museus instituídos pelo poder da burguesia paulista, o Masp foi criado sob as contradições entre o mundo do capital e o mundo do trabalho; Lina Bo Bardi tomou como sonho possível, pela arquitetura, alargar os espaços de exercício da cidadania cultural deste último.

Um dos indicadores desta potencial intencionalidade é um desenho sem data — um esboço do túnel, não realizado — que uniria o Museu ao Parque Tenente Siqueira Campos, mais conhecido como Parque Trianon. Ao analisar tal esboço, Rubino destaca uma frase escrita pela arquiteta: "Central Park dos pobres".[7] A pesquisadora da obra de Lina Bo Bardi apresenta como uma das possíveis interpretações à definição escrita pela arquiteta como sendo um registro de suas expectativas e intenções de que o conjunto (museu-túnel-parque) viesse a se tornar um local acessível às classes populares. Seguindo esta possibilidade de interpretação, Rubino afirma:

Lina Bo Bardi projetou para o que ainda não existia. [...] Negando as casas do café e dos imigrantes enriquecidos, instaurando um projeto bruto na dupla acepção do termo — e, mesmo em italiano, feio aos olhos de muitos. À medida que a Paulista foi se verticalizando, o que parecia forte, bruto e imponente tornou-se delicado, inclusivo e gentil. Quando da popularização da avenida, o Vão passou a ser frequentado por aqueles que jamais subiram à Pinacoteca ou visitaram uma exposição. O Vão da avenida, o Vão da cidade.

O desenho Central Park dos Pobres faz todo o sentido.[8]

Lina Bo Bardi projetou uma edificação com uma abertura que tem como função ampliar o enraizamento do museu na carne da cidade e, ao mesmo tempo, fazer de uma das vias públicas mais valorizadas da paisagem paulista

Imagem 2 | Masp – Av. Paulista, São Paulo, SP – 30/09/2018. Foto: Nair Benedicto/N Imagens

também uma parte do corpo físico do museu. Esta busca de integração simbiótica, entre o museu e a cidade, se traduziu sob uma espacialidade que explora a fricção entre interior e exterior para atrair a diversidade das dinâmicas criativas forjadas pelos sujeitos sociais presentes na capital industrial do país; ou seja, sugar a cidade para dentro do museu. O Vão é, desde sua proposição inicial, uma espécie de convocação para a diversidade da cidade fazer parte do corpo museal, para que este, efetivamente, possa absorver a vida que pulsa na rua. O Vão Livre é a parte do corpo do museu que copula com a rua e se abre a todas suas vibrações.

ROLEZINHOS: O OLHAR DE NAIR BENEDICTO EM DIÁLOGO COM A MUSEOLOGIA SOCIAL

Nair Benedicto é uma artista que tem grande conexão com a cidade de São Paulo, sobre a qual dedica um olhar atento, profundo e descolonizado. Nascida em 1940, no bairro da Liberdade, vive intensamente a diversidade e a pluralidade de mundos que a metrópole abriga.

Além de fotógrafa, atua como editora de imagens. Desde 1968 está envolvida na luta pela comunicação popular, em especial com a produção de imagens comprometidas com causas sociais. Foi presa pela ditadura, entre 1969 e 1970; logo após este período voltou aos estudos

7 Rubino, Silvana. Um museu para uma cidade. *In*: Pedrosa, Adriano (org.). *O MASP de Lina.* Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Masp, 2019, p. 200-215, p. 211.

8 Idem, p. 212-213.

e iniciou seu ativismo em várias frentes da educação popular. No final da década de 1970, integrou o *Jornal da Vila*, que era distribuído na entrada das fábricas do Jardim Míriam, Vila Liviero, Vila Moraes, entre outros bairros. Foi também educadora em movimentos de alfabetização de adultos em muitos bairros da periferia paulista e em coletivos de mulheres trabalhadoras. Sua principal atividade profissional foi sempre a fotografia, é uma das responsáveis pela produção da visualidade dos movimentos da classe trabalhadora brasileira das décadas de 1970 e 1980. Em 1979, criou com outros parceiros a Agência F4 de Fotojornalismo, com o objetivo de realizar fotojornalismo comprometido com pautas sociais e humanitárias. Como artista visual tem obras no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (Museum of Modern Art – Moma) e no acervo do Masp, entre outros museus; além de obras publicadas em diversas revistas e livros internacionais. Em 1991, junto com Rubens Fernandes Júnior, Roseli Nakagawa, Fausto Chermont, Isabel Amado e Juvenal Pereira, fundou o movimento NAFOTO, que por vinte anos realizou o Mês Internacional da Fotografia em São Paulo e colocou a fotografia brasileira em patamar internacional. Sua trajetória é marcada pela conexão com movimentos contra-hegemônicos nos campos da cultura e das lutas sociais, está entre as artistas visuais brasileiras mais premiadas e reconhecidas pelo engajamento social. Com a autoridade deste percurso, Nair Benedicto se propôs a documentar os 50 anos do prédio do Masp. Para seu projeto, a fotógrafa se dedicou a registrar os Rolezinhos e as manifestações sociais no Vão Livre, entre agosto e outubro de 2018.

A seleção de imagens deste projeto, aqui apresentada (imagens 1 a 3), integra uma série maior organizada pela fotógrafa sob a forma de uma apresentação composta também por textos com o título Direito de Ir e Vir, na qual ela afirma:

Quando fui chamada para fazer uma documentação para comemorar Masp 50 ANOS, fiquei encantada de saber que havia rolezinhos aos sábados e domingos no Vão Livre do Masp. Como a opção era minha, não pensei um minuto para decidir que seria esse meu foco de documentação. Rolezinhos são encontros marcados pela internet envolvendo jovens, maioria da periferia e negros. Começou em shopping centers — templos da classe média e alta. Eles não necessariamente consumiam, mas passavam zoando, dançando e cantando, em grupos grandes pelos corredores. Não faziam mais que isto, mas foi o suficiente para virar assunto policial e judicial. [...] Fotografei o rolezinho do Masp durante três meses. Aprendi muito sobre esses jovens. Não houve crimes, nem roubos, nem atos de vandalismos, apenas a prática do direito de ir e vir em lugares públicos de consumo da classe média e alta. Para a mídia, o comércio e as instituições — esses jovens simplesmente não deveriam estar lá. Mas eles insistem em ir!!! Partindo do princípio de que as cidades existem não para impressionar e oprimir pessoas, mas para ampliar a liberdade de encontros, essa decisão de muitos grupos da periferia de se reunirem aos domingos e feriados no fundão do Masp me pareceu algo muito atual em busca de se tornarem 'cidadãos emancipados'. Os encontros eram para dançar, conversar, namorar, beijar...[9] *(grifos meus)*

No ano do cinquentenário do prédio do Masp, os participantes dos Rolezinhos interagiram com a obra de Lina Bo Bardi, e a artista visual Nair Benedicto documentou essa interação. O trabalho que a fotógrafa realizou no Vão Livre do Masp, entre agosto e outubro de 2018, estabeleceu intensa conexão com indivíduos e coletivos que, atendendo à convocação da concepção arquitetônica de Lina Bo Bardi, ocuparam dialogicamente o espaço. Nair Benedicto entendeu esse dueto e interagiu com ambos: o movimento cultural e a potência dialógica do Vão. Como é sua marca, no papel de fotógrafa a trabalho pelo museu, Nair Benedicto se colocou em diálogo afetivo com os sujeitos que elegeu documentar. A fotógrafa mostrou-se a eles como ser político ciente de seu papel, assim, também teve a reciprocidade e a aprovação para documentá-los como tal. Em várias conversas constatou que a maioria dos integrantes dos Rolezinhos nunca visitou as dependências expositivas internas e as coleções do museu. O custo do ingresso é um dos grandes impeditivos. Apesar dessa realidade, talvez até exatamente por causa dela, esses grupos e coletivos escolheram ocupar a parte do espaço do museu que não impunha barreiras econômicas explícitas.

Os encontros eram marcados pelas redes sociais, em grupos já existentes, mas com a frequência e a adesão ampla passaram a ser incorporados às atividades de lazer dominicais de diversos grupos. Isso ocorreu por meses, de forma alegre, pacífica e organizada por indivíduos e grupos na condição de sujeitos cientes do direito de fazer parte da paisagem cultural da cidade e, também, de apresentar suas performances, fazendo de seus corpos estandartes para tomar posse de um dos territórios emblemáticos da cultura na cidade; local histórico de palcos e palanques de muitos atos e manifestações políticas.

Muitos desses atos organizados por instituições políticas e movimentos sociais foram também documentados pela fotógrafa: manifestações pela educação, dia da consciência negra e combate ao racismo, protesto de mulheres denominado "Ele Não", entre outros. A imagem 1, feita a partir das escadarias do museu, registra uma dessas grandes manifestações com a total tomada da área externa pela massa de manifestantes, com o Vão se instituindo como uma Ágora. Esta imagem integra, também, o ensaio visual de Nair Benedicto com o título "Fora de Foco", inserido no livro *O Masp de Lina*, que celebra os 50 anos do prédio.[10]

As imagens que registram Rolezinhos realizados aos finais de semana (imagens 2 e 3), as quais a fotógrafa identifica como "Lazer aos domingos / Lazer na Paulista", têm uma ênfase nas singularidades múltiplas, na *poiesis* de gestualidades e atitudes que afirmam o direito de ir e vir; como também o de serem vistos como corpos políticos. São imagens que traduzem o partilhamento de subjetividades, formulações

9 Benedicto, Nair. Direito de Ir e Vir. *N-Imagens.* São Paulo. 2018. Acervo da fotógrafa.

10 Benedicto, Nair. Fora de foco. *In*: Pedrosa, Adriano (org.). *O MASP de Lina.* Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo. 2019. p. 172-187.

Imagem 3 | Lazer aos domingos na Paulista, Masp, São Paulo, SP – 28/10/2018. Foto: Nair Benedicto/N Imagens

estéticas, éticas e políticas em sentido amplo. Nair Benedicto buscou, intencionalmente, interação com faces alegres, insubmissas e libertárias, que de forma consciente afrontaram os limites que a sociedade impõe a seus corpos. São imagens de posturas altivas, criativas e em atitudes que contestam os que — sob a lógica patrimonial burguesa — os classificam como corpos "não adequados" à livre circulação na avenida mais celebrada da cidade. Enquanto movimento autônomo, a presença insistente desses grupos comunicou à cidade, ainda que em um gesto dialógico não acolhido por muitos, que submeter-se a tais lógicas é barbárie, não emancipação civilizatória.

Nair Benedicto dialogou com estes corpos vindos de pontos distintos, que têm em comum a condição de sujeitos urbanos periféricos. Ela os registrou como sujeitos plenos, com vocabulário cultural diverso, com acervo poético próprio, que se organizavam coletivamente para compor um território comum de partilha de conteúdos, afetos e afirmações de direitos. Um território de memórias vivas, que "acontecia" aos finais de semanas por algumas horas junto a um dos museus icônicos da cidade. Mesmo que situados na ordem do efêmero, a constância com que se deram, por vários meses, fez dos realizadores destes "acontecimentos" também correalizadores do complexo cultural idealizado por Lina Bo Bardi, que vislumbrou um museu como parte do cotidiano do povo da cidade; como citado acima, em palavras dela: "um Central Park dos pobres".

Em entrevista realizada com Nair Benedicto, para a formulação do presente texto, ela afirmou: "Em 2018 fui chamada para falar em um seminário interno do museu. Na ocasião afirmei: O Masp tem dois tesouros, o acervo e esses jovens que vêm até ele. O que estes jovens trazem também deve ser tratado como um importante tesouro".[11] Essa declaração dá a ver a forma como a fotógrafa dialogou também com práticas da Museologia Social, em particular ao focar nos afetos e em estabelecer interlocução com as formas próprias com que grupos, coletivos e comunidades expressam suas afetividades, suas criações, seu acervo de saberes, ou seja, tudo aquilo que celebram como seus patrimônios culturais e, principalmente, seus temas/problemas atuais e urgentes.

O período em que os Rolezinhos se intensificaram — 2016 a 2018 — esteve marcado pelo acirramento das pautas retrógradas impostas pelo Golpe de 2016, que teve sua força repressiva redobrada em 2018. Logo após a eleição de Jair Bolsonaro, os Rolezinhos e os movimentos sociais que ocupam a avenida Paulista foram alvo de maior repressão policial. Em reportagem do final de outubro, o *site* da mídia alternativa, Ponte Jornalismo, informa a violência policial contra jovens que estavam reunidos para o lazer de domingo na Avenida Paulista "A PM, que fazia o acompanhamento da comemoração (da vitória de Jair Bolsonaro), avançou sobre o grupo, lançou bombas de gás e disparou balas de borracha para dispersá-los".[12] A violência policial se intensificou em toda a cidade, no caso dos Rolezinhos, isso levou ao recuo destas manifestações no Vão Livre.

CONSIDERAÇÕES COM VISTAS AO FUTURO

A decisão da direção do Masp de convidar uma fotógrafa com o histórico de Nair Benedicto para celebrar os 50 anos do prédio, foi sem dúvida uma iniciativa que possibilitou ampliar a relação do museu com seu entorno e toda potência que nele circula. A ação de documentação de Nair Benedicto levou o olhar do museu para além dos limites físicos do prédio, suas imagens traduzem a atualidade das concepções urbanísticas de Lina Bo Bardi.[13]

A decisão da fotógrafa de dialogar com os Rolezinhos, interagindo por meses com seus frequentadores, legou uma significativa e inédita documentação da singular relação dialógica entre a intenção originária do Vão e os corpos para os quais este foi projetado e, também, entre estes e sua própria atuação como documentarista visual. As imagens destes diálogos evidenciam momentos em que o Vão fez jus a seu adjetivo. Ciente disto, a fotógrafa buscou ir além das conversas com os manifestantes. Vislumbrou ampliar a mediação e propôs, também como parte de seu trabalho no projeto, produzir conjuntamente com os fotografados uma exposição ou uma sessão de projeção das imagens, para celebrar as memórias vivas: dos Rolezinhos, do prédio do museu e das muitas faces da cultura urbana. Contudo, isso não pôde ser realizado sob alegações burocráticas, mas deixou memórias de potências a serem revisitadas no futuro.

Outra importante menção é o ensaio visual no livro que exalta a história do prédio como patrimônio da cidade: a fotógrafa inseriu, nesta celebração, imagens de manifestações populares em defesa de direitos sociais, realizadas no Vão Livre e no entorno, em grande maioria, por pessoas que nunca visitaram o acervo do museu.[14] Esta inserção amplia o conceito de patrimônio cultural, são imagens que convocam ao reconhecimento das manifestações coletivas e insurgentes como integrantes do acervo vivo, da cidade e do museu.

Nair Benedicto fotografou o prédio da mesma forma que Lina Bo Bardi o projetou, dialogando com a cidade e olhando para o futuro. Como artista ativista, foi além da documentação visual, em muitos aspectos se aproximou das proposições da Museologia Social, em especial em seu olhar atento às singularidades, aos afetos libertários e no reconhecimento dos múltiplos sujeitos sociais que constituem o museu como território de reverberação das fissuras do real. As práxis fotográficas, museológicas e urbanísticas comprometidas com políticas públicas e lutas pelo direito à vida digna e à memória viva da diversidade humana têm, nessas imagens, muito em que se espelhar e esperançar.

11 Benedicto, Nair. [Entrevista concedida a] Sônia A. Fadin [acervo pessoal da historiadora]. São Paulo, 2021.

12 Arroyo, Daniel; Cruz, Maria Teresa; Silva, Sérgio. PM joga bombas contra jovens que faziam 'rolezinho' em ato pró-Bolsonaro. *Ponte*, 29 out. 2018. São Paulo. Disponível em: https://ponte.org/pm-joga-bombas-contra-jovens-que-faziam-rolezinho-durante-ato-pro-bolsonaro-em-sp/. Acesso em: 4 ago. 2021.

13 Benedicto, Nair. Direito de Ir e Vir. *N-Imagens*. São Paulo. 2018. Acervo da fotógrafa.

14 Benedicto, Nair. Fora de foco. *In*: Pedrosa, Adriano (org.). *O MASP de Lina*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo. 2019. p. 172-187.

A MEMÓRIA PRECISA CAMINHAR

CLARISSA DINIZ E SANDRA BENITES

Publicada originalmente na revista ZUM 24 (2023), Instituto Moreira Salles

Nascida na Terra Indígena Porto Lindo, município de Japorã/MS, em 1975, Sandra Ara Benites tem longa trajetória na pedagogia. Foi professora e atuou na gestão da educação pública no Mato Grosso do Sul, em Santa Catarina e no Rio de Janeiro, elaborando importantes reflexões, pesquisas e ensaios acerca dos desafios da educação indígena.

Colaboramos na exposição *Dja Guata Porã — Rio de Janeiro indígena*, co-organizada por José Ribamar Bessa e Pablo Lafuente, no Museu de Arte do Rio, em 2017 e 2018. A partir de então, temos compartilhado o interesse em aproximar, confundir e fazer frutificar as relações entre práticas curatoriais e educacionais.

No primeiro semestre de 2022, montamos o núcleo *RETOMADAS* da exposição *Histórias Brasileiras*, no Masp, que teve a direção geral de Adriano Pedrosa e Lilia M. Schwarcz, e a colaboração de inúmeros curadores.

Decidimos cancelar o núcleo em maio, após o Masp vetar a inclusão de seis fotografias de Edgar Kanaykõ Xakriabá, André Vilaron e João Zinclar que documentam a luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e dos movimentos indígenas contra o saque colonial e a desigualdade fundiária brasileira.

O que se desenrolou a partir de então — um debate público e uma luta até a retomada do núcleo, com a inclusão das fotografias na exposição — é o fio condutor para uma reflexão sobre o que ensinam — e o que talvez não possam ensinar — as imagens.

Clarissa | Existe um termo em Guarani para "imagem"?

Sandra | Existe. É *ta'anga*, palavra que significa "algo capturado" e que, por isso, se tornou uma imagem que não é verdadeira, que não é a coisa em si. Uma fotografia ou uma figura desenhada pode ser *ta'anga*.

Temos também *nera'anga*, que designa uma coisa que já não é mais, como se fosse uma sombra ou uma réplica — imagens suas que não são você de verdade. *Nera'anga* pode ser um reflexo, uma fotografia ou um desenho

produzidos sem a presença da pessoa retratada. Por isso, indica uma coisa que não tem mais relação com o que é representado.

Ta'anga e *nera'anga* têm essa ideia de uma imagem esvaziada de verdade. Nós pensamos que produzir uma imagem pode ser esvaziar alguém.

Uma percepção dos Guarani que se revela no significado dessas palavras é que alguém pode querer ser você e, para isso, rouba a sua imagem. Hoje em dia, por um lado, ter a imagem capturada é importante, porque a memória da fotografia serve como prova, como denúncia. Nós, Guarani, usamos a fotografia como arma de luta. Por outro lado, a imagem pode ser perigosa para outros jogos, porque fazer uma fotografia pode ser uma forma de tomar o lugar da pessoa representada.

Esses dois termos, *ta'anga* e *nera'anga*, vêm de *a'angá*, que, por sua vez, vem de *angue*, que quer dizer "alma que já não existe". Para nós, *angue* é como se fosse seu rastro. Não é mais você. Pode ser algo que você deixou ou algo que vem do lugar onde você viveu. Mas é só um vestígio de sua presença, e não o seu espírito.

Para os Guarani, espírito e alma não são a mesma coisa. O espírito, i*nhe'ᵛe gue*, é verdadeiro, é um ser que pode existir até mesmo sem um corpo, sem produzir vestígios de sua presença. *Angue* não é o espírito, mas a imagem esvaziada dele. É uma espécie de "alma", o rastro de uma presença que já não existe — uma presença que pode, inclusive, ser invisível. *Angue* é um tipo de fantasma, sombra, rastro da pessoa. As imagens são formas de fantasmas.

Clarissa | Como, então, lidar com as imagens, da perspectiva Guarani?

Sandra | Recentemente, na aldeia do pico do Jaraguá, em São Paulo, eu estava numa conversa com parentes que estão pensando as formas de presença e de representação guarani no Museu das Culturas Indígenas, onde estou trabalhando.

Num determinado momento, o jovem mencionou que estava pensando em colocar no museu as fotografias de um *xe ramõe* ("ancião") e de uma senhorinha que já se foram, como forma de homenagem. Mas as mulheres mais velhas que estavam no diálogo foram contra. Elas não queriam no museu as imagens do *xe ramõe* ou da *xe xajaryi* ("anciã/velha") já falecidos porque, para os Guarani, a imagem que deve ficar não é a fotografia, mas a essência do que a pessoa fez em vida.

Quando queremos nos lembrar de alguém que já se foi, conversamos sobre o espírito da pessoa. Falamos sobre sua forma de ser, sobre o que ela fez. Discutimos por que ela foi boa e o que fez para ser lembrada. Falamos da pessoa: não de uma imagem que foi feita e ficou como lembrança, porque, para os Guarani, a fotografia é uma memória sem espírito. E, para nós, o que importa é o espírito da memória.

Esse espírito da memória é sagrado porque traz, ao mesmo tempo, as dores da luta e do enfrentamento que essas pessoas viveram na Terra, mas também os ensinamentos que elas trouxeram à comunidade. Apesar de trazer tristeza, a memória é sagrada, porque é aprendizado. E o que ela ensina não é a fotografia em si, mas a lembrança coletiva das vidas representadas pelas imagens, quem foram as pessoas, suas caminhadas.

Clarissa | Para ser ancestral, a pessoa tem que ser constantemente rememorada, trazida para a presença, convocada em histórias, em conversas, em ritos... A ancestralidade é uma condição que se produz todos os dias. O ancestral está sendo continuamente ancestralizado, à semelhança do que acontece com os "clássicos" do mundo *juruá* ("não indígena") em seu ininterrupto processo de canonização por meio da educação, da mídia, da ciência, dos símbolos.

Quando você fala da preocupação das mulheres mais velhas, fico com a sensação de que elas estavam atentas ao risco de a imagem — e, em especial, a fotografia — agir contra a ancestralização. Pois, quando se acredita ter capturado o espírito de alguém numa imagem, fica-se preso a uma memória passada desse espírito, impedindo que ele habite vivamente o presente do qual ele depende para se ancestralizar.

Sandra | Isso tem a ver com o modo como nós, Guarani, entendemos o tempo, que para nós é o *ara pyau* ("tempo novo") e o *ara ymã* ("tempo velho"). Nós não temos tempo presente. O "presente" é o momento, não um intervalo cronológico. O que temos é o momento do agora e tempos que vão e que vêm.

Podemos dizer que ara *ymã* tem a ver com o tempo passado, e ara *pyau*, com o tempo novo, o futuro. Para os Guarani, o velho e o novo não formam uma sequência linear. Esses tempos ocorrem em ciclos, como acontece com os períodos do ano, que estão sempre recomeçando.

Nesses ciclos, em vários momentos, o ara *ymã* e o *ara pyau* se aproximam e se encontram. Os dois tempos caminham, se deslocam. O passado e o futuro não são lugares fixos no tempo.

Clarissa | Nem são tempos parados no espaço.

Sandra | Exatamente. Por isso dizemos que estamos caminhando para o futuro, que chamamos de *tenondé*. O que é *tenondé*? É "na sua frente". É quando você vai caminhando, seguindo em frente. Essa "frente", que é só sua, é o tenondé. O futuro se desloca com você.

Clarissa | Ele não é um lugar, não é? É uma posição.

Sandra | Sim, porque o futuro é o corpo caminhando, seguindo à sua frente. Caminhar não é prever o caminho, mas preparar o corpo para a caminhada. Isso é importante porque, na sua caminhada, se você encontra algo que não é bom, você pode se preparar para sair desse lugar, para pegar outros caminhos e não se prejudicar. O futuro é um processo.

O passado também se desloca com o corpo. Por isso, se você tem uma memória que é importante e que não pode ser esquecida, precisa levá-la adiante. Não dá só para capturar a memória. É preciso mantê-la junto de si, movimentá-la com seu corpo. O passado também é uma caminhada. É por isso que as memórias — tanto as novas quanto as velhas — precisam caminhar.

O movimento da caminhada acorda a memória. É preciso acordar nossas memórias. Mas o que é muito importante é compreender que acordá-las é estar de acordo com elas, já que o lugar delas é o próprio corpo.

Isso aconteceu com as fotografias do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra em *Histórias Brasileiras*, no Masp: nós acordamos a memória do MST, mas tivemos que estar de acordo com ela. Tivemos que honrar o espírito de luta representado nas fotografias para não as esvaziar politicamente. Foi esse compromisso que nos conduziu ao cancelamento do núcleo *RETOMADAS*, quando o museu vetou a presença das imagens.

Para manter aquela luta acordada no Masp, tivemos que estar de acordo com o enfrentamento que ela nos demandava no agora. Só assim podemos caminhar com essas memórias, construindo um futuro no qual elas possam manter seu espírito de luta vivo.

Clarissa | Você tocou nos dois aspectos centrais de nossas conversas em torno das fotografias de André Vilaron, João Zinclar e Edgar Kanaykõ Xakriabá no núcleo *RETOMADAS*: a luta e a caminhada.

Chegamos a essas seis fotografias a partir da ideia de marcha, pesquisando a iconografia das caminhadas de luta, como as históricas marchas do MST. Quando as imagens foram vetadas, nós nos recusamos a pará-las. Não aceitamos que não pudessem seguir em marcha, que não pudessem caminhar, ir a público, estar no museu e semear o mundo também a partir de lá. Ao enfrentarmos o veto, as imagens continuaram sua caminhada.

Sandra | Como disseram meus parentes, quando você produz uma fotografia, é como se você capturasse também o espírito da pessoa fotografada. Mas o espírito não é aquela imagem congelada, é justamente o movimento. Por isso é importante movimentar as imagens, para não desrespeitarmos os espíritos das pessoas ou das lutas que elas representam.

Clarissa | Quando resistimos ao veto, as imagens se movimentaram muito mais. Além de estarem na exposição e no catálogo, elas foram para os jornais, viraram pôsteres, percorreram intensamente as redes sociais. E, assim, elas botaram a gente para se mexer, não é? Nós nos movemos com elas.

Ao que parece, existe uma reciprocidade ética e política na relação com as imagens. Para acordá-las, precisamos estar de acordo com elas, como você diz lindamente. Para movimentá-las, precisamos nos mover.

Sandra | Isso. Principalmente essas fotografias, que são imagens de luta. São fotografias provocadoras, que provocam movimento.

A questão não é serem fotografias boas ou ruins, como o museu alegou e algumas pessoas também, tentando naturalizar o veto, argumentando que as imagens do MST e de Kanaykõ não seriam "arte".

Clarissa | E, em resposta à suposição de que só algumas imagens podem ser "boa arte", devolvemos a pergunta: "Essa imagem é boa para quê? Boa para quem?". Não é uma questão de relativismo estético. É sobre uso político. Se queremos desmontar a servidão que constitui a colonialidade, precisamos questionar para que e a quem servem as imagens. Seu servilismo não pode ser dissimulado por abordagens estetizantes. Nem a estética deve torná-las servis. É importante encarar com franqueza o incômodo de pensarmos criticamente as nossas práticas artísticas. Ao fim e ao cabo, a quem servem as imagens que produzimos e que legitimamos? Até porque uma imagem pode ser usada para o bem e o mal. O que seria, então, esse poder das imagens?

Sandra | Isso é muito importante para mim, porque essas fotografias representam muita luta. São documentos e instrumentos de luta.

Quando comecei a olhar as fotografias das marchas, das manifestações, logo me vieram as memórias das lideranças assassinadas no processo de enfrentamento e de resistência. Isso me tocou. A gente precisava mostrar isso, porque a vida dessas pessoas ainda não é levada em consideração no Brasil. Eu vivencio essa dor todos os dias. E quem vive sabe.

É difícil a gente encontrar espaços para expor as perspectivas das lutas sociais, porque o que nós queremos mostrar muitas vezes não é bem recebido, apesar de estarmos mostrando a realidade. As imagens causam impacto, e as pessoas recuam diante do impacto.

As imagens que expusemos no Masp não são tão chocantes como, por exemplo, as fotografias que constam no Relatório Figueiredo, um conjunto de imagens horrendas, que documentam os crimes praticados contra os indígenas durante o regime militar. As fotos do relatório são absolutamente chocantes, por revelarem como fomos tratados de modo desumano. Por serem tão traumáticas, não podem ser mostradas em qualquer lugar, então nem mesmo são discutidas. Essas fotografias chocantes não circulam. Dessas imagens, só têm conhecimento as poucas pessoas que fazem pesquisa ou que têm interesse nelas.

Por isso é tão importante mostrar imagens das nossas lutas. E, diante da negação, precisamos preparar o território para mostrá-las. Foi o que fizemos no *RETOMADAS*: preparamos o terreno com jornais, cartazes, discursos, obras, mostrando não só o contexto das lutas, mas também os modos de circulação das imagens.

Nós, indígenas e pessoas dos movimentos sociais, precisamos sempre preparar o público, porque muitas pessoas não querem receber imagens que falam das inquietações e rompem o silenciamento. A mídia segue apagando nossas imagens, realidades e vozes, recortando pequenas partes de nossa luta, deixando visível apenas o que os interesses dos poderosos aceitam que seja mostrado. É fundamental poder exibir nossas imagens em exposições de arte.

Xadalu Tupã, por exemplo, com suas serigrafias de carrancas indígenas expostas no Museu das Culturas Indígenas, fala sobre desenterrar cabeças. Fala sobre a cidade estar em cima de nós, como se todas as aldeias estivessem enterradas pela cidade. Essas imagens, quando se reproduzem, pensadas de outra maneira, provocam impacto. Isso me comove muito.

Vendo as fotografias de Vilaron, Zinclar e Kanaykõ, me sinto dentro daquelas marchas. E aí a gente se pergunta: para quem é bom que essas memórias não sejam vistas, ditas, avivadas? E como retomar imagens capturadas?

Clarissa | Quando você diz que se sente dentro das marchas, você está atestando que

as imagens de luta são corpos coletivos. A força política e estética dessas imagens vem de sua potência de coletividade, e não de serem peças únicas, capturadas, congeladas e exibidas como preciosidade em um museu elitista. Conversamos muito sobre isso quando o Masp propôs adquirir as fotografias que tinha vetado. Aos fotógrafos e a nós mesmas, a ideia chegou de forma enviesada. Não bastasse o silenciamento do veto, a intenção de compra parecia uma forma de apagamento patrimonial, não é? De usar o colecionismo não para impulsionar, mas para estancar a marcha das imagens de luta. Nossa contraproposta ao Masp foi fazer uma grande tiragem de pôsteres das imagens vetadas para que fossem distribuídos durante a exposição *Histórias Brasileiras*, o que de fato ocorreu. Foi uma tentativa de caminhar na contramão da captura museal que marca o patrimonialismo brasileiro em sua colonial e ardilosa implicação entre o público e o privado, o Estado e o capital. Priorizamos disseminar, movimentar e coletivizar o imaginário social e político da reforma agrária e das lutas dos povos indígenas, em vez de excepcionalizá-lo na forma de obras de arte colecionáveis. Ainda estamos às voltas com uma questão estética e politicamente relevante: como dar continuidade ao corpo e à marcha coletiva das imagens, a partir da curadoria?

Sandra | Esse é um desafio de todos nós. Precisamos pensar, refletir, escutar. Isso não é uma coisa pronta. É algo que podemos entender tecnicamente, mas fica em aberto o desafio, que está sempre em movimento.

É uma responsabilidade tanto para os curadores quanto para o museu, os artistas, pesquisadores, educadores, público etc. Precisamos estar atentos a como lidar com isso: como receber, proteger e reverberar esse corpo coletivo. Pois, ao mesmo tempo que somos indivíduos, representamos coletividades. Silenciar um de nós se torna um silenciamento de todos. Foi o que aconteceu com o veto das fotografias do *RETOMADAS*. Foi através da coletividade (nesse caso, o núcleo inteiro) que reagimos à violência sofrida por alguns.

Não podemos esquecer que, se perdermos o coletivo, ficaremos mais vulneráveis. Eu tenho certeza, por isso não posso aceitar situações que prejudiquem a coletividade. O corpo coletivo diz mais. Ele nos levanta mais, nos move mais. Ele é que vai nos dar essa postura de afirmar "sim" ou "não", que vai dizer qual é a importância e qual o sentido de continuar a luta. E ele é que vai ecoar a nossa voz.

Clarissa | Você sempre diz que não quer ser reconhecida só pela sua imagem, mas pela sua voz. Talvez seja importante falarmos sobre as vozes das imagens, dos espíritos que estão nas imagens — esses que às vezes a gente não sabe ouvir e que, por isso, silenciamos.

Lembrei-me de você falando do *hendu*, que é "escutar com o corpo"; sobre como ouvir é uma atividade de todo o corpo, assim como ver também é. Nas artes visuais, de modo geral, damos protagonismo ao olhar, à dimensão visual da imagem. Apesar de todas as experimentações sensoriais, não parece exagerado afirmar que a arte contemporânea é ocularcêntrica. Tenho a sensação de que construímos um campo que não nos ensina a ouvir as imagens, que não nos provoca a, digamos, "praticar o *hendu*". O protagonismo da visualidade ensurdece.

Quando você diz "me senti naquela marcha", você traz o seu corpo para a relação com as fotografias. Não se trata de testemunhar as marchas apenas com os olhos, considerando-as documentos. Trata-se de habitar a imagem como um território, implicando seu corpo.

Penso que o *hendu* atravessa o esvaziamento produzido pela imagem, reavivando e liberando, através da escuta, os espíritos que nela foram capturados. Não poderíamos pensar algo semelhante com os museus? Como podemos convocar as instituições culturais a ouvirem com o corpo? Como ativar o *hendu* de nossas práticas curatoriais?

Sandra | Eu acho que a experiência na exposição *Dja Guata Porã — Rio de Janeiro indígena* nos mostrou como as vozes, e não só as imagens, podem ser a coluna vertebral da prática curatorial, algo que você e eu vivenciamos e de que conversamos, não é? Ainda estamos entendendo.

Lembro que, em 2016, no processo de preparação da exposição, fizemos reuniões em várias aldeias, escutando os desejos e os interesses das pessoas. A última que visitamos, a aldeia Iriri Kanã Pataxi Üy Tanara, em Paraty, no Rio de Janeiro, do povo Pataxó Hãhãhãe, nos trouxe a urgência da demarcação de seu território, então recentemente retomado.

Já no dia seguinte, um dos curadores, o professor José Ribamar Bessa, procurou um promotor para nos auxiliar a correr atrás da demanda dos parentes. Todos nos movemos, ampliamos as frentes de luta pela demarcação da aldeia a partir do que ouvimos quando fomos lá. Isso é *hendu*. E, nesse caso, foi a instituição que praticou o *hendu*, pois esse foi um dos principais temas apresentados no núcleo dos Pataxó.

O mesmo aconteceu com os Puri, com os Guarani, com os indígenas em contexto urbano. É por isso que o museu e suas equipes têm que saber escutar.

Clarissa | E implicar o corpo nessa escuta, não é? Os corpos das pessoas, mas também o da instituição.

Sandra | Tem que implicar o corpo, porque é ele que se move e movimenta as imagens, as vozes, o tempo. E o corpo é coletivo.

Clarissa | Aceitar o veto do Masp às imagens de Vilaron, Zinclar e Kanaykõ seria excluir os corpos e as lutas ali representadas.

Sandra | Quando veio esse veto, a gente cancelou, mas antes nós conversamos muito. Fizemos de tudo para não cancelar o *RETOMADAS*.

O maior drama foi quando também nos vimos nesse lugar de silenciamento, que é a prática de amedrontar e vulnerabilizar o outro — algo que vinha acontecendo comigo dentro do Masp desde antes de *Histórias Brasileiras*.

A questão ética colocada para nós foi que a maioria dos artistas que participavam do núcleo já vinha de lugares e de histórias de silenciamento. Portanto, não podíamos passar por cima disso e aceitar o silenciamento coletivo, o que acabaria fragilizando ainda mais esses artistas. Não só os autores das fotografias, mas todes. O corpo coletivo.

E o corpo coletivo não é genérico. Não é sobre a representatividade da maioria ou a menor relevância da minoria. Eu não quero ser generalizada, quero falar sobre uma ideia de várias formas; quero que apareçam várias coisas, vários aspectos, várias vozes.

Não quero ser o foco das atenções, eu quero que outras coisas sejam vistas.

Clarissa | Você não quer afirmar maiorias, mas fortalecer coletividades.

Sandra | Isso. Ao lidar com a minha imagem ou com a imagem produzida por outras pessoas, não posso pensar de modo geral. A coletividade não pode ser uma forma de generalização.

Clarissa | Nesse processo, você e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra sempre tiveram uma posição firme de que a nossa luta é uma luta coletiva. Tanto a luta indígena quanto a luta do campo social da cultura. Ou a luta é coletiva ou não há luta.

Individualizar a luta seria também produzir vulnerabilidade. Seria um modo de facilitar a captura, algo que aparece numa das cenas do filme Martírio (2016), dirigido por Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida e Vincent Carelli, quando a polícia chega e pergunta para o grupo Guarani Kaiowá: "Quem é a liderança?", e eles respondem algo como: "Todos nós". Eles não fixam a luta num único representante e, assim, mantêm a resistência coletiva em movimento, escapando às tentativas de captura.

Sandra | Isso é a esquiva Guarani. Um modo de resistência que aprendemos desde crianças através da dança. Dançando, aprendemos a nos mover. Quando nos movimentamos, aprendemos a nos esquivar, e assim sobrevivemos a tudo e a todos os que, há cinco séculos, tentam nos matar.

Se quisermos proteger nossas imagens, proteger os espíritos que as imagens tentam capturar, temos que colocá-las em movimento.

Nunca me pareceu tão importante movimentar as imagens.

Clarissa | E nos movermos junto com elas.

Sandra | É por isso que as retomadas continuam. Elas caminham conosco, nós caminhamos através delas. Tudo está em movimento.

ROLEZINHO. ANDAR, ANDAR. REFLEXÃO PEDESTRE

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA

Uma estranha loucura se apodera das classes trabalhadoras das nações onde reina a civilização capitalista. Essa loucura traz em seu rastro misérias individuais e sociais que, durante séculos, torturaram a triste humanidade. Essa loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda pelo trabalho, levada ao ponto da exaustão das forças vitais do indivíduo e de sua progenitura. Em vez de reagir a essa aberração mental, os padres, os economistas os moralistas santificam o trabalho.[1]

Para alguns, o caminhar é um método, uma prática estética, vide a obra "Walkscapes" do professor e arquiteto italiano Francesco Careri.[2] O caminhar tem sua história e o caminhante é, tanto quanto a história que ele construiu andando, um mutante.

Do nomadismo primitivo até aqui, paulatinamente, o ato de caminhar foi perdendo protagonismo no cotidiano de mulheres e homens e na medida em que o industrialismo avançou, fazendo das cidades mero suporte para o automóvel ele, que era hábito inevitável, virou hobby, esporte e, como tal, mais um item de consumo que, claro, promoveu toda uma indústria de produtos que são oferecidos como indispensáveis à prática daquilo que se fazia descalço.

Sempre existiram modalidades distintas de caminhantes, distinções que eram também determinadas pela classe social dos pedestres. Nas capitais da Europa do século XIX e começo do XX, o boêmio e seu congênere, o *flaneur* (palavra francesa para passeante, vadio, errante) passaram a ser um item pitoresco e quase inevitável da paisagem metropolitana.

1 Lafargue, Paul Lafargue. *O direito à preguiça*. Editora Venta, São Paulo, 2021. Tradução Tiago Santos Almeida.

2 Careri, Francesco. *Walkscapes*. O caminhar como prática estética. Editora G. Gilli, São Paulo, 2013. Trad. Frederico Bonaldo.

Esses adotavam todo um repertório de hábitos que reforçavam a mitologia em torno de suas personagens social e economicamente privilegiadas, aliás, hábitos esses que visam distingui-los dos demais usuários das ruas, e principalmente sinalizavam para a condição ociosa de que eram capazes de desfrutar. Aqueles burgueses e pequenos burgueses vadios podiam desperdiçar aquilo que o nascente proletariado tinha de mais precioso, o seu tempo.[3] Tempo que o trabalhador consumia na sua quase totalidade, trabalhando em condições geralmente degradantes.

Claro está que houve e há caminhantes que fazem a caminhada compulsoriamente, oprimidos por circunstâncias que lhes escapam do controle. A caminhada agora é a marcha dos refugiados, das populações assoladas pela guerra, impingida pela perseguição étnica, pela miséria, retirantes assolados por catástrofes naturais, climáticas e também econômicas, há todo um repertório de fatalidades que impele alguém a andar e a morrer nesse percurso.

As sequelas do longo e implacável processo de escravização observada em nosso país ainda se verificam, por exemplo, nas projeções demográficas sobre as populações em situação de rua ou encarceradas. A recente ascensão e empoderamento dos movimentos de extrema direita, racistas e aporofóbicos tem no Brasil raízes históricas e agravaram uma situação há séculos observada, qual seja, a falta das políticas públicas que visem reparar minimamente o tremendo dano historicamente impingido a negras, negros e originários.

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela.[4]

A guerra total de Canudos é o marco inaugural e torpe da República brasileira, instaurada por golpe militar e civil que depôs e exilou a monarquia em 1889, não por acaso, um ano depois da Abolição da escravidão. Abolição que, contrariando a crônica racista, contou nos seus processos com o decisivo protagonismo de negras e negros.

A incipiente República organizou-se de modo até ali inédito para debelar o que se supunha ser um levante monarquista organizado por sertanejos miseráveis, jagunços, ex-escravizados, idosos, mulheres e crianças reunidos em torno da carismática figura de Antonio Conselheiro, que foi demonizado pela imprensa sudestina como bárbaro aliciador dos igualmente bárbaros sertanejos. Essa multidão de deserdados e, importante, desassistidos e abandonados pelo poder público, perambulou pelo sertão, pela caatinga nordestina até assentar-se em Belo Monte de Canudos onde fundou-se um arraial. Arraial massacrado pelo exército em 1897.[5]

Euclides da Cunha (1866-1909) engenheiro militar e jornalista carioca cobriu como enviado do jornal *O Estado de São Paulo*, a campanha militar promovida pelo poder central contra os seguidores do "Conselheiro". Essa saga macabra rendeu, como todos sabem, um clássico incontornável da literatura brasileira, o épico *Os Sertões*. Já numa nota preliminar seu autor admite, apesar de uma arenga de sabor eugenista que precede a sentença que, "Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo".[6]

Na década de 1930 existiram no Ceará campos de concentração que pretenderam conter a população miserável e migrante que procurava escapar ao flagelo provocado pela seca, estrangeiros em seu próprio país, esse contingente degradado foi aprisionado e isolado em campos de concentração distribuídos estrategicamente para assegurar o encurralamento do maior número de retirantes.[7] Essa prática ainda seduz um considerável contingente de políticos reacionários e administradores públicos herdeiros ideológicos ou genéticos daqueles inconformados com a abolição. A propósito, e não por acaso, essa mesma década de 1930 vê nascer no Nordeste brasileiro um fenômeno extraordinário no cangaceirismo. Caracterizado pelo irredentismo e pelo banditismo social — vide "Bandidos" de Eric Hobsbawm[8] —, esse movimento é complexo e possivelmente um estranho vetor de modernidade, não só pela produção simbólica que lograram construir, mas, talvez e principalmente, pelo que significou enquanto contestação e abalo da ordem estabelecida.

O pedestrianismo que no fim do século XIX e início do XX, foi prática elegante da emergente boêmia, perdeu muito do seu antigo prestígio. Negro e insurgente, o escritor Lima Barreto (1881-1922) destacou-se por sua produção literária que militava em favor dos humilhados e ofendidos, essa literatura foi, também, derivada da índole de caminhante proletário e ébrio que o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi, aliás, o álcool que o debilitou até sua morte precoce, parece ter sido o lenitivo a uma vida interditada pelos preconceitos que denunciavam sua condição de classe e raça. Essa prosa vigorosa, e às vezes autobiográfica, descreve as paisagens do Rio de Janeiro, território de suas vivências, destacando dela o bucolismo triste dos subúrbios e mazelas da nascente metrópole em processo de urgente e inescrupulosa urbanização.

Essa urbanização, ou reforma, inquietava Barreto porque pleiteava um novo *status* para a cidade, expulsava os pobres, inclusive aqueles remanescentes de guerra contra Canudos, para os morros e visava tornar as cidades (e o Rio de Janeiro em particular) um palco menos vulnerável às r revoltas e motins populares. Afinal, ruas estreitas e sinuosas são úteis e receptivas às barricadas dos insurgentes e rebelados de variados matizes. Assim, as reformas urbanas lá no Norte, como aqui no Sul, visaram tornar mais eficaz a repressão dos irredentistas.

Eis que o samba, arte de extração erudito-popular, albergado nos terreiros e apadrinhado por ialorixás e babalorixás dos subúrbios e da periferia, apresenta-nos, sobretudo na primeira metade do século passado, uma crônica, engendrada geralmente por homens e mulheres pretos, proletários e, logo, até aquele momento, pedestres.

A subida do morro e a oposição entre o morro-favela, e o asfalto, estão ali plasmadas nas histórias, nas poesias e crônicas, não raro protagonizadas pela figura quase mitológica do "malandro" que se distingue nos arranjos sociais precários através de expedientes, da exploração da boa-fé dos "otários" (geralmente da mesma classe social dos malandros, mas ao contrário dele, submissos à ordem social) e eventualmente, do abuso da prostituição.

No entanto, caminhar sem destino como o poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892), e depois, como os beatniks e hippies que ele próprio inspirou, era e permaneceu sendo, em certo sentido, um ato de rebeldia à ascendente sociedade de consumo de massa, ou, pelo menos, uma tentativa de alternativa a ela.

A desobediência civil tem no estadunidense Henry David Thoreau (1817-1862), poeta, ativista, autor que transitou pelo naturalismo e pela história, uma de suas principais obras, A *Desobediência Civil*,[9] significativamente inspirou Luther King e Gandhi, ela continua interessando insubmissos de vários matizes.

Assim, como percebido em Thoreau no seu igualmente influente *Walden*, caminhar por fruição, pelo prazer descompromissado que o exercício proporciona, também esteve amalgamado ao ideário de resistência dos que recusavam a padronização dos hábitos e a alienação compulsória da vida sob a égide do capital.

Entendemos que todo o movimento por direitos civis e de aprofundamento de processos democráticos, não podem prescindir da ocupação espontânea ou orquestrada das ruas, existe, claro, a possibilidade de perversão dessa premissa e a experiência recentemente observada no Brasil é eloquente em confirmar essa possibilidade. No entanto, quando a norte-americana Rosa Parks (1913-2005) uma mulher negra, foi detida pela polícia de Montgomery nos EUA em 1º de dezembro de 1955 por recusar-se a ceder seu lugar no ônibus a um homem branco, deu-se início a um movimento que, entre outras coisas, detonou um boicote da comunidade negra às redes de ônibus locais que durou um ano e que resultou no fim do segregacionismo no transporte público estadunidense. A multidão de negros andando rumo ao trabalho foi o estopim de uma luta por direitos civis e contra o racismo que, inclusive, consagrou o pastor Martin Luther King.

Hoje, andar despretensiosamente, flanar, é um quase privilégio, andar sem ter como objetivo um destino qualquer de consumo, equivale a uma brincadeira que ensina; brincar pelo prazer sensual de aprender, que é sinônimo da descoberta e experimentação maravilhosa e maravilhada do mundo, é, frequentemente, uma opção pedagógica acessível, mas não necessariamente estimulada e fruída.

Mudaram muito as ideias que no Ocidente nós fazemos da infância, as crianças, hoje certo protegidas (pelo menos em tese e em determinadas classes sociais), foram até bem pouco tempo presas da escravização, do abuso e do trabalho aviltante e arbitrário, ainda hoje, notadamente no Sul global, vemos, por exemplo, o emprego de crianças em guerras, às vezes fratricidas. Na Europa durante a Revolução Industrial, crianças trabalhavam em minas de extração carvão, e a situação de relativo conforto de que hoje elas desfrutam (quando desfrutam) só foi obtida com o avanço das técnicas de produção fabril que, justamente, dispensou a mão de obra infantil, antes largamente empregada, porque era, inclusive mais barata, o horror econômico em ação.

Contudo, nas comunidades originárias, ancestrais, tradicionais, preservam das suas cosmogonias a noção de "tempo circular", não o tempo da sequência, da sucessão constante dos acontecimentos, da "evolução" que é característica da nossa sociedade. Nesse tempo circular, a noção de tédio é estranha já que o mito, que é constante, imutável, é frequentemente revisto por quem o visita. O tempo largo, pautado pelos ritmos da natureza, combinados a arranjos sociais inteligentes e sensíveis, fazem da infância o território do aprendizado fluido e lúdico sem a pressurosidade e as exigências por resultado que assolam certos cenários metropolitanos.

A poesia cria, às vezes, certa ideia de suspensão de tempo, nos enleva, nos envolve e, às vezes, dá novo significado à experiência cotidiana. Por isso, e pelo até aqui alinhavado, vale a pena considerar a realização de artistas que, como o paulistano No Martins, trazem em suas produções e na sua própria atuação, certo elogio ao ócio, certo "elogio da preguiça". Alguém dirá que esse discurso não é novo, nem estranho ao universo da arte contemporânea brasileira, e de fato, significativas realizações têm sugerido essa possibilidade, em Bruscky, Tunga, Oiticica, Ernesto Neto, mas também em Heitor dos Prazeres, Dorival Caymmi e em muitos dos que, por preguiça, dessa vez deletéria, chamamos "naïfs".

O Tropicalismo, a Tropicália, o desbunde, o hippie, a contracultura, enfim, são vertentes de um pensamento que consagra no seu cerne certo hedonismo, certo erotismo pungente, revolucionário e tropical.[10] O seminal "coletivo musical" conhecido e perenizado, como "Novos Baianos"[11] talvez seja o melhor exemplo dessa sensibilidade e momento. Tudo neles confirmando aquilo que sabiamente nos diz o pensador Ailton Krenak em obra recente e já tornada clássica dada a gravidade do seu conteúdo e forma *A vida não é útil*.[12]

E agora a luta histórica protagonizada pelos oprimidos criou condições para fazer emergir outras histórias e produções que não confirmam os cânones hegemônicos e caducos,

3 Solnit, Rebecca. *A História do caminhar*. Martins Fontes, São Paulo, 2006. trad. Maria do Carmo Zanini.

4 Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo, Ed. Record, 1984, 54ª edição.

5 Mello, Frederico Pernambucano de. *A Guerra total de Canudos*. Editora Global, São Paulo, 2023.

6 Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. Nova Cultural, São Paulo, 2002.

7 Rios, Kênia Sousa. *Campos de Concentração no Ceará*. Isolamento e poder na Seca de 1932. Coleção Outras História 2. Museu do Ceará. Fortaleza, 2001.

8 Hobsbawm, Eric. *Bandidos*. Paz e Terra. São Paulo, 2012. trad. Donaldson M. Garschagen.

9 Thoreau, Henry David. *A desobediência civil*. Edipro Edições profissionais. São Paulo, 2016. Tradução Daniel Moreira Miranda

10 Dunn, Christopher. *Brutalidade jardim* — A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Editora Unesp. São Paulo, 2008. tradução Cristina Yamagami.

11 Aguiar, Marília. *Caí na estrada com os novos baianos*. Col. Agir, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2020.

12 Krenak, Ailton. *A vida não é útil*. Companhia das Letras - São Paulo, 2020.

histórias que por conta dos entraves impingidos a elas não se supunham possíveis.

No Martins, multiartista negro, que privilegia nos seus processos criativos a pintura e a performance, traz como resultado de suas recentes investigações plásticas, crônicas que, lastreadas em estética POP, é também beneficiada pelas ações que realizou nas ruas como pichador, e, claro, pelo domínio que o artista tem da linguagem do desenho, domínio além do mais, adquirido a partir do acesso de vias não acadêmicas de conhecimento.

Nas suas pinturas, não raramente de grandes dimensões, o que também é muito significativo, as personagens, sem exceção negras, são apresentadas em retratos de inequívoca qualidade e em contextos e cenários apaziguados, confortáveis e, às vezes, até suntuosos. Nessas obras estão consolidadas certas ideias que temos sobre o conforto e cotidiano burguês, agora fruído por esses negros e negras que somos convidados a conhecer. Nas pinturas de Martins não existem silhuetas sem rosto, pois a Martins interessa investigar o viés psicológico dos retratados. O que vemos então são negros e negras, de diferentes idades e tipos físicos desfrutando do conforto que outrora lhes foi negado. Desfrutando do TEMPO. O tempo que foi matéria-prima do fazer do passeante aristocrata e burguês, é, agora, tema dessas narrativas plásticas de Martins. Mas o mais importante, é que o próprio fazer pintura, de grande dimensão, com material exigente e de qualidade, pressupõe uma conquista do próprio artista e essa conquista transcende o âmbito individual, ela sinaliza para possibilidades de progresso social ao alcance de um povo e essa possibilidade é o resultado da luta coletiva, que legitima e consagra essa produção.

Nessa série recente de pinturas, por ele denominadas como "Encontros políticos", Martins não traz uma ficção, são pinturas que narram histórias, histórias lastreadas na realidade, realidade conquistada pelo artista e que confirma o lema "ele é, porque nós somos".

A IMAGEM FOTOGRÁFICA, A LUTA SOCIAL E A ESTÉTICA DO QUILOMBISMO

GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Seja por meio da fotografia, do vídeo ou do cinema, há uma longa história das relações entre as câmeras e as representações (áudio) visuais das lutas sociais. Nesse contingente, e bastante estimulado pela exposição do núcleo Retomada", estou particularmente interessado em apontar algumas questões sobre as imagens de protestos, esses que ocupam as ruas das cidades, as rodovias e o campo. Refiro-me às imagens de reivindicação dos grupos em grande desvantagem de direitos e de cidadania plena e aos modos pelos quais se estabelecem mecanismos específicos de composição visual da coletividade em defesa de seus direitos ou mesmo pela indignação de perdas e ameaças em processos contínuos de ataques aos mais vulnerabilizados socialmente. Há, assim, estratégias próprias e, pode-se dizer, variadas, pelas quais as imagens-câmera capturam os sujeitos com corpos em ação de protesto, aos quais acoplam-se (ou não) faixas, panfletos, carros de som, pichações, e uma infinidade de objetos que se articulam para a encenação política do descontentamento e da vontade de transformação de suas vidas.

No Brasil, ainda sob a Ditadura Militar, no final dos anos 1970 e, principalmente, nos anos 1980, essas manifestações ocuparam as cidades e o campo. Preliminarmente, reuniões, assembleias, encontros e um conjunto de articulações em textos, manifestos, aulas públicas davam conta da formação dos grupos e do estabelecimento das pautas. Assim, negros, mulheres, LGBT+, indígenas, operários sindicalizados,

Tosta Passarinho do Adé Dudu e Abdias Nascimento (1914–2011) do Ipeafro conduzem Mãe Hilda Jitolu do Ilé Axé Jitolu (1923–2009) à Serra da Barriga em lombo de burro, em peregrinação do Memorial Zumbi à Serra da Barriga, 1981.

Foto: Elisa Larkin Nascimento
Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO

trabalhadores rurais etc. eclodiram no espaço público, acompanhados, como aliadas estratégicas, de imagens maquínicas, que se oferecem, para sucessivas gerações, como testemunhas das lutas sociais, em diferentes frentes e combinações. Dessa articulação entre imagem e protesto, emerge uma semiose específica, cujo resultado, na constituição de uma cultura (áudio)visual, ainda está por ser estudada em profundidade.

Não se trata da esquematização formal das imagens de lutas, ao contrário, o movimento aqui evocado é o da necessidade de recuperação de um tipo específico de imagem que é, inerentemente, política. Para seu entendimento, é preciso articular procedimentos estéticos e semióticos específicos.

Portanto, estou compartilhando essa necessidade de compreensão do encontro da imagem com o protesto que, hipoteticamente,

resulta em uma articulação singular, necessariamente política. Seja quem produz, seja quem são os objetos do olhar, presume-se que essas imagens partam, prioritariamente, de gestos que vão moldar o descontentamento. "Antes mesmo de se afirmarem como atos ou como ações, as revoltas surgem da psique humana como gestos: formas corporais", diria Didi-Huberman.[1] Nesse sentido, poderíamos entender o ato fotográfico ou a câmera na mão, também como gestos em conexão ao protesto. O gesto de quem está com a câmera articula outra dimensão, mas é contígua ao ato da revolta, por isso mesmo, gera uma imagem de luta imanente.

Do gesto às camadas políticas da imagem. Afinal, qual é o impulso? Que luta o gesto contém? Na fotografia acima, o que o espectador vê é um agrupamento humano, dominantemente masculino, com uma mulher ao centro, duas pessoas vestem trajes africanos e as demais "roupas ocidentais", estão subindo uma colina, numa estradinha de terra, no meio de uma paisagem montanhosa devastada e reconfigurada pela ação humana. Essa imagem fotográfica será o principal objeto de escrutínio das relações entre imagem e o protesto negro, foco do meu texto.

As representações da negritude tiveram grande proeminência nesse recorte temporal que urgia pela redemocratização do país. Fotógrafos como Januário Garcia e Jesus Carlos, por exemplo, possuem acervos fotográficos riquíssimos sobre emergência do Movimento Negro Unificado, cujo marco de surgimento, o ano de 1978, assinala a unificação da luta negra, que despontava em diferentes lugares no país. Uma personalidade é emblemática desse tempo e das décadas seguintes e está na imagem fotográfica, com a mão apoiada em Mãe Hilda Jitolu do Ilé Axé Jitolu (1923–2009): Abdias Nascimento (1914–2011).

A foto é de 1983, dois anos após o retorno oficial de Abdias ao Brasil, depois de um autoexílio de mais de uma década nos Estados Unidos onde construiu uma carreira como pintor, lecionou e aposentou-se como Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova Iorque, em Buffalo, e durante esse tempo percorreu o mundo, como o brasileiro mais pan-africanista de todos.

Foi na década de 1970 que preparou seu livro *Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista* (Fundação Palmares),[2] cuja primeira edição foi lançada em 1980. Trata-se da coletânea de capítulos (nomeados como Documentos) cujo vetor principal é a conjugação da denúncia do racismo e da violência da supremacia branca e um programa de superação e emancipação plena. No livro, confluem temas e abordagens diversos sobre a experiência negra no Brasil e no mundo, e o autor, em vários momentos, é profundamente influenciado pela dimensão afrocentrista, a partir das leituras de Cheikh Anta Diop (1987) e outros pensadores, colocando em destaque um ponto de vista sobre a história e a cultura que privilegiava a matriz africana. Resumidamente, pode-se destacar também as resistências político-culturais-artísticas dos povos negros e o autor avança ao colocar em relevância questões de gênero, em que sua abordagem sobre as mulheres negras antecipa o campo contemporâneo da interseccionalidade. Além desses investimentos teórico-histórico-conceituais, vale dizer que o Quilombismo (2002) funciona, em última instância, como um projeto de reordenação e ressignificação (e por que não Retomada?) do Estado brasileiro. Ele coloca, assim, em perspectiva, outros modos de lidar com a nação. A seguir, nos termos de Abdias Nascimento, temos sintetizadas algumas de suas determinações que se encontram nessa obra:

> *Como poderiam as ciências humanas, históricas — etnologia, economia, história, antropologia, sociologia, psicologia, e outras — nascidas, cultivadas e defendidas para povos e contextos socioeconômicos diferentes, prestar útil e eficaz colaboração ao conhecimento negro, sua realidade existencial, seus problemas e aspirações e projetos? Seria a ciência social elaborada na Europa ou nos Estados Unidos tão universal em sua aplicação? Os povos negros conhecem na própria carne a falaciosidade do universalismo e da isenção dessa ciência. Aliás, a ideia de uma ciência histórica pura e universal está ultrapassada. O conhecimento científico que os negros necessitam é aquele que os ajude a formular teoricamente — de forma sistemática e consistente — sua experiência de quase 500 anos de opressão. [...] Confiamos na idoneidade mental do negro e acreditamos na reinvenção de um caminho afro-brasileiro de vida fundado em sua experiência histórica, na utilização do conhecimento crítico e inventivo de suas instituições golpeadas pelo colonialismo e o racismo. Enfim, reconstruir no presente uma sociedade dirigida ao futuro, mas levando em conta o que for útil e positivo no acervo passado. Um futuro melhor para o negro tanto exige uma nova realidade em termos de pão, moradia, saúde, trabalho, como requer um outro clima moral e espiritual de respeito às componentes mais sensíveis da personalidade negra expressas em sua religião, cultura, história, costumes e outras formas. (Nascimento, 2002, p. 270-271).*[3]

O gesto que a fotografia interrompe é o da caminhada, entendida na imagem como o estacamento de uma performance-ritual, do movimento dos pés que percorrem um território simbólico, a saber, a Serra da Barriga, onde outrora configurou-se a República de Palmares. Esse movimento humano remete às ações sucessivas do Memorial Zumbi, fundado em 1980 e que nas palavras do jornalista Júlio Menezes (2013):[4]

> *reunia intelectuais, organizações comunitárias e entidades do movimento negro de todo o Brasil, além de universidades e outros órgãos públicos tais como o Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN) e a Universidade Federal de Alagoas. A atuação sócio-política dessa organização e dos atores políticos que dela participavam desembocou na criação da Fundação Cultural Palmares, que em 1989 realizou a desapropriação das terras da Serra da Barriga. As peregrinações do Memorial Zumbi ajudaram a consolidar a proposta de comemoração do Dia Nacional da Consciência Negra no dia 20 de novembro.*

A fotógrafa amadora é Elisa Larkin Nascimento, de origem estadunidense, intelectual branca com um longo percurso pelo ativismo social acolá e que estabeleceu continuamente aqui a pauta dos movimentos sociais negros ao se aliar, política e afetivamente, a Abdias Nascimento, seu marido, com quem fundou o Ipeafro (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros).

Voltando à imagem, as três personagens destacadas e centralizadas convidam a uma leitura política posicionada. Mãe Hilda era ialorixá bastante conhecida e respeitada. Sua figura na imagem traz essa camada de sentido, uma liderança do candomblé e de defesa dos cultos dos orixás, em um momento político-religioso central para a afirmação desses valores e a compreensão da importância dos Terreiros como salvaguarda da herança africana em vários sentidos (linguístico, espiritual, social e filosófico, entre outros). A data da foto também marca a entrada "agressiva" de cultos pentecostais e sua violência constante aos terreiros. As comunidades de Terreiro se unem, então, em um movimento forte e significativo, denominado "Tradição dos Orixás". Mesmo que Mãe Hilda não esteja à frente desse movimento específico, sua presença assinala esse elo forte de uma peregrinação que entendia a força da ancestralidade cultuada nos terreiros e seu papel na luta do povo negro. À esquerda de Mãe Hilda está Tosta Passarinho (1953-2016), integrante-fundador da organização política Adé Dudu, fundada em 1980, em Salvador/ BA, e que denunciava o racismo sofrido por homossexuais negros. Trata-se de um dos primeiros coletivos negros que manteve ao longo dos anos 1980 atividades de combate ao racismo e à homofobia, entendidos assim, como um duplo processo agressivo de discriminação que afetava o homem gay e negro.

A imagem, a meu ver, traz em sua representação um conjunto humano significativo de lutas ligadas às suas trajetórias. Ela permite extrair camadas de sentido estético e político e o investimento que faço, para arrematar, é, significativamente, sua dimensão quilombista, manifesta em sua encenação. Trata-se, assim, do congelamento de uma performance-ritual, que percorre caminhos marcados da resistência negra, atualizados em frentes "de batalha" de seus agentes, que seguem na determinação emancipadora e na busca pela cidadania plena, defendidos pelos valores afro-brasileiros que alimentam suas trajetórias e pensamentos. A foto, assim, endereça ao espectador lutas específicas e entrelaçadas.

Uma fotografia, diria Barthes (2018),[5] arregimenta uma temporalidade entendida como um "isso foi". E aqui, evocamos a dimensão testemunhal de gestos políticos, performances ritualísticas, ocupação estratégica do território. O corte temporal, portanto, leva o espectador da imagem para um passado tramado e espesso em camadas de sentido que é preciso desbravar para alcançar sua magnitude. Uma fotografia é um índice, uma contiguidade entre a imagem e a realidade: ela promove um atravessamento, toca o espectador, potencialmente, convocando-o para aliar-se à luta social e, com mais intensidade, torna o sujeito que olha a imagem testemunha de um processo, na medida em que a imagem, necessariamente, participou de um acontecimento. Portanto, a fotografia traz a negritude em sua dimensão performance-ritual, algo que atravessa a experiência cultural negra, com bastante força e naturalidade, mesmo que seus arranjos possam ser descritos. É esse conjunto que pode ser medido como a singularidade da experiência estética que esse tipo de engendramento pode oferecer.

1 Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. Cidade do México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018, p. 28.

2 O livro de Abdias Nascimento intitulado *O quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-africanista* teve três edições. A 1ª edição foi lançada pela Editoras Vozes (Petropolis), em 1980, a 2ª é a utilizada nesse texto, foi publicada pela Fundação Palmares em 2002, e a edição mais recente, a 3ª, foi publicada pela Editora Perspectiva (São Paulo), em 2019.

3 Nascimento, Abdias do. *O quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2002.

4 Disponível em: https://ipeafro.org.br/?s=memorial+zumbi. Acesso em: 30 maio 2023.

5 Barthes, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

MEMORIAL DAS LIGAS E LUTAS CAMPONESAS: POLITIZAÇÃO DE MEMÓRIAS E CONTRAPOSIÇÃO À RACIONALIDADE NEOLIBERAL

ÁTILA B. TOLENTINO

Museologia também é lugar de camponês e camponesa e nós precisamos ocupar esse espaço!

Alane Lima, no Ato em memória aos mártires da luta pela terra, abril de 2023

Apresentar rapidamente o histórico e a atuação do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas (MLLC) nesta publicação é importante por, pelo menos, dois motivos. Primeiramente, a sua concepção e missão têm estreita relação com os princípios do projeto *RETOMADAS*, uma vez que o Memorial busca, por meio preservação das memórias das Ligas Camponesas e da afirmação das identidades dos povos do campo, ser uma ferramenta de justiça social e propulsora das lutas camponesas por direito à terra e por reforma agrária na atualidade. Em segundo lugar, como também pressupõe o projeto *RETOMADAS* e em diálogo com a fala de Alane Lima[1] em epígrafe, o Memorial, como instituição, compreende que o campo dos museus e da museologia é um espaço onde camponeses e camponesas são sujeitos e corpos políticos produtores de saberes, conhecimentos e práticas que atrelam suas lutas a processos de constituição de memórias coletivas.

Pontuar a fala de Alane Lima é também necessário para entender o contexto em que foi dita e os meandros que estão por trás dela. Sua fala envolve debates acerca das lutas por justiça social e acesso à terra aos trabalhadores e trabalhadoras do campo, mas sobretudo o direito à memória de grupos sociais historicamente subalternizados, como um enfrentamento às violências por eles sofridas e como contraponto à racionalidade capitalista e neoliberal.

As Ligas Camponesas se constituem como um dos movimentos sociais mais representativos do século XX no Brasil, por sua força, persistência e pelos embates travados na luta pela reforma agrária e pelo direito à terra para camponeses e camponesas, na contramão de uma agricultura predatória centrada no poder de uma elite latifundiária. São também um movimento nacionalmente conhecido em função da sua forma de organização expressa na resistência desses camponeses e camponesas, cujas trajetórias de vida são marcadas por um sistema de exploração, perseguição e estigmatização, mas que se sobressaem como protagonistas de um denso legado de luta por cidadania, pelos direitos sociais básicos e pelos direitos dos trabalhadores e trabalhadoras do campo. Portanto, a história das Ligas Camponesas no Brasil, e especificamente na Paraíba, é marcada por insurgências e movimentos contra uma ordem estabelecida e de enfrentamento a uma oligarquia agrária baseada em uma lógica capitalista de exploração e de dominação de grupos campesinos subalternizados.

A fala de Alane fez parte do seu discurso no ato do Dois de Abril, uma data já historicamente celebrada em memória aos mártires da luta pela terra, na comunidade tradicional de Barra de Antas, zona rural do município de Sapé/PB, onde está localizada a sede do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas. O ato conta com a participação de moradores locais e de diferentes movimentos sociais engajados nessa luta. A data escolhida marca simbolicamente o assassinato de João Pedro Teixeira, um dos maiores líderes das Ligas Camponeses no Brasil e fundador da Liga Camponesa de Sapé, ocorrido no dia 2/4/1962.

Juntamente com outras lideranças, João Pedro Teixeira conseguiu mobilizar e organizar um grande número de camponeses locais que "ousaram" reivindicar direitos trabalhistas já concedidos ao proletariado urbano, como assistência social e, sobretudo, o acesso à terra que lhes permitisse trabalhar e libertar-se de uma condição análoga ao cativeiro.

A sua ousadia e insurgência foram o mote para constantes perseguições ainda em vida e para o seu assassinato a mando de grandes latifundiários da região da Várzea paraibana.[2] Sua esposa, Elizabeth Teixeira, hoje com 98 anos, apesar das inúmeras violências que sofreu, permaneceu firme na luta e por isso também foi duramente perseguida. Chegou a ser presa e entrou na lista das mais procuradas durante a ditadura militar no Brasil. Fugiu, levando apenas um dos seus onze filhos, e viveu em exílio clandestino no interior do Rio Grande do Norte durante 17 anos, para não ser novamente presa e torturada. Hoje Elizabeth Teixeira também é um dos grandes nomes que representam a luta pela terra e por reforma agrária no país.[3]

O Memorial das Ligas e Lutas Camponesas está instalado na casa onde viveu a família Teixeira, antes de ser expulsa pelas forças

Elizabeth Teixeira em frente ao MLLC, participando de ato em celebração aos mártires da luta pela terra, em 2017 (Acervo da instituição).

1 Alane Lima é uma jovem camponesa, mãe, filha de assentados da reforma agrária, moradora de área de assentamento na Paraíba, técnica em agroecologia e pedagoga com aprofundamento em educação do e no campo. Atualmente, é também gestora do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas.

2 A importância de João Pedro Teixeira na luta pelos direitos e justiça social aos povos campesinos no Brasil também foi reconhecida pelo poder Legislativo, ao inscrever seu nome no *Livro de Heróis e Heroínas da Pátria*, por meio da Lei nº 13.598, de 8 de janeiro de 2018. A iniciativa da inscrição do nome de João Pedro Teixeira nesse livro foi de autoria do deputado federal Valmir Assunção, do Partido dos Trabalhadores da Bahia, por meio do Projeto de Lei n. 3700/2012, 50 anos após o assassinato do líder camponês.

3 Existe uma vasta bibliografia que conta a história do movimento social das Ligas Camponesas, sob diversas perspectivas, bem como sobre as histórias de vida de João Pedro e Elizabeth Teixeira. Especificamente sobre a saga da luta e da vida desses dois líderes, indico o livro *Elizabeth Teixeira, mulher da terra*, de Ayala Rocha (2016), e o emblemático filme *Cabra Marcado pra Morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho (1984).

Sede do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas. Fonte: divulgação no portal do MLLC, acervo da instituição.

repressivas do latifúndio. Ele foi criado oficialmente no ano de 2006, mas já vinha sendo germinado em anos anteriores por movimentos e grupos sociais ligados à luta pela terra, como o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, a Comissão Pastoral da Terra, camponeses de assentamentos e de comunidades da região, entre outros. Trata-se de um museu que tem como premissas as bases da museologia social, entendida como uma museologia que desloca seu foco do objeto para as pessoas, considerando-as como sujeitas produtoras de suas referências culturais e de suas histórias, mas, principalmente, é um museu engajado com os problemas e demandas sociais, de uma forma integral, das comunidades no seu entorno.

Além da casa em si, onde está a exposição de longa duração — cuja narrativa se baseia sobretudo em imagens e notícias de jornais sobre as Ligas Camponesas, e onde são realizadas exposições temporárias — o MLLC conta com uma área de 4,83 hectares que em parte estão a serviço de famílias sem-terras da comunidade tradicional de Barra de Antas, destinada à produção de roçados coletivos. Esse espaço de organização coletiva e de produção de alimentos agroecológicos dispõe ainda de várias tecnologias sociais de baixo custo.

Faz parte também do Memorial um espaço voltado para o Centro de Formação, Educação Popular e Agroecologia Elizabeth Teixeira. Por meio de parcerias com o poder público local e universidades, o Centro oferece cursos na área da agroecologia, economia solidária, produção orgânica, tecnologias sociais de baixo custo, entre outros, além de servir como espaço para atividades culturais que se relacionam com a temática dos povos do campo e suas lutas.

Hoje, embora o MLLC realize parcerias com diferentes instituições, órgãos públicos e pesquisadores, ele é gerido totalmente por camponeses e camponesas da comunidade, buscando preservar a memória das Ligas Camponesas e ressignificando-as ao contexto e às demandas dos povos do campo na atualidade. Inclusive, a palavra "Lutas" foi acrescida ao nome do Memorial para indicar que sua abordagem não está restrita à memória do movimento das Ligas Camponesas, mas também das lutas atuais dos povos do campo, com suas reapropriações, novos contextos e atores sociais. A memória social, portanto, é politizada e utilizada como um elemento mobilizador do presente ao atrelar-se às atuais lutas dos camponeses e camponesas.

Recentemente, por meio de uma equipe multidisciplinar e com a participação de membros da comunidade local, o MLLC elaborou o seu plano museológico, uma ferramenta de planejamento estratégico instituída pela Lei n. 11.904/2009 (Estatuto dos Museus) com a finalidade sistematizar e organizar as ações, definir diretrizes de atuação e estabelecer os programas da instituição. A sua missão foi assim definida em seu plano museológico:

Missão — O Memorial das Ligas e Lutas Camponesas tem como missão contribuir com a afirmação da identidade do povo camponês, promovendo a preservação da memória e história das ligas e lutas camponesas brasileiras, articulações nacionais e internacionais, ações culturais, formação em Educação Popular, Direitos Humanos e agroecologia na Paraíba.

Como se depreende de sua missão, ao focar suas ações na educação popular, nos direitos humanos e na agroecologia, o MLLC busca fazer frente à lógica da "racionalidade neoliberal", a qual mantém relações de poder assimétricas num sistema mundo baseado numa ideia de desenvolvimento capitalista e predatório que subjuga o outro e explora os recursos naturais. Como racionalidade neoliberal, tomo como pressuposto os estudos dos pesquisadores Pierre Dardot e Christian Laval.[4] Grosso modo, a tese defendida por esses pesquisadores desvenda que o neoliberalismo, antes de ser uma ideologia ou uma política econômica, configura-se, fundamentalmente, como uma racionalidade. E, como tal, essa razão neoliberal tende a estruturar e organizar não apenas a ação dos governantes, mas até a própria conduta dos governados. Isso ocorre por conta da introdução da lógica do mercado em diferentes esferas da nossa vida. Ou seja, introduz-se a lógica da concorrência e da empresa privada em todas as instituições, inclusive as públicas, e nas nossas subjetividades, moldando os sujeitos como empreendedores de si mesmos. O resultado desse individualismo prejudica pensar interesses comuns, pois cada um atua como indivíduo autônomo ou, no máximo, da sua respectiva família.

Na contramão dessa lógica, as ações empreendidas pelo Memorial, ressaltando aquelas voltadas para a Agroecologia, configuram-se práticas de trabalho cooperativo no sentido da defesa de uma outra razão do mundo. Nas premissas, ações e trabalhos voltados para a memória social realizados pelo MLLC, a terra, elemento central das lutas dos povos do campo, é sacralizada e considerada como um bem comum, em contraste com a ideia da propriedade privada, amplamente acentuada na lógica mercantil da racionalidade neoliberal. A terra como um bem comum norteia as ações do Memorial no sentido da "comunização" do trabalho e se explicita também nos valores da instituição presentes no seu Plano Museológico, entre os quais se destacam:

— Identidade camponesa:
para nós é ter consciência de classe, clareza da nossa história, lugar e projeto de sociedade; [...]

— Agroecologia:
assumimos a agroecologia como um modelo de contraposição às práticas hegemônicas de produção como modo de vida e reprodução social.

O princípio político do comum, embasado na afirmação identitária como consciência de classe dos trabalhadores e trabalhadoras do campo, atrela-se à Agroecologia como um modelo de agricultura e de relação com a terra que se contrapõe a uma ordem capitalista hegemônica, em que tudo é transformado em mercadoria. Tais pressupostos são reforçados pelo entendimento de Agroecologia conforme a instituição a concebe e explicita no plano museológico:

Pensar em agroecologia é entender que não estamos à parte da terra. Somos a terra e dependemos dela para a nossa existência. Implica também uma afirmação política no direito à terra e uma postura contra-hegemônica ao sistema produtivo capitalista. É preciso agregar em nossas vivências o respeito à diversidade e à vida, propiciando o estreitamento da relação das atividades da agricultura familiar camponesa, elencando a importância de englobar essas ações educativas numa perspectiva do Bem Viver e de trabalho em sintonia com o ecossistema existente.

O entendimento da Agroecologia como um princípio deixa claro qual é o compromisso político do Memorial quanto à realidade vivida pelos povos do campo e quanto ao seu direito à terra. A relação do ser humano com a terra, compreendidos como entidades não apartadas entre si, é concebida pela instituição pela perspectiva do Bem Viver[5] e como uma postura contra-hegemônica à lógica capitalista, cujo sistema produtivo mantém e potencializa a racionalidade neoliberal.

A breve descrição dos pressupostos e ações do MLLC, pautada na Agroecologia, em que os sujeitos sociais são sua preocupação primeira, demonstra uma afirmação ético-política ancorada numa outra razão de mundo, contra-hegemônica e anticapitalista. Com base nos pressupostos da museologia social, em que os processos de patrimonialização focam primeiramente as pessoas e suas demandas sociais, o MLLC assume a Agroecologia como um elemento fundamental na luta dos trabalhadores e trabalhadoras do campo pelo direito à terra e pela permanência em seu território. O processo de musealização no MLLC, portanto, é resultado de um jogo social em que a conformação de memórias coletivas e a afirmação de identidades culturais são politizadas, ou seja, estão atreladas às demandas e lutas sociais de grupos campesinos subalternizados, mas insurgentes, que fissuram a hegemonia da racionalidade neoliberal.

4 Refiro-me sobretudo à sua obra intitulada *A nova razão do mundo*: ensaio sobre a sociedade neoliberal (2016). A reflexão sobre a atuação do MLLC como uma contraposição à racionalidade neoliberal está descrita, de forma mais aprofundada, no artigo *A razão neoliberal e o comum como princípio político da Agroecologia: reflexões a partir da atuação do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas* (2022), publicado na Revista Mundaú, e escrito por mim em coautoria com Alane Lima e Weverton Rodrigues.

5 Em seu livro *Caminhos para a cultura do Bem Viver* (2020), Ailton Krenak explica que a cultura do Bem viver diferencia-se do "viver bem", uma ideia atrelada ao bon vivant, pois viver bem é viver às custas dos outros, isto é, da exploração do outro e da natureza. Para o Bem viver, o indivíduo só tem algo se o compartilha com os outros seres, inclusive os não humanos. Portanto, estamos subordinados a uma "ecologia planetária", onde o nosso corpo e o dos outros seres estão dentro de uma biosfera planetária em busca do equilíbrio.

O MST E A MEMÓRIA

JADE PERCASSI E GERALDO GASPARIN

UMA CONCEPÇÃO EM CONSTRUÇÃO

Há anos temos discutido a importância e o papel da memória nas lutas da classe trabalhadora e do MST. Ao longo da história, cultivamos a lembrança de datas importantes, nossos mártires, espaços, símbolos, companheiros e companheiras da luta de classes nacional e internacional. No processo intersetorial de construção que denominamos "Rumo aos 40 anos do MST", nosso trabalho com a memória tomou um novo impulso. Foi neste contexto que decidimos fazer um Seminário, em círculo pequeno, porém representativo do conjunto da organização, para discutirmos sobre como dar intencionalidade à produção, à organização e ao cultivo da memória coletiva do MST como movimento popular e ambiente educativo de pessoas, famílias, comunidades e grupos de trabalho que dedicam sua vida à causa da transformação social e da emancipação humana.

Algumas questões gerais nos orientaram nas discussões de preparação do seminário, desde o que entendemos por memória coletiva do MST, de que materiais, camadas e dimensões ela é composta, até os procedimentos necessários ao seu cultivo: como registrar, organizar e disponibilizar os materiais para que sejam apropriados de forma intencionalizada — como prática política na projeção de nosso futuro, e legado para os que virão depois de nós.

Longe de obter todas as respostas, aquele espaço de estudos e reflexões coletivas nos proporcionou a compreensão de que a nossa memória é o mecanismo de lembrança e esquecimento do tempo vivido, e ao mesmo tempo, a existência objetiva da experiência dos grupos que nos conformam através do tempo, expressa nos monumentos, murais, placas, fotografias, documentos e relatos da nossa história.

Fez percebermos que a memória está em permanente construção, por meio de mecanismos de retenção, seleção e descarte de informações. Que como território imaterial em disputa, está sob permanente ameaça de apagamento, ocultações, dissimulações e inversões. E que, por isso mesmo, não se resume a um simples recordar, é trabalho de trazer presente aquilo que não está mais presente, como construção social necessária para a formação e preservação da identidade e da cultura de um povo, de uma classe, de uma sociedade.

Mas sobretudo, nos reafirmou a certeza de que nossa história não começa onde nós começamos; é preciso sempre contextualizar, no tempo e no espaço, o surgimento e a permanência deste sujeito coletivo em movimento.

TEMPO E ESPAÇO, LASTROS DA MEMÓRIA

O Brasil é um dos países com maior concentração de terras do mundo, e é onde estão os maiores latifúndios. A concentração, a monocultura para exportação e a escravidão constituíram a forma de ocupação das terras brasileiras pelos portugueses, o que estabeleceu as raízes da desigualdade social que perdura até os dias atuais. A expropriação realizada pelo capitalismo ao longo de séculos teve consequências políticas, econômicas, sociais e ambientais na construção histórica do país.

Falar da terra é falar dos bens naturais, de desenvolvimento econômico, social e cultural, mas também é falar de pessoas. Não é de hoje que se faz luta pela terra neste país; que trabalhadores e trabalhadoras se organizam para lutar por ela. Assim como a dominação e expropriação de nossas terras é fruto de um processo anterior, nós somos herdeiros e herdeiras daqueles povos, homens e mulheres, que se organizaram na resistência, na defesa de seus territórios e por sua liberdade.

Revoltas de povos indígenas, quilombos de homens e mulheres africanos e afrodescendentes escravizados. Revoltas da Cabanagem, Sabinada, Balaiada, Praieira, Lutas messiânicas de Canudos e Contestado, Trombas e Formoso, massacres de Caldeirão e Pau de Colher, entre tantas outras guerras desconhecidas. E nossos ancestrais mais próximos, as Ligas Camponesas do Nordeste, a União de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil no Sudeste e o Movimento de Agricultores Sem Terra (Master) no Sul, todas elas lutas legítimas que foram duramente reprimidas.

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra nasceu em 1984, no mesmo período em que se criaram diversas organizações políticas da classe trabalhadora, como o Partido dos Trabalhadores (PT), a Central Única dos Trabalhadores (CUT), além de reestruturar entidades que haviam entrado na ilegalidade no período anterior, como a União Nacional dos Estudantes (UNE). O reascenso das greves operárias, a campanha pela Anistia geral e irrestrita, os movimentos sociais urbanos, as Diretas-Já, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que organizaram camponeses e trabalhadores sem terras no início da década de 1970, e a Comissão Pastoral da Terra (CPT), constituída em 1975, que encerravam a ditadura militar, permitiram também a retomada da luta pela terra e pela reforma agrária no Brasil.

Os sujeitos desse processo foram os posseiros, trabalhadores atingidos por barragens, migrantes, meeiros, parceiros, camponeses. Trabalhadores rurais sem-terras expulsos por um projeto autoritário para o campo, uma pretensa modernização que trazia consigo, além da mecanização, um processo de envenenamento e desertificação.

ELEMENTOS DA MEMÓRIA COLETIVA DO MST

Sem Terra é hoje um nome próprio, que identifica um sujeito social. A experiência da vida no Movimento se configura como um processo de formação humana, que contém história, memória e cultura como dimensões que dialogam entre si. Cada espaço de experiência social e política do MST é um lugar de Memória, onde se vive e se aprende; e se produz documentos históricos de toda natureza.

As diferentes formas de luta, como ocupações de terra, prédios públicos, marchas, jejuns, greves de fome, jornadas de lutas (das mulheres, da juventude, das crianças) são a alma do Movimento, quando se dão os saltos da consciência, de como funciona a sociedade com suas contradições. O Acampamento como o espaço educador, formador coletivo, uma escola de participação. O Assentamento como reencontro com a terra, espaço de vida, de produção e cooperação, da agroecologia; do exercício de novas relações humanas. Os centros de formação e escolas, espaços das vivências que forjam nosso intelectual coletivo, fortalecem a nossa pertença, nossos sentimentos, afetos, trajetórias de vida.

Os símbolos, como o hino e a bandeira, e a poética Sem Terra, suas canções e escrevivências, como cultivo de resistência e perseverança. O método de organização e a Mística, que conformam uma cultura política. Nossos valores, como a solidariedade e o internacionalismo. E o culto aos nossos mortos, que também fazem parte da nossa história, pois ela não é formada apenas por nossas vitórias e virtudes, mas também por injustiças e violências que sofremos.

Ao longo do tempo, o Movimento forjou em todos os seus setores e coletivos, a prática sistemática de elaboração e produção de materiais como memória organizada, contendo sínteses de nossos debates coletivos e de nossa produção artística-cultural. Parte significativa deste acervo foi classificado, digitalizado e organizado pelo Núcleo de Estudos, Pesquisas e Projetos de Reforma Agrária da Unesp entre 1999 e 2009, e encontra-se disponível para consulta no Centro de Documentação e Memória (Cedem).

Nos últimos dez anos, foi constituída uma equipe de trabalho dedicada ao Arquivo Nacional do MST, responsável pelo recolhimento e organização de documentos históricos de diferentes períodos e instâncias, visando ao seu tratamento e posterior socialização através de uma exposição itinerante. Com o acirramento da conjuntura antidemocrática, após o golpe de 2016 e a ascensão da extrema-direita ao poder, o Movimento acessou o Programa Internacional de Arquivos Modernos Ameaçados (Meap), onde manterá uma mostra virtual de suas coleções digitalizadas.

CULTIVAR A MEMÓRIA, SEMEAR O FUTURO

O atual estágio da luta pela terra no Brasil não corresponde mais à disputa entre o latifúndio improdutivo e camponeses pobres que lutam por um pedaço de chão; se expressa na disputa pelo modelo de desenvolvimento do campo. De um lado, o agronegócio, com suas enormes extensões de terra, monoculturas para exportação, totalmente dependente de agrotóxicos para a sua produção, destruindo a natureza e a saúde das pessoas. Do outro, a agroecologia, com a diversidade da produção de alimentos saudáveis em harmonia com a natureza, incluindo as relações humanas, de trabalho, saúde, cultura, educação.

Parece evidente a decisão, mas a verdade é que essa mudança de paradigma de desenvolvimento depende da construção de condições objetivas e subjetivas para a implementação de uma Reforma Agrária Popular. E a história nos tem mostrado que não se trata de tarefa simples, e exigirá processos de conscientização e enfrentamentos envolvendo o campo e a cidade, homens e mulheres de todas as idades, cores e crenças. O Plano Nacional Plantar Árvores, Produzir Alimentos Saudáveis, assumido pelo MST em 2020 é um caminho a ser trilhado nesse sentido como amplo processo formativo, além dos objetivos imediatos de restauração ecológica e combate à fome.

Completar 40 anos significa se tornar o mais antigo movimento camponês na história do Brasil. Trata-se de grande responsabilidade. Demanda a reafirmação diária do compromisso com a construção de uma sociedade mais justa e igualitária; manter aceso o legado de lutadores e lutadoras do povo; exercer cotidianamente novos valores e a capacidade de se reinventar.

No total, cerca de 450 mil famílias conquistaram a terra por meio da luta e organização do MST, mas outras 60 mil ainda vivem em acampamentos por todo o país. Constituímos milhares de escolas do campo, centenas de cooperativas, agroindústrias, uma rede de comercialização própria dos alimentos produzidos nas áreas da reforma agrária. Formamos diferentes profissionais nas universidades, ocupamos as ondas do rádio e da internet, realizamos feiras e festivais, enviamos brigadas de solidariedade para outros países.

Mas o desafio de trabalhar o cultivo da memória social permanece: precisaremos decidir que perguntas vamos fazer ao passado, no presente, para que essa memória se converta em força formativa das novas gerações de lutadores e lutadoras, construtores e construtoras do futuro.

Referências
— BOSI, Eclea. A substância social da memória. *In*: *O tempo vivo da memória*: Ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
— CALDART, Roseli Salete. *O MST e a formação dos Sem Terra*: o movimento social como princípio educativo. Dossiê Desenvolvimento Rural. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2001.
— BARRETO, Lucimeire et al. Contribuições à construção da concepção de Memória do MST. *In*: SEMINÁRIO MST E A MEMÓRIA. Guararema: Escola Nacional Florestan Fernandes, 2023.
— INSTITUTO DE EDUCAÇÃO JOSUÉ DE CASTRO. A gente cultiva a terra e ela cultiva a gente - História do

MST. Construção coletiva do Curso de História Turma Eduardo Galeano. Veranópolis: Iterra/UFFS, 2015.
— INSTITUTO TRICONTINENTAL. Reforma Agrária Popular e a luta pela terra no Brasil. Dossiê n. 27. São Paulo: Instituto Tricontinental de Pesquisa Social, 2020.
— MORISSAWA, Mitsue. A história da luta pela terra e o MST. São Paulo: Expressão Popular, 2001.
— STEDILE, João Pedro e MANÇANO, Bernardo. Brava Gente: a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
— WITCEL, Rosmeri. Carta aos 40 anos do MST - um educador popular. Guararema: Escola Nacional Florestan Fernandes, 2023.

O CUIDADO DOCUMENTAL E A EQUIPE DE ARQUIVO E MEMÓRIA DO MST

LUCIMEIRE BARRETO E TASSIANA BARRETO

A importância do cuidado com a memória da luta do povo sempre foi celebrada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Demonstrações disso são os nomes dados aos assentamentos, acampamentos, escolas, coletivos e centros de formação, geralmente fazendo referência a lutadores/as do povo ou a processos de luta social. Temos, também, o precioso cuidado dos e das Sem Terra que guardam jornais, bandeiras desbotadas, camisetas de marchas e congressos que marcaram e contam histórias pessoais e coletivas. Estes e outros fatores se condensam na memória cerzida pela oralidade, expressa na contação de histórias acompanhadas de café e contação de causos em beiras de rios e fogueiras, sendo esta a principal forma de perpetuar a história da luta por reforma agrária e do MST, como memória viva, a partir da construção cultural do povo brasileiro. Portanto, a memória e cuidado documental no MST foi realizada pelo movimento desde seu início e de diversas maneiras.

A importância da história para a organização está vinculada ao próprio surgimento do movimento que tem por base as experiências de lutas passadas, as memórias e histórias que nos trazem sabedoria, aprendizados e mística. Acompanhando o caminhar dos 40 anos de existência do MST, foram dados passos no sentido de organizar, garantir o aumento da vida útil dos documentos e construir linhas políticas para avançarmos na autogestão do acervo e no cuidado com a preservação de registros documentais.

Desde 2014, o MST constitui, a partir de sua organicidade, a Equipe de Arquivo e Memória, com o objetivo de organizar os documentos contidos na secretaria nacional do MST. Com o passar do tempo, a equipe foi se moldando e assumindo um escopo de tarefas, dentre as quais a produção, uso e guarda dos documentos do MST, a organização do acervo, articulações com outros acervos como a Casa do Povo, o Cedem, o Museu da Pessoa etc. Pretendemos, com este texto, dialogar sobre o processo de constituição desta tarefa e equipe no sentido de aprofundarmos a construção, no Movimento, das linhas políticas do cuidado com registros documentais, os desafios e potencialidades destas tarefas a partir das características e contradições próprias do MST e da luta pela terra no Brasil.

Fundamentado nas lutas e organizações que o antecederam, o MST nasce no bojo das lutas sociais que eclodiram a partir da década de 1970,[1] nos últimos anos da ditadura civil-militar, como as greves operárias, a campanha pela Anistia geral e irrestrita, os novos movimentos sociais urbanos, as Diretas Já, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que organizaram os camponeses e trabalhadores Sem Terra no início da década de 1970, e a Comissão Pastoral da Terra (CPT), que foi pilar fundamental para a constituição do movimento.[2] Embora o processo histórico de mobilização de massas das décadas de 1970 e 1980 tenha sido central para a constituição do movimento, o MST bebe também das águas de toda resistência indígena, quilombola, do povo negro escravizado, das lutas camponesas dos séculos da colonização brasileira e posteriores a esta.

Da natureza da origem do MST surge um grande desafio para a elaboração sobre os cuidados com memória, documentos e da própria Equipe de Arquivo e Memória, porque só é possível compreender o Movimento no bojo da luta pela terra no Brasil. Pensar no cuidado com materiais e memória é a preocupação da articulação do passado, do presente e do futuro de lutas que são maiores que o próprio Movimento, e da necessidade de contribuir, a partir da experiência Sem Terra, com a memória e acervo na perspectiva da luta pela terra e reforma agrária no país. Ao mesmo tempo, traz uma grande possibilidade fundamentada na compreensão da experiência do Movimento imerso na totalidade da luta de classe no Brasil e das resistências passadas e vindouras dos povos do campo, como sujeitos produtores de conhecimento e de estética a partir de enfrentamentos e luta por reforma agrária.

O período de surgimento do MST no processo de fim da ditadura civil-militar, também tem forte implicação na forma de lidar com materiais e documentos produzidos pelo Movimento. A partir do golpe de 1964, consolidou-se um período de grande perseguição política e muitos lutadores/as da luta pela terra, assim como movimentos sociais de luta por reforma agrária e de lutas sociais, sofreram com prisões, assassinatos, tortura.[3] Por esta razão, havia um cuidado e uma disciplina muito grande ao lidar com documentos que poderiam ser utilizados nas perseguições ditatoriais fazendo com que, tanto a produção quanto o armazenamento de documentos, exigissem cautela naquele período. Até que a transição democrática mudasse a forma de tratamento dos registros, houve um longo processo para alteração das linhas políticas e da prática militante, embora cuidados sigam sendo necessários.[4]

Destacamos que o MST nasce como uma organização social, de massas, autônoma, que procura articular e organizar os e as trabalhadoras rurais Sem Terra em três objetivos principais: por terra, reforma agrária e transformação social. Portanto, o Movimento possui pautas vinculadas à demanda concreta e imediata da terra e da melhoria da qualidade de vida da base social, de transformações estruturais com uma política de reforma agrária e também de lutas que extrapolam a agenda Sem Terra em busca de formas emancipatórias de sociabilidade. Diversas ferramentas de luta são utilizadas para a conquista dos objetivos e da garantia dos direitos. A ocupação da terra é um símbolo destas lutas e da ousadia Sem Terra de pleitear assentamentos através do questionamento da propriedade privada e dos latifúndios no Brasil, conforme o direito à reforma agrária assegurado pela Constituição Federal, mas também são realizadas marchas, atos, ocupações de prédios públicos como ações reivindicatórias.

Além disso, são realizadas diversas formas de organização nos territórios e de atividades regionais, estaduais e nacionais do Movimento, como a organização cooperativa para produção de alimentos nos assentamentos e acampamentos; as escolas de educação do campo; a ciranda infantil; os convênios para realização de cursos formais; as atividades e cursos de formação política; as atividades internacionalistas; as ações no âmbito da saúde, da cultura, do lazer, de mutirões, dentre outras.

Ao passo que os e as Sem Terra se organizam e lutam, também sofrem ofensivas através da criminalização, dos despejos, de assassinatos, como o Massacre de Eldorado dos Carajás, em 1996. A beleza da luta e da consolidação de territórios de organização popular, acampamentos e assentamentos, constituídos pela intransigência Sem Terra, enfrenta a dureza da intolerância dos ricos. Para um movimento que possui essas características e sua base social vivencia de forma latente as contradições da sociedade brasileira tão violenta, desigual e injusta, os desafios foram e são grandes para organizar e elaborar sobre arquivo e memória, pois é uma totalidade de ações e realidades, com diferentes formas de produção de documentos e materiais, além das dificuldades estruturais de armazenamento, numa realidade diversa, que possui as mais lindas cirandas infantis, mas também brutais assassinatos, os quais, infelizmente, fazem parte da história que precisa ser lembrada.

Em 2024, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra completa 40 anos de existência, acumulando uma trajetória de organização em 24 estados, nas cinco regiões do país, com mais de 350 mil famílias assentadas, além de cerca de 60 mil acampadas. A heterogeneidade da sua base social, desde o aspecto cultural até os enfrentamentos

1 Neste período podemos citar, por exemplo, a CUT, o MNU e a reestruturação da UNE.

2 Sobre a gênese do MST ver:
— MORISSAWA, M. *A História da Luta Pela Terra e o MST*. São Paulo: Expressão Popular, 2001.
— STEDILE, J. P.; FERNANDES, B. *Brava gente*: a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2005.

3 Para mais informações, ver COMISSÃO CAMPONESA DA VERDADE – CCV. *Relatório final*: Violações de direitos no campo — 1946 a 1988. Sérgio Sauer et al. (orgs). Brasília, Senado Federal, Comissão de Direitos Humanos, UnB, 2015.

4 Agradecemos a contribuição de Dulcineia Pavan que, através do seu relato, nos brindou com muitas informações e elementos sobre o cuidado com arquivo e memória em diversos períodos do Movimento.

realizados em cada território, se encontra na desigualdade e na formação social brasileira que constitui o sujeito Sem Terra que, a partir da organização coletiva, vem construindo sua identidade mediante linhas políticas e símbolos que alinhavam as diferentes realidades.

A multiplicidade do ser Sem Terra, a extensão geográfica onde o MST atua, assim como o volume de ações, elaborações, memórias e documentos que são produzidos cotidianamente são outros desafios para se pensar em um acervo que possibilite o armazenamento da dimensão dos materiais existentes. Em cada localidade existem formas de produção da memória e de materiais, assim como dificuldades técnicas e estruturais de armazenamento. Para definir as tarefas em torno da memória e arquivo, a partir dos desafios e potencialidades citadas, o MST foi construindo formas e linhas políticas, conforme a realidade de cada momento do Movimento, até a criação da Equipe de Arquivo e Memória, quando se constitui um coletivo especificamente com esta função.

EQUIPE DE ARQUIVO E MEMÓRIA

Desde o início do Movimento, a secretaria nacional cumpriu um papel de preservação do Arquivo e da Memória, embora com as dificuldades estruturais e os cuidados de segurança que existiam nos anos iniciais da organização, assim como ocorreu com outros movimentos sociais no período ditatorial e de transição democrática. Muitas pessoas contribuíram nessa tarefa garantindo a preservação documental, por necessidade comprobatória, informacional e administrativa, mas também para registro da memória. Embora muitos documentos tenham se perdido — em razão da grande quantidade de material produzido, das dificuldades existentes e da enorme demanda e tarefas no Movimento ... esse processo foi fundamental e possibilitou o aumento da vida útil de diversos documentos.

Portanto, o MST constitui a Equipe de Arquivo Memória como uma frente para profissionalizar o cuidado documental e da memória já existente a qual, dentro da organicidade do Movimento, tem o objetivo de estruturar, a partir de linhas políticas e domínio de técnicas, um bojo de tarefas vinculadas à memória do Movimento.

A Equipe de Arquivo e Memória foi criada em 2014 e, atualmente, se organiza por três grandes frentes: a) frente de documentação, onde estão as fotografias, documentos textuais, cartazes e cartilhas; b) frente de difusão e pesquisa, onde estão as articulações com instituições de arquivo e memória (Cedem, Museu da Pessoa, Casa do Povo e outros acervos comunitários), projetos, publicações e pesquisa; c) frente de formação, que trata de formações pontuais referentes ao trabalho e também com os setores e os estados onde o MST está organizado, formações ligadas ao cuidado e guarda dos documentos.

O Arquivo do MST é um arquivo popular que ainda não é aberto ao público. A Equipe vem trabalhando na construção de algumas políticas relacionadas ao acervo. Uma delas é a política de acesso aos documentos, alguns dos quais estão à disposição no *site* do MST, como: fotografias, cartilhas, cartazes, teses e dissertações.

A equipe de Arquivo e Memória trabalha na salvaguarda dos documentos do MST e no resgate e preservação da memória da organização. Neste percurso, contou e conta com arquivistas amigos do MST que vêm contribuindo com a técnica do cuidado do acervo. Neste sentido, é importante apresentar as atribuições de um arquivista, concomitantemente, da Equipe que salvaguarda os documentos do MST. Algumas de suas principais responsabilidades, incluem: organização de documentos, responsável por classificar e organizar os documentos de acordo com critérios preestabelecidos, facilitando a sua recuperação quando necessário; conservação dos documentos, garantindo que estes sejam mantidos em boas condições de armazenamento e acondicionamento, evitando degradações futuras; garantia de que os usuários tenham acesso às informações e documentos de forma rápida e eficiente, permitindo a tomada de decisões de forma mais ágil; elaboração de políticas e normas para a gestão de documentos, visando garantir a segurança, a integridade e a disponibilidade das informações.

Como apresentado na introdução do texto, um dos objetivos da equipe é a guarda, uso e preservação do acervo do MST e, assim como em outros acervos, temos alguns grandes desafios para que o trabalho seja garantido, dentre eles a adaptação à era digital. Com a evolução da tecnologia, há uma migração de documentos para o formato digital, o que exige que o técnico em arquivo se adapte a essa nova realidade e desenvolva habilidades para gerenciar documentos eletrônicos. A gestão de grandes volumes de informações e documentos torna o trabalho do técnico em arquivo ainda mais complexo e desafiador, Por outro lado, há uma falta de conscientização sobre a importância da gestão de documentos; em muitos espaços, ainda existe uma falta de reconhecimento da importância da gestão de documentos e informações, o que pode dificultar o trabalho do técnico de arquivo em sensibilizar e conscientizar os usuários sobre o tema.

Para que possamos romper com alguns desses desafios, trabalhamos a difusão do acervo, o que ajuda na conscientização e na divulgação do trabalho realizado pela equipe, tanto interna quanto externamente. Dentre outros, vamos enfatizar aqui a participação do MST na exposição "Histórias Brasileiras" realizada no Masp, no ano de 2022.

O MST atendeu convite feito pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz para que algumas obras do MST integrassem a exposição "Histórias Brasileiras" no Masp. O convite foi aceito com muita satisfação porque a equipe vem realizando um debate de muita importância, dentro de um espaço de arquivo e memória, que é essa difusão do arquivo e seus documentos. A conjuntura política em que vivíamos também deu a este convite um caráter especial: ter a oportunidade de apresentar, dentro de um museu como o Masp, o outro lado do Movimento, que é um lado também artístico, que tem seus cantadores, poetas e músicos.

O cantador Elomar Figueira em sua música "Arrumação", nos conta lindamente a difícil lida camponesa. No refrão ele expressa a penosidade e o esforço do trabalho na terra e de semear sementes em momentos de adversidades, como podemos observar no trecho a seguir:

Futuca a tuia, pega o catador
Vamos plantar feijão no pó

(Eleomar Mello. Arrumação)

Nos inspiramos nessa cultura de luta da classe trabalhadora brasileira, de resistência e resiliência, para elaborar e trabalhar sobre a memória coletiva construída no MST no contexto de crise sistêmica, com aprofundamento do caráter destrutivo do capital e de sua hegemonia a nível planetário, para cuidar e preservar registros documentais assim como o esperançar do plantio em terra árida. A Equipe tem a tarefa de criar espaços de memória, a partir dos ensinamentos da história oral e das formas que a classe trabalhadora construiu para repassar legados, encontrar nas "tuia" desse Movimento os conhecimentos e lutas produzidos pelos e pelas Sem Terra para que sejam memórias vivas que expressem a esperança e que precisam ser cultivadas coletivamente para semear um novo futuro, pois, já aprendemos que sem história perdemos nossas raízes, cometemos erros imaturos e não avançamos na luta de classes. Seguimos o trabalho na expectativa de que possamos, por meio do acervo do MST, contribuir com a preservação, compreensão e acessibilidade da memória da imensa e linda produção de conhecimento e estética protagonizada pelos lutadores/as da reforma agrária e da luta de classes no Brasil.

O MST E A CULTURA

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA DO MST

A cultura assumiu na atualidade uma dimensão estratégica na luta pela reforma agrária, sendo disputada cotidianamente através de ideias, valores e práticas. No campo brasileiro, tal disputa se dá essencialmente entre dois projetos antagônicos, o do agronegócio e o da agroecologia, tendo cada um deles seus desdobramentos em diversas esferas: a econômica, tecnológica, social, produtiva.

Um dos elementos centrais do programa do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra é a dimensão cultural. A Reforma Agrária Popular que defendemos pressupõe uma transformação radical de padrões culturais, tanto da base social assentada e acampada, quanto do conjunto da sociedade; trata-se de uma revolução cultural, um dos fundamentos para o enfrentamento e superação do sistema capitalista.

A CULTURA, UM CAMPO DE LUTA

A cultura tem sido um amplo campo de disputa de significados e de modos de vida. Cultura, economia e política não se separam ao longo da história. A relação dos seres humanos com a natureza, com a posse e o domínio da terra, com o trabalho na terra, sempre esteve ligada aos processos de luta de classes, econômicos e políticos. E nos dias de hoje não é diferente.

O termo que está na origem da palavra cultura, *colere* em latim, significava habitar, cultivar, proteger, honrar. A origem da palavra cultura está ligada à vida rural, ao campo, e também à proteção e ao cuidado. No passado, *cultus* era a palavra usada para o campo que tinha sido cultivado, um campo cultivado por gerações, um cultivo que trazia as marcas da memória das pessoas que ocuparam aquelas terras e nela trabalharam, plantaram, produziram, colheram; fizeram dela seu local de vida. O trabalho coletivo de várias gerações se tornou uma cultura. A produção dos alimentos de cada terra cultivada gerou a memória e a cultura da comunidade que cultivou aquela terra.

O ato de cultivar a terra se tornou a imagem para o homem e a mulher que se cultivam a si mesmos, se tornou o modelo do próprio trabalho que o ser humano faz sobre si mesmo. Por isso, a expressão de uma pessoa cultivada, uma pessoa que se cultivou, uma pessoa culta. Como diria nosso poeta Zé Pinto: "a gente cultiva a terra e ela cultiva a gente". Cultivamos nossos valores, cultivamos nossos símbolos, cultivamos nossos sentimentos, que a partir de cuidados constantes nutrem os frutos de nosso cultivo de maneira dinâmica e permanente.

O agronegócio, como projeto de desenvolvimento capitalista para o campo, nega, por sua própria definição, o termo cultura que estava presente na concepção de agricultura, porque propõe uma produção sem agricultores, sem cuidado com a natureza; com a vida. Resta somente o negócio da terra, o mercado da terra. O campo se transforma em monoculturas, com seus transgênicos e pacotes químicos e tecnológicos, sem camponeses, sem cultivadores, sem agricultores, sem pessoas, sem vida. Um deserto verde que reflete o fim das relações sociais, das relações humanas e culturais que se estabelecem na vida coletiva na agricultura, expulsando famílias agricultoras e eliminando a cultura da memória dos antepassados que viveram, que trabalharam e cultivaram a terra.

No lugar das relações comunitárias, impõe-se a exploração do trabalho para produzir mercadorias para o mercado internacional, as *commodities* que irão servir para especulações no mercado financeiro. Uma outra cultura se estabelece, onde o ser humano e a natureza são somente mais uma mercadoria; as sementes não se reproduzem, não trazem em si a vida, associadas a produções envenenadas que contaminam os solos, as águas, os animais, as pessoas, os alimentos.

O projeto cultural do agronegócio é o da indústria cultural, como instrumento de dominação ideológica, para controlar os modos de vida, os hábitos culturais de alimentação, os padrões de consumo, os sonhos e os desejos das pessoas. Assim como a produção em grande escala para o mercado internacional se consolidou na agricultura, integrando toda a cadeia produtiva desde as sementes, a terra, a comercialização e os insumos, a mesma lógica se estabeleceu na produção cultural.

A Indústria Cultural integra setores da produção artística e de comunicação, como a música, o cinema, o teatro, os jornais, as rádios, até mesmo os materiais didáticos das escolas. Um pequeno grupo de empresas controla toda a produção cultural, amplamente contaminada de machismo, racismo, discriminações, individualismo, consumismo e uma série de valores que limitam a formação humana.

As empresas do agronegócio adotaram a Indústria Cultural como parte de sua estratégia para criar valores, significados, símbolos, ideias e ideologias que justifiquem o seu modelo, que o tornam sedutor, produzindo uma imagem invertida do que realmente é. Atuam produzindo livros infantis que são distribuídos nas escolas, patrocinando escolas de samba, financiando novelas, apresentações musicais, entre várias outras atividades. E assim como o agronegócio limita as possibilidades do tipo de cultura que será produzida, a indústria cultural controla os tipos de produto cultural que circulam em seu sistema.

O programa da Reforma Agrária Popular se contrapõe ao agronegócio na medida em que representa uma mudança nos aspectos culturais da vida no campo. Como projeto, ela busca criar uma sociabilidade no campo em confronto com a sociabilidade capitalista ainda existente, inclusive em nossas áreas. Como projeto cultural, seu desafio está em construir as condições para a emancipação humana, confrontando um agronegócio fortalecido pelo capital financeiro, pelas empresas transnacionais, pelo monopólio da mídia e pela indústria cultural.

Uma das condições para esta disputa entre projetos de sociedade é a compreensão de que a reforma agrária não é uma questão somente dos camponeses, sua importância se coloca para o conjunto da sociedade, do campo e da cidade, não somente como um meio de resolução de problemas econômicos, sociais e políticos, mas também como uma resposta ao agudizamento de uma crise ambiental causada pelo agronegócio, além da grave ameaça para a saúde pública representada por esse modelo de produção de alimentos contaminados por agrotóxicos.

A função social da terra e dos bens da natureza precisam ser debatidos amplamente, para que se consolide uma nova matriz produtiva e cultural, com novos padrões culturais de desenvolvimento, de consumo e de relação com a natureza. O agronegócio não produz alimentos, mas mercadorias, combustíveis, farelo para a produção de ração ou pasta para celulose. São as famílias camponesas que respondem pela produção de alimentos. Compreender que o alimento não é mercadoria portanto é uma mudança cultural estrutural.

A produção de alimentos saudáveis, diversificados, com base na agroecologia e técnicas adequadas aos diferentes biomas são elementos essenciais de uma cultura produtiva emancipatória e socialmente necessária, que configurem novas relações sociais entres os seres humanos e a natureza. Como produção e sociabilidade, a Reforma Agrária Popular produz uma cultura de resistência à destruição; as florestas, os bosques, a terra, a água não são mercadorias. O cuidado e a proteção da natureza se tornaram um ato de resistência, uma forma de luta. Agricultoras e agricultores camponeses atuam como guardiões da biodiversidade, da saúde da terra, das sementes.

Nessa nova forma de enfrentamento, um dos maiores desafios culturais que temos é o cultivo de uma nova consciência, de novos valores, novos significados; de novas relações sociais entre os seres humanos e com a natureza. Os acampamentos e assentamentos são espaços privilegiados para germinar essa nova cultura, partindo de um novo modelo produtivo onde a terra cumpra sua função social, o trabalho seja fundamentado na cooperação e na agroecologia.

A DIMENSÃO DA ARTE NA CULTURA SEM TERRA

As experiências de um povo ou de um grupo social se enraízam com a de seus antecessores através de mediações simbólicas, como as canções, danças, histórias. Do trabalho no campo emergem formas como as festas de colheita, lendas sobre os alimentos, histórias e causos. As feiras também se tornaram parte da cultura camponesa como espaços de socialização e vivência, além da comercialização dos alimentos produzidos. As produções simbólicas cultivadas e criadas pelos próprios trabalhadores e trabalhadoras para representarem sua vida, seu imaginário, seus valores fortalecem os vínculos com a terra e a comunidade, dão aos atos da vida uma dimensão estética, de maior beleza, e se tornam força política e social, de fortalecimento do grupo e de cultivo da consciência.

O projeto de Reforma Agrária Popular pressupõe que os próprios camponeses e camponesas produzam arte, superem a divisão social do trabalho e possam ter um pleno desenvolvimento humano, em todas suas dimensões, confrontando também com sua produção estética os valores vinculados ao projeto do capitalismo, que se utiliza dessa dimensão do sensível em sua disputa pelo imaginário da sociedade.

A construção da identidade Sem Terra vem se dando ao longo do tempo através das músicas e poemas, de painéis, do teatro e das nossas simbologias, como a bandeira e o hino. A partir de 1998, teve início de maneira mais sistemática o debate sobre a Cultura e as linhas políticas de atuação nesse campo, incorporando as linguagens artísticas de forma orgânica na luta. Como resultado deste processo, foi consolidado o Coletivo Nacional de Cultura, constituído por Brigadas e Frentes das linguagens artísticas, além de militantes designados a coordenar processos de formação e atividades voltadas para a difusão das artes no conjunto do movimento e em seu diálogo com a sociedade.

A Frente de Música João do Vale, a Brigada de Artes Visuais Cândido Portinari, a Frente de Literatura Palavras Rebeldes, a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho e a Brigada de Teatro Patativa do Assaré são compostas por militantes de diversos setores, em todos os estados e regiões do Brasil em que o MST está organizado.

Nestes mais de vinte anos, o Coletivo Nacional de Cultura realizou centenas de atividades de formação e difusão artística, em âmbito local, estadual e nacional, como os Festivais de Arte e Cultura das Escolas do Campo, as Jornadas de Agroecologia, os Circuitos Regionais de Arte e Cultura, as Mostras e Festivais nas Feiras Estaduais e Nacionais da Reforma Agrária, as Semanas de Arte e Cultura na Escola Nacional Florestan Fernandes, além da representação do MST em espaços internacionais em países da Europa, África e América Latina.

PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Próximo à celebração de seus 40 anos, o MST cultiva a memória de lutas por justiça social, ao mesmo tempo que semeia o projeto da Reforma Agrária Popular. Um projeto de futuro que busca a democratização do acesso à terra, para uma outra agricultura, de caráter popular, justa, igualitária, que resolva os problemas que herdamos da colonização que marcou a nossa história, a nossa memória, a cultura de nosso país e de nosso povo, e que supere os limites impostos atualmente pelo capitalismo e o agronegócio.

Referências

— BOGO, Ademar. *O MST e a Cultura*. São Paulo: Secretaria Nacional, 2003.

— BONASSA, Juliana, GUILHERME, Sylviane e PERCASSI, Jade. Cultura e Agroecologia. *In*: *Dicionário de Educação e Agroecologia*. São Paulo: Expressão Popular; Rio de Janeiro: EPSJV, 2021.

— BRANDÃO, Carlos Rodrigues, ASSUMPÇÃO, Raiane. *Cultura rebelde* — escritos sobre a educação popular ontem e agora. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2009.

— CALDART, Roseli Salete. *Sem Terra, com poesia* — a arte de recriar a história. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

— CHÃ, Ana Manuela. *Agronegócio e indústria cultural*: estratégias das empresas para a construção da hegemonia. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

— CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cultura e democracia*: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1997.

— INSTITUTO DE EDUCAÇÃO JOSUÉ DE CASTRO. *A gente cultiva a terra e ela cultiva a gente* — História do MST. Construção coletiva do Curso de História Turma Eduardo Galeano. Veranópolis: ITERRA/UFFS, 2015.

— INSTITUTO TRICONTINENTAL. A arte da revolução será internacionalista. *Dossiê n. 15*. São Paulo, Instituto Tricontinental de Pesquisa Social, 2019.

— MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. A Reforma Agrária Popular como Projeto de Cultura do MST. *In*: *Caderno de Cultura n. 1*. São Paulo: Secretaria Nacional, 2018.

— VILLAS BOAS, Rafael Litvin, PEREIRA, Paola Masiero (org.) *Cultura, Arte e Comunicação*. Caderno 2 Residência Agrária UnB. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

A ARTE É NOSSA BORDUNA

UMA CONVERSA COM EDGAR KANAYKÕ XAKRIABÁ

Autor de fotografias da Marcha das Mulheres Xakriabá que foram vetadas pelo Masp, nesta entrevista, realizada remotamente em 4 de agosto de 2023, Edgar Kanaykõ Xakriabá conversa com o também fotógrafo André Vilaron, as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, e os pesquisadores Deise Oliveira e Pedro Marco Gonçalves. As reflexões têm como eixo central as imagens e seu lugar na luta indígena, lançando um olhar atento também para os museus, as redes sociais e a mídia.

Sandra Benites | Gostaria de agradecer a você, Edgar, que foi fundamental para as provocações e as inquietações sobre a importância da fotografia desde o início da proposição do *RETOMADAS*. Não só nessa perspectiva da arte, do fotógrafo ou da imagem simplesmente, mas também para discutir a questão de forma mais política, digamos assim, já que é importante a gente poder questionar para seguir adiante.

Sinto-me fortalecida por conta do diálogo com você, porque trabalhar como artista ou curador é solitário às vezes. Não porque a gente esteja sozinha, mas porque enfrentar é muito solitário, como aconteceu com a gente. Por mais que a gente queira contar com algumas coisas, às vezes a gente se vê sozinha em determinado espaço ou momento, e só nós sabemos o quanto é difícil. Mas eu sempre conto com os parentes. Então só quero mesmo agradecer pela luta que você vem trazendo há muito tempo, apesar de a fotografia às vezes não ser vista como luta. Obrigada mais uma vez.

Edgar Kanaykõ Xakriabá | Primeiramente, é um prazer estar aqui com vocês, contribuindo com este tema que é muito importante para nós, enquanto povos indígenas, mas também como artistas, já que muitas vezes a fotografia nem é vista como luta, como acabou de dizer a parente.

O povo Xakriabá está localizado bem no norte de Minas, no cerrado, no município de São João das Missões. Nosso território foi demarcado a partir de muita luta, desde as invasões coloniais. Não é à toa que o município se chama São João das Missões, né? Porque no passado teve uma missão de catequização dos povos daqui — no caso, os Xakriabá.

E eu gosto de fazer essa retomada justamente porque uma coisa não está desligada da outra. Então, quando a gente fala de arte, fotografia, outros tipos de linguagem, para nós primeiro vem o território. Por isso que a gente costuma dizer que o território é a base de tudo, é visto como mãe porque é quem cuida. Falo isso porque, a partir do momento em que retomamos o território, podemos nos estabelecer e lutar também por outros direitos. O território é a base. Foi assim que eu vim crescendo nessa caminhada junto com a comunidade, pensando essa questão da importância da luta.

Meu primeiro contato com uma câmera fotográfica foi quando a associação aqui da aldeia Barreiro, dos Xakriabá, teve a necessidade de adquirir equipamentos para registrar os projetos que desenvolvia. Na época eu era adolescente e, sempre curioso, comecei a manusear essa câmera, que já era digital. Comecei a fotografar e a registrar os projetos que a associação desenvolvia. E aí, depois, as pessoas começaram a querer registrar casamentos, festas, rituais etc., e isso foi bem interessante. Antes disso, eu já gostava de desenhar e sempre desenhei muito. E acho que a questão da composição, da luz, da sombra que eu trazia do desenho ajudou muito no princípio da fotografia, me ajudou a aprimorar o olhar para a imagem.

Ao mesmo tempo, eu estava na luta para conquistar um espaço acadêmico também. Em 2009, estive na primeira turma de formação intercultural para educadores indígenas do Reuni, o projeto de expansão das universidades na época do governo Lula. O curso era intercultural e intermodular, a gente estudava a partir do conhecimento tanto lá de fora quanto aqui de dentro. E como você era livre para fazer o trabalho de conclusão de curso tanto escrito quanto prático, eu fiz uma parte escrita e um pequeno documentário em vídeo sobre as brincadeiras das crianças e os modos de caçar. Eu já estava usando o audiovisual como uma ferramenta de ensino e aprendizado, sempre ligado ao movimento nacional dos povos indígenas. Tudo serviu de amadurecimento para entender o que, de fato, significa a imagem fotográfica para nós.

Mais tarde, no mestrado, pude me aperfeiçoar e desenvolver melhor esse tema sobre a imagem em si. Tanto que o meu trabalho se chama "Etnovisão, o olhar indígena que atravessa a lente". Esse atravessar de lente tem um significado para nós, não é só um olhar através da câmera, não é só um olhar através da lente, mas é um olhar que atravessa ela. E esse atravessar é um emaranhado, digamos assim, de relações que a gente tem e cria com a comunidade que a gente vive ou com o nosso povo, né?

A antropologia ajuda a gente a pensar isso a partir da etnografia e através da própria antropologia visual, que é recente ainda, mas ajuda a pensar o uso da imagem ou da fotografia como um meio etnográfico. Então, como fazer etnografia a partir da imagem? A imagem não é apenas a ilustração de um texto, ela é um recorte de algo muito maior que está em volta, como na linguagem do campo e do extracampo, né?

Eu vim muito para essa questão do que significa a imagem para nós, enquanto povo. Então, era muito em diálogo com os pajés, com os mais velhos e com outros cineastas indígenas que produzem imagem e filme. Tudo isso ajudou a desenvolver melhor o pensamento sobre o perigo que a imagem tem, e, ao mesmo tempo, sobre a importância que ela tem para nós. Muitas pessoas e povos têm receio e cuidado (também espiritual) com a imagem, e por isso ela é vista, digamos assim, quase como um mal necessário.

Por isso que a gente costuma dizer que a gente usa a fotografia e a câmera como instrumentos de luta e de resistência. A câmera, o audiovisual ou a arte de modo geral para nós pode ser vista também como o nosso novo arco e flecha ou borduna, porque é uma arma de luta.

Clarissa Diniz | Que maravilhosa introdução! Queria perguntar se você poderia falar um pouquinho mais sobre o entendimento dos perigos da imagem da perspectiva Xakriabá, para que a gente possa se familiarizar mais com o tipo de risco com o qual você, enquanto fotógrafo, está lidando na sua prática. Fico também curiosa para saber mais de como, ciente desses perigos, do ponto de vista Xakriabá, vocês lidam com eles, negociando e reinventando essa relação no cotidiano...

Edgar Kanaykõ Xakriabá | Na nossa língua Xakriabá, chamada akw⊠, existe uma palavra que é praticamente um conceito: hêmba. Para nós, hêmba é lida como alma, espírito ou imagem. Por isso traduzimos imagem ou fotografia como hêmba, e por isso também enxergamos o perigo de se fotografar, por exemplo, momentos rituais, pois não se trata apenas de "capturar uma imagem", mas do perigo de aprisionar os próprios espíritos na fotografia. Por isso, os mais velhos ou os pajés mediam o que pode ou não pode ser fotografado.

Quando eu estava conversando aqui com o pajé Xakriabá, o pajé Vicente, ele às vezes me perguntava se o que estava gravando era para nós ou para as pessoas de fora. Para nós ele fala de um jeito; para todo mundo, fala de outro. Então, é como se tivesse um modo de se proceder ou um modo de revelar coisas para nós ou para o outro.

Como outros povos, os Xakriabá têm essa questão do segredo, que envolve os momentos de rituais, ou mesmo outros que não devem ser capturados através da imagem. Para nós, povos indígenas, o uso da fotografia se dá em vários caminhos e meios porque ela atravessa várias vertentes: a questão do campo da imagem, do que é visível, do que que é invisível, o poder que a imagem tem... Por isso a imagem é tão perigosa quanto importante.

Um dia perguntei para o Pajé Vicente: "mas e agora, o que que a gente faz, já que as nossas imagens estão espalhadas por tudo quanto é canto, na internet, no Instagram e tudo mais, nas redes sociais...?" Aí ele para, pensa e fala assim: "é, temos que nos preparar mais, temos que ter muito cuidado". Ele não deu uma solução exatamente, mas falou no sentido de preparar o nosso corpo. Fechar o corpo também é um modo de se preparar para quando essa imagem for capturada, porque ele diz que a partir de uma imagem, de uma fotografia, você pode ser, digamos, enfeitiçado, já que imagem, corpo e alma estão interligadas, não são coisas separadas.

Por isso é importante a questão não só da imagem, mas também das técnicas da imagem. Como, por exemplo, nessa captura da imagem, a gente pode usar os próprios dispositivos do fazer fotográfico para revelar não revelando, digamos, o segredo? Porque há relações entre a luz do flash e o brilho dos encantos, que é o brilho dos espíritos. Então, em muitos momentos, como nos rituais, fazer uso da luz natural — que dá aquele efeito de longa exposição — é um modo de se capturar a fotografia sem, digamos, revelar exatamente a imagem. Até porque, quando se usa, digamos, muitas luzes como flash etc., isso acaba espantando os espíritos já que, em nossas leituras, os espíritos são seres de luz e, por isso, o uso de flash acaba se tornando uma luz confrontando a outra.

É um pouco nesse sentido... Há meios e modos também de se relacionar ou de estar nesses ambientes. Isso se dá a partir de uma prática, de uma relação que se cria com cada situação, com cada povo, com cada comunidade.

Sandra Benites | Muito interessante ver que estamos mesmo repensando, discutindo profundamente isso. Quando eu fui trabalhar no Museu das Culturas Indígenas, na época da inauguração, estávamos precisando de fotografias das pessoas que lutaram para retomar a aldeia no Jaraguá, onde hoje temos seis aldeias Guarani, uma pertinho da outra. A intenção era homenagear alguém, alguma liderança que não estivesse mais entre nós aqui na Terra, mas que tivesse lutado pelo território. E aí veio a ideia de buscar uma fotografia para fazer uma homenagem a essa pessoa já na entrada do Museu.

E aí nós fomos às aldeias para perguntar o que eles gostariam de propor para essa exposição, e lá perguntei sobre essa fotografia, sobre a possibilidade de colocarmos uma grande imagem de um xe ramõe ou xe xajaryi, ancião ou anciã, ou mesmo de alguma pessoa de gerações mais recentes.

Durante a conversa, chegou uma senhorinha que também é liderança e disse que não havia necessidade de colocarmos, no Museu, uma fotografia de alguém que já se foi, mas talvez alguma imagem da luta. Algo que o próprio Edgar vem fazendo, mostrando mais as imagens do movimento, da luta, como o Acampamento Terra Livre ou a Marcha das Mulheres Xakriabá. Essa é uma forma de acordar a memória, de entender como podemos seguir nossa caminhada, como a gente vai seguir a partir dessa memória.

Então, eu entendo que esse registro é muito importante também para a gente pensar o futuro, e por isso que não é qualquer memória, não é qualquer imagem, não é qualquer voz que a gente precisa espalhar, revelar, porque tudo isso tem a ver com o futuro. E temos que trazer esse cuidado. Revelar apenas aquilo que deve ser revelado, e não só aquilo que é sagrado. O que é do nosso espírito, o que é importante para a gente, não precisa ser revelado para todo mundo, pois como me disse uma vez o Seu Félix da Aldeia Guarani Ara Ovy, apavorar os espíritos é enfraquecê-los. Não podemos apavorar os nossos espíritos, e temos discutido isso no mundo da arte indígena e não indígena também.

Em nossas alianças com os juruá (não indígenas), podemos falar da importância de nossa espiritualidade — de como incorporar outro espírito fortalece e deixa a gente com saúde, com alegria, com força ... mas também provocar os juruá a contarem a história verdadeira deles, do que fizeram com a gente de forma violenta desde as invasões coloniais. E usamos a câmera exatamente para contar o que o juruá faz com a gente, não é, Edgar? E é por isso que essas imagens incomodam e são censuradas. Por isso os juruá falam "ah, mas isso aí não é arte". Mas que bom que esse questionamento começa a instigar mais as coisas, a oportunidade de falarmos sobre como a gente está fazendo. É importante. E por isso também que eu acho que tem sido muito importante a parceria com a Clarissa, primeiro no MAR, depois no Masp, e a gente continua aqui, né?

Deise Oliveira | Fiquei pensando naquilo que Edgar falou antes, sobre o assédio vivido através das mídias e redes sociais como o Instagram, que mostra tudo o tempo todo. Imagino que talvez para o Edgar chegue uma demanda dessa fetichização, de querer entender tudo, saber tudo, ou então colocar essa fotografia no lugar desse exótico, que é uma coisa bem comum quando se fala principalmente de povos indígenas. Então, como é que isso acontece com você, Edgar? Ou, por conta de sua tradição com a imagem, isso já é filtrado?

André Vilaron | Pegando um pouco o que a Deise falou em função das tecnologias, e pensando também no momento histórico que a gente está vivendo, eu acho que é muito bacana quando você fala do lado bom de usar a tecnologia, Edgar. Por isso queria te pedir para falar um pouquinho da apropriação das novas mídias por vocês, e não mais como simplesmente objetos de registro, não mais sendo fotografado, mas justamente numa posição ativa que pode também chegar ao ponto de não estar nem aí para a grande imprensa em alguns momentos, de não precisar depender das instituições oficiais ou esperar "ser integrado" a essas instâncias coloniais já que vocês estão usando outras redes, outras formas de circulação das imagens. Hoje, vemos instrumentos que sempre foram usados contra os indígenas serem usados a favor dessas comunidades, mas agora por vocês, não é? Me parece que a grande virada é como Edgar, Sandra e vários outros artistas, curadores, pesquisadores, ativistas indígenas, estão usando justamente essas ferramentas a favor de contar outras narrativas...

Edgar Kanaykõ Xakriabá | Sim, muito bem lembrado. Quando se tem a presença indígena nesses espaços, estamos falando de narrativa, e narrativa também é contar história, e quando a gente conta a história do nosso próprio ponto de vista, ela se contrapõe à outra que sempre foi dita pelo ponto de vista dos brancos. Quando, por exemplo, contrapomos a ideia de descoberta com a de invasão ou, como diz Célia Xakriabá, dizemos que antes do Brasil da Coroa, já existia o Brasil do cocar, estamos indo contra a narrativa oficial e isso incomoda muita gente. Essas narrativas ganham espaço porque os próprios parentes estão fazendo elas, como naquela época da comoção muito grande com os Guarani Kaiowá, quando todo mundo passou a mudar o nome no Facebook para fulano Guarani Kaiowá, fulano Kaiowá. Isso no Brasil inteiro e muitas vezes no mundo. E isso só foi possível porque os próprios parentes Guarani estavam com celular, gravando a violência e o ataque dos fazendeiros e postando na rede social. Ou seja, se fosse esperar pela grande mídia, ia demorar muito tempo, iria ter outro tipo de narrativa e outro tipo de comoção, talvez, né? A presença indígena nas redes sociais é uma forma de retomar espaços, é uma forma de retomar território também.

E é por isso que a gente vê pessoas deslegitimando as identidades indígenas só por estar usando o celular ou simplesmente por estar na rede social. Como se a pessoa deixasse de ser indígena. No imaginário de muitos da sociedade brasileira, o indígena sempre está numa caixinha ou num lugar que não incomode muito. As pessoas brancas acham que podem cobrar como deve ser a identidade indígena, e se formos diferentes disso, incomodamos. Por isso dizemos que os brancos são muito confusos da cabeça.

Mas é a gente que sabe da nossa luta e da resistência, e por isso, muitas vezes, usamos do dispositivo que a sociedade não indígena tem para fortalecer a nós mesmos. É estratégia de luta. Como, por exemplo, ocupar os lugares da representação política, como vereadores, deputados, senadores, ministros. Sempre com cuidado, porque é um diálogo entre dois mundos.

E aí vem a ideia da fogueira fria e da fogueira quente, que foi um parente pataxó que falou. Antigamente, como comunidade, as pessoas nas aldeias tinham o costume de sentar em volta da fogueira e simplesmente contar história, contar causo. E ali os conhecimentos eram repassados, no cotidiano mesmo, em volta da fogueira. É só você experimentar em qualquer lugar, qualquer sociedade, acender uma fogueira e a gente vê que chama as pessoas e naturalmente coisas vão saindo dali. Então, hoje em dia, com a chegada da tecnologia, as pessoas costumam sentar em volta da TV, que se tornou uma fogueira fria. Ela esfriou alguns conhecimentos, mas, ao mesmo tempo, nós tomamos consciência de que podemos também usar essa ferramenta, a fogueira fria, e também aquecer ela um pouco com o nosso conhecimento. É uma retomada também, e não simplesmente dizer que é ruim ou proibir.

É muito comum hoje em dia falar de descolonização ou decolonização, mas como a gente aos poucos vai indigenizando as coisas com as quais a gente está tendo contato. Acho que indigenizar o mundo é cada vez mais preciso e necessário, justamente porque indigenizar o mundo é indigenizar os conhecimentos, as artes, o modo de ver e perceber o mundo que a gente vive. Não é à toa que eu acho que por isso que os povos indígenas são considerados apenas 5% da população mundial, mas são os responsáveis por proteger mais de 85% da biodiversidade do planeta. Ou seja, é justamente pelos modos diferentes de estar e perceber o mundo em que vivemos. Porque esse mundo capitalista é muito pensado no sentido do consumo, o consumo da renda. Então, no mundo das artes isso é muito visto também, por isso, quando nós indígenas entramos nesse mundo, é sempre meio desconfiado, talvez com o pé atrás, desconfiado com essa coisa de "artista".

Eu, por exemplo, aos poucos fui entendendo o que as pessoas estavam dizendo quando me chamavam de artista, porque muitas vezes ser fotógrafo é um estado de transição e menos um estado de permanência, digamos assim. O fotógrafo Xakriabá, o fotógrafo indígena, o artista indígena, é um estado de transição no sentido também de que eu estou fotógrafo em alguns momentos, em outros momentos eu estou apenas sendo parte daquele povo. Você vê muitos parentes com a câmera na mão, ao mesmo tempo ele está cantando e entoando rituais junto com o seu povo. O artista indígena não está nem dentro, nem fora do seu povo: está entrelaçado. Esse tipo de visão também ajuda bastante a compreender o mundo que a gente vive.

André Vilaron | Você fala de estar fotógrafo, mas talvez o estar alguma coisa é estar gente, é estar pessoa, é estar eu, e eu acho que essa parte a gente tem muito a aprender, assim, porque eu nunca entendi muito a categoria de "fotojornalista", "fotógrafo de natureza", "fotógrafo da vida selvagem" ou, indo mais além, até mesmo a diferença entre fotógrafo e artista visual, já que a fotografia, desde seus primeiros anos, se experimentava e se expandia.

Nessa perspectiva, Edgar, esse atravessar a lente que você falou, lembrando também de trabalhos seus em que você está muito próximo, muito dentro da imagem, nos ensina muito. A gente é natureza, e eu acho que nessa perspectiva a gente tem muito a aprender.

Pedro Marco Gonçalves | Eu fiquei pensando, quando você estava falando nesse lugar do museu, nesse lugar do contato com uma parte desse mundo branco que é responsável por fazer memória e disseminar essas narrativas, como é que você analisa a chegada das suas imagens nesses museus como o Masp. Imagino que haja visões diferentes sobre esses atravessamentos, mas queria saber como você pensa esse contato, como ele tem se dado, enfim...

Edgar Kanaykõ Xakriabá | Essa discussão é pano pra manga, né? Muito longa. [risos] Mas acho que são vários caminhos pelos quais o nosso mundo tenta dialogar com esse outro. Então, é muito importante nós, indígenas, estarmos presentes nesses espaços: não somente estar lá com nosso corpo, mas também com nossa arte porque isso faz com que esses lugares se desconstruam um pouco mais. Acho que isso foi muito visto agora no *RETOMADAS*.

Esse mal necessário que rolou foi muito importante porque essa repercussão toda deu, justamente a quem não estava ligado, uma visão do quê que é, do que são essas instituições. São muito duras mesmo. O Masp é "a" referência de museu das artes no Brasil e no mundo, mas eu pergunto, é referência para quem? Isso é importante de ser dito porque também tem a ver com aquela discussão que nunca tem fim sobre o que é ou não é arte.

Então, eu acho que só o fato de termos pessoas que estão fazendo essa diferença, trabalhando com conceitos diferentes, estando nesses espaços, é importante para, justamente, balançar um pouco essas estruturas. O mundo do branco é muito cativante, mas a gente não vai se tornar como o sistema prega que deve ser.

A arte para nós é vista como um instrumento de luta e de resistência, então não é que a gente não queira estar nesses espaços, mas é que esses espaços sirvam de lugares de reflexão e de possibilidade, de poder ver, sentir outros mundos, outras narrativas também, e a diversidade do que são os povos indígenas.

Clarissa Diniz | Edgar, aproveitando o gancho de Pedro sobre o Masp, será que você poderia falar um pouquinho sobre as fotografias que estavam na exposição, as imagens da Marcha das Mulheres Xakriabá? Quando a gente estava buscando as fotos, Sandra e eu, estávamos interessadas em imagens de marcha, de caminhada. E aí, dentro desse recorte, Sandra trouxe a orientação de pensarmos as marchas das mulheres. Por isso as fotografias de André Vilaron têm as mulheres como protagonistas também. Então, seria legal se você pudesse falar um pouquinho sobre o contexto daquelas imagens...

Edgar Kanaykõ Xakriabá | Eu acho muito interessante que, quando saiu o conceito do RETOMADAS e tudo mais, e quando deu ruim, e estava lá aquela minha foto — e acho que fui bem curado nesse sentido, acho que a Sandra deu essa sacada, vocês todos tiveram — da Alessandra Munduruku, onde está escrito "justiça histórica". Quando as fotografias foram negadas, ficou evidente que a gente estava lutando por justiça histórica. A própria imagem já estava dizendo isso, porque estava dialogando com esse tema das retomadas e tudo que ele envolve.

Quando a gente retoma um território, vivenciamos conflitos também. Conflitos de ideias, conflitos de pensamento, conflitos com a justiça. O mesmo se dá com os museus. Estávamos num território muito disputado, onde as narrativas estão em disputa muito forte. Parece que não teria momento melhor para nós, estarmos ali com as nossas narrativas, com as nossas fotografias e imagens, principalmente as das mulheres indígenas.

As mulheres indígenas têm muito a contribuir sobre essa questão da luta e resistência das mulheres no Brasil e no mundo, porque elas sempre estiveram à frente da nossa luta, do nosso movimento. Se hoje temos ministra indígena, presidenta indígena da Funai, parlamentar indígena, não é à toa, mas também porque existe sim essa questão do machismo em todos os territórios, e por isso elas lutam, ocupam e retomam esses espaços. No cenário nacional, as mulheres indígenas se destacam justamente por isso, por essa importância,

por essa força que as mulheres têm para cuidar da luta e do território.

É por isso que, dentro da história do Brasil que o Masp estava contando em sua exposição, não faria sentido algum não falar da luta e da resistência indígena, do MST, da luta popular... Foi muito importante esse momento todo.

Sandra Benites | Não é à toa que as mulheres indígenas são vistas como Terra. Então, o nosso corpo é a Terra. Não tem como a gente reivindicar outra coisa, a não ser primeiro reivindicar o seu próprio corpo, a sua própria existência e o respeito e esse lugar em que estamos pisando o tempo todo. Acredito que as mulheres indígenas estão muito cientes de que a gente precisa do bem-estar como pessoas, como humano e não humano, como seres da Terra.

Não tem como a gente silenciar diante dessas tragédias, negar a narrativa das mulheres, negar a manifestação das mulheres, negar esse lugar de reivindicações. Negar tudo isso é ser pisado, como dizem meus parentes Guarani. Por isso eles aprendem, no ritual da dança do Xondaro, a pisar leve. Pisar leve na terra, entendendo o que é o próprio peso. Você tem que ter cuidado com o lugar em que você pisa, pois a terra é um corpo feminino, é o corpo-mãe, como o próprio Edgar falou. A terra é Nhandecy, a nossa mãe verdadeira.

Há muitas frentes de luta feminista hoje, não só indígenas. Cada uma organiza as suas lutas onde dói mais, cada contexto tem a sua reivindicação urgente e as nossas, como mulheres indígenas, ainda é a terra. A gente precisa de água, de lugar para plantar, para fazer nossas casas. Do lugar onde ensinar nossos filhos a pisar leve. Tudo isso tem a ver com a natureza. A nossa relação com todos os seus elementos é a nossa forma de educação. Precisamos deixar para os nossos filhos essa herança de cuidado, de pertencimento, de saber como pisar na terra. Uma herança que possa ser repassada de gerações em gerações, pois é assim que a gente enxerga o futuro. Não quero deixar um mundo trágico para os meus netos.

Essa forma de pensar não é só uma responsabilidade nossa, mas de todo mundo. É angustiante que os seres humanos não pensem no mundo que vamos deixar para os nossos filhos, no futuro devastado que deixaremos como herança. Eu penso nisso todo dia, nessa tragédia que a gente está projetando.

André Vilaron | Posso fazer uma última perguntinha? Tenho muita curiosidade com a perspectiva do Edgar em torno da posição protagonista de fotógrafos, fotógrafas, cineastas e artistas indígenas neste momento histórico, que inclui também a questão das redes sociais. Depois de décadas de imagens produzidas desde uma perspectiva quase sempre distanciada do retrato da comunidade indígena, do Toré, do Quarup etc., agora temos não só outros olhares, mas outras perspectivas mesmo, outras metodologias que têm sido estabelecidas pelos protagonistas, que são vocês. A curiosidade que eu tenho, Edgar, é em torno de quando, por exemplo, a gente vai no Acampamento Terra Livre aqui em Brasília, e já no primeiro dia vê muitos jovens, garotos, mulheres e até crianças com o celular ou mesmo com câmeras bem maneiras, profissionais, fazendo fotografia, filmando, com credenciais. Muita gente mesmo. Vinte anos atrás, provavelmente só os fotógrafos do *Estadão* ou da *Folha de São Paulo* teriam uma credencial ou os equipamentos para isso, estabelecendo as regras da grande imprensa para comunicar e mediar aquela manifestação, aquele encontro, aquela luta. Mas hoje não são mais eles que estabelecem essas regras, e acho muito importante marcar isso.

E a curiosidade é, por fim, saber como você, que é uma referência na fotografia, ou mesmo outros artistas como Denilson Baniwa, tem vivido essas trocas com o pessoal mais jovem do movimento indígena, em torno do que você faz, dos espaços que ocupa...

Edgar Kanaykõ Xakriabá | Isso é bem interessante porque, como a gente costuma dizer, o movimento indígena é um espaço de formação política, de luta etc., mas também é de muitas outras coisas. Então, assim, como você bem observou, tem uma galera muito jovem já fazendo uso do audiovisual. A partir da Mídia Indígena, por exemplo, organizam uma chamada para colaboradores que querem se voluntariar para produzir registros do movimento desde a perspectiva indígena, para não depender da grande imprensa que é incapaz de dar conta dessa diversidade toda. São imagens muito ricas, com momentos oficiais ou não, dos diferentes núcleos do acampamento.

Dessa vez eu vi até crianças mesmo, como uma menininha Munduruku que estava na fila, esperando para ser credenciada. É bastante interessante como os jovens estão realmente, aos poucos, compreendendo a importância da ferramenta do audiovisual, da fotografia e do cinema indígena também. Tem muitos aproveitando desse espaço para fazer documentários, entrevistas com outras lideranças etc. O campo da fotografia e do audiovisual é um território que a gente foi retomando aos poucos, demarcando e agora homologando.

Várias pessoas mais jovens chegam em mim para pedir dicas, elogiando, falando que acompanha, que sou referência, mas é muito interessante o fato de que a gente está ali junto, então, e assim vamos trocando essa ideia, criando esse espaço de troca. O movimento indígena é muito isso.

É um espaço político diferente nesse sentido... Não sei se vocês percebem, mas enquanto tem pessoas falando, já chega um povo cantando também, depois pausa um pouquinho, aí começa a falar de novo, chega outro povo ali, canta novamente, e assim continua o movimento, tem a hora da marcha e assim vai. E em volta disso tem muitas trocas acontecendo, as comissões das regiões, movimentos específicos também. Essa parte de fomentar, de criar estratégias e políticas para se tratar da questão do audiovisual do cinema indígena já é algo que está sendo discutido nesse novo governo também, pensando em como formalizar num âmbito federal para ajudar no fomento a toda essa troca e formação de pessoas indígenas. Toda troca é muito importante e necessária.

SEMENTES TAMBÉM BROTAM EM AÇUDES SECOS

ANA LIRA

Estávamos sentados, gravando, quando o vento começou a soar forte. O colega fotojornalista demonstrou aflição com o barulho, quando o agricultor levantou a mão e disse: esse vento quando vem não é bom ... a gente se preocupa. É um vento norte ... vento de seca. Escute. Eu parei para escutar o vento. O fotógrafo foi para o quintal tentar reproduzir uma cena vista em um *road movie* brasileiro.

Eu compreendi a necessidade de ter uma resposta imagética para o vento, mas o exercício que o agricultor estava propondo era outro. Aprender a escutar aquele vento era compreender sutilezas importantes da mudança do tempo. No semiárido, nem tudo o que se vê é visível. Os efeitos da estiagem são olháveis, mas seus mensageiros nem sempre são; e nem todos os ventos são iguais. Às vezes, imagem é sentir e escutar — e suas formas de transmissão são por outras vias.

A experiência deste encontro foi fundamental para elaborar o que eu tenho chamado de filosofia da matutagem — uma resposta possível para a compreensão das dinâmicas do semiárido e de outras regiões em que vivem povos observacionais. No imaginário brasileiro, o matuto quase sempre é apresentado como alguém que passa o dia sem fazer nada, de chapéu de palha, palitando os dentes e com os pés esticados no sol. Matutar, contudo, significa refletir com calma... meditar. É sinônimo de criar, traçar métodos, planejar, conceber... é debruçar-se demoradamente sobre a vida.

Se deslocamos o matutar para uma narrativa mais coerente com suas potências, uma pessoa, ao observar, compreende melhor o funcionamento dos lugares em que habita, percebe os ciclos e suas estratégias de manejo. O matuto torna-se alguém que, por meio da deriva, cria outros visívei s imaginários e dispõe de um grande poder de concretização de melhores realidades.

A matutagem, como ética, concebe criadores de várias ordens, que se expressam por meio de instrumentos musicais, construções melódicas, lideranças coletivas e políticas, elaborações de rezas e rituais, corpos dedicados aos trançados de redes e rendas, bonecos esculpidos em madeira, cerâmica ou nas contações de histórias que ouvimos Brasil afora em nossas caminhadas.

Os povos que afirmam uma presença no planeta a partir da deriva, do sentir a passagem do tempo e da observação, a meu ver, colaboram para um replantio do nosso imaginário, atenuando os efeitos da devastação dos sentidos. Eu, que nasci no agreste, mas cresci circulando em grandes cidades, percebo que, por uma questão de controle social, a cultura presente nas capitais incentiva um cenário de recusa à possibilidade de tocarmos as linguagens que não compreendemos, o devaneio inventivo, o que não cabe nos processos de regulação. Ou deslegitima essas práticas...

Foi nesta chave que iniciei mais uma conversa com o colega fotógrafo, que não era residente do Brasil, para quem eu trabalhei como guia territorial em 2012. Para tentar atenuar seus incômodos e sua insistente narrativa de que "nada acontece aqui", eu fiz esforços de esmiuçar os enredos, mostrar os símbolos e mediar as conversas com tudo o que encontrávamos pelo caminho [hoje, eu não faria isso jamais].

Em alguns momentos, matutei se sua recusa era efeito das mudanças de cenários — clima, gostos, cheiros e paisagens. Entretanto, após ouvir e ver suas respostas, compreendi que seu imaginário estava povoado pelo rastro das cenas vendidas sobre o Nordeste pela indústria da seca e por fotógrafos e cineastas de renome no circuito internacional. Eu mostrava as entrelinhas e trançados do semiárido, fundamentais para nosso mover na região; e ele queria a jornada do herói da terra rachada [...]; respirei.

Migramos para mais um dia de vivências. Eu lembro de perder a referência do horizonte por alguns segundos — das imensas léguas olhos à frente, em todas as direções. Quando entramos na estrada entre Cabrobó e Orocó, eu olhei para a posição do sol da tarde. Sabendo que o sol seguiria aquele roteiro até se pôr, eu construí a rota para entender como voltaríamos para a BR 408.

Quase uma hora e meia depois, Caatinga adentro, encontramos o assentamento. Eram seis casas de cada lado, ainda aguardando demarcação dos terrenos de cada família, para que elas tivessem autorização para cultivo. A seca chegou antes do esperado e os planos

do assentamento estagnaram. A luz foi organizada de modo provisório, puxando fios de comunidades igualmente distantes, e a água chegava pelos caminhões-pipa enviados pelos governos.

Enquanto me perguntava quantos povos criariam estruturas com troncos de árvores, encontrados nos quilômetros do caminho, para garantir uma iluminação mínima para um território em processo de demarcação, o colega seguia com cara de tédio, repetindo "nada acontece aqui". Eu, ao contrário, sentia tudo acontecendo: nos modos de organização, nos desafios das distâncias e dos protocolos institucionais; sem romantização.

Escutamos duas famílias e me avisaram que iríamos embora. Quando estávamos saindo, ouvi um grito "ei, venham aqui para mostrar uma coisa". Entramos assentamento adentro e vimos de longe o que seria um açude, antes da seca instalar seu novo ciclo. Quando chegamos na beira, o susto: o fundo estava pleno. Plantação de maracujá, melancia, tomate, hortaliças e afins.

O senhor que gritou riu do nosso estado de choque:

quando chegamos aqui, a maioria de nós achou impossível permanecer sem outras estruturas ao redor. Nós puxamos a luz, mas não tinha como plantar sem a demarcação. Então, eu comecei a andar pelo entorno e achei o açude. Olhei para o fundo e vi que estava mais escuro que o entorno. Pensei... se está escuro é porque ele secou há pouco tempo ... então, deve ter água embaixo da terra. Peguei as sementes, plantei e nasceu tudo isso aqui. Eu cuido todos os dias e essa comida deve servir por uns seis meses, que é o tempo da demarcação sair.

Eu nem conseguia falar, tamanho o aprendizado da estratégia. Eu não fiz fotos porque o trabalho não era meu e não quis desrespeitar a agência de imagens que me contratou como guia territorial; mas me arrependo profundamente. Eu nem preciso fechar os olhos para ver o seu rosto, a alegria de me mostrar o fundo do açude, a melancia arrancada para nos presentear e, o principal, o autorreconhecimento. O saber que a própria experiência de vida foi responsável por oferecer uma alternativa alimentar para seus parentes e vizinhos, diante dos desafios climáticos que prolongaram o período de estiagem no sertão.

As duas experiências relatadas redefiniram meu encontro com o semiárido e foram fundamentais para que eu decidisse que o meu trabalho nunca mais serviria para elaborar um imaginário negativo do Nordeste. Esta decisão guiou todos os projetos e foi decisiva para o meu afastamento do circuito tradicional da fotografia documental, cujas práticas de imagens estruturam hierarquias baseadas na noção de outro, que são usadas para blindar as escolhas políticas que orientam os enredos construídos cotidianamente acerca de todos os povos que habitam o planeta.

Pouco antes de finalizar o trabalho com o colega em questão, ele confessou que estava inquieto porque entendeu que as populações ofereciam respostas para seus problemas na região e que, além de um interesse pessoal com reportagens para prêmios, ele havia sido brifado por duas instituições internacionais que queriam mostrar, na época, que o Brasil não era o paraíso que estava sendo vendido no jogo da geopolítica internacional.

Eu passei anos ruminando esta fala e me perguntando: por que ele escolheu justo a minha região para mostrar o pior exemplo do Brasil? Então, eu me dei conta de que, além da imagem da indústria seca, vendendo o Nordeste como cenário improdutivo e território incapacitado, havia a contribuição cotidiana de diversos produtores de imagens, que encontravam no case Nordeste, o roteiro pronto da dupla violência-poder que tanto alimenta as indústrias de premiações no mundo inteiro.

Este cenário é ainda muito presente e habita instituições em diversas esferas. Durante estes quatro anos de pandemia, eu recebi diversos convites para expor, em museus e campanhas de órgãos internacionais — de graça (risos, muitos risos) ... imagens de minhas andanças pelo semiárido e pela zona da mata de Pernambuco.

Contudo, em vez de receber pedidos referentes aos trabalhos criativos que elaborei em parceria com famílias agricultoras experimentadoras e com as mulheres pedreiras — dedicadas a construir um Nordeste íntegro e autônomo em suas capacidades de vivência ... os convites queriam que meu corpo servisse para mostrar o Nordeste das péssimas práticas da indústria da cana-de-açúcar.

Em um desses convites, que queria exibir boas e más práticas agrícolas em todo o mundo, eu perguntei: quais países vão ser usados para mostrar as boas práticas e quais países terão as péssimas práticas exibidas? A resposta foi bastante óbvia: as boas práticas que seriam exibidas estavam na Europa ocidental e as práticas ruins no Brasil, em Moçambique e na Indonésia. Neguei o convite.

Em retorno cuidadoso e crítico, eu perguntei para os organizadores do convite — uma imensa agência internacional, responsável por várias campanhas de *green practices* — se eles sabiam que as más práticas das indústrias de cana-de-açúcar brasileiras eram cevadas com dinheiro de financiadores e de empresas que posavam de bons praticantes de agricultura, no mundo globalizado. O silêncio imperou e a conversa foi encerrada. Eles sabiam...

O xadrez geopolítico não dorme em serviço e criar alianças de fortalecimento de regiões habitadas por povos negrodescendentes, indígenas, nômades, migrantes, observacionais e suas hibridizações é uma chave importante para qualquer tipo de retomada. Para sair do estado de sequestro promovido pelas narrativas coloniais é preciso, primeiro, assumir um compromisso com quem somos e com as histórias dos povos aos quais pertencemos.

Entrar em estado de desmonte do auto-ódio, que faz com que ainda acreditemos que é incômodo desfazer os vestígios das narrativas de poder que sustentam práticas de enredamento neocolonial. Neste sentido, os projetos que realizei nestes últimos anos, foram dedicados a produzir outros vocabulários, práticas de colaboração e corresponsabilização, aprofundar as leituras das relações de poder envolvidas nas possibilidades de nutrição e de desmonte dos projetos, bem como estratégias de negociação e recusa para contextos que não respeitam nossos fazeres como criadoras.

Senti com essas experiências que era importante elaborar, em nossos imaginários, trajetórias e espiritualidades [porque um lado pende se não interligamos estes pilares], dinâmicas que se afastem de metodologias de rigidez emocional, controle obsessivo dos corpos, sistemas de vigilância e punição, elaboração de notícias que descredibilizam práticas construtivas dos nossos povos, bem como estruturas hierárquicas que enfraquecem nossa capacidade de desejo pela vida.

A filosofia do matutar, a meu ver, é uma grande aliada nesses exercícios de reconexão por permitir o reencontro com os sentidos visíveis e não visíveis dos corpos, as sabedorias dos entornos, a espera como escuta, a capacidade de planejamento, a artimanha do rebote e a pulsação da vida como fluxo orientador. Uma experiência que amplifica sua potência quando em diálogo com a sabedoria própria da Caatinga, que como bioma único no planeta, dono de uma capacidade ímpar de regeneração, nos ensina que quanto mais cuidados e protegidos estamos, mais rápida é a nossa recuperação.

A MEMÓRIA É O NOSSO CORPO

CASA DE CULTURA TAINÃ

A memória é nosso corpo, nosso corpo é nossa casa, nossa casa é onde nossos ancestrais vivem!

TC Silva

A Casa de Cultura Tainã tem 34 anos de luta pela memória do povo negro em Campinas/SP. É uma referência latino-americana na construção de comunicação livre e faz parte do grupo de apoio do Acervo João Zinclar na divulgação de imagens das lutas brasileiras na plataforma Baobáxia, uma ferramenta de armazenamento e difusão de documentos a serviço dos acervos populares que foi totalmente desenvolvida por pesquisadores dos movimentos sociais. Também organiza a Rota dos Baobás, com vários plantados em territórios de memória e resistência, a exemplo do Acampamento Marielle Vive, em Valinhos/SP.

É com esse legado que a Casa de Cultura Tainã se coloca ao lado do MST, das curadoras do núcleo RETOMADAS e do grupo que, nesta publicação, registra depoimentos que debatem e questionam o ocorrido com a tentativa de inviabilizar a inserção de imagens significantes das lutas pelo direito à terra e a memória dessas lutas.

Nunca nos calarão, como nos versos da canção de autoria de TC Silva, escrita na década de 1970, mas ainda muito atual. Hoje gritamos:

Eu vim cá pra esse mundo do jeito que todos vêm, mas como vim para essa terra sei que nem todo mundo vem. Eu vim com elo nos braços no fundo de um porão. E vi toda minha gente ser peça de importação. A fome era constante e o banzo era a salvação da desgraça e da sujeira da chibata e do porão. O tão falado curso de pré-escravidão. Perdi minha mãe, meu pai, minha casa e meus irmãos, o meu escudo de caça, e o bitá de dançação. Perdi tudo que amava. Meu batacotó de mão. Perdi toda minha gente nas garras do mundo cão. Liberdade como ave do céu, não tenho mais. Se eu vim foi de contragosto só quero fazer lembrar: eu já construí Américas. Já cansei de apanhar. Eu não conquistei os mares, não fiz bomba, nem avião, por isso não vou pagar pelas culpas desta nação tão formosa, já em fase de putrefação. Quando eu não queria vir me trouxeram para cá. E agora eu não saio, todos vão me escutar, feche bem os seus ouvidos, se não quer me ouvir gritar, este grito vai vencer terra, fogo, o céu e o mar. América Negra levante, grite. [1]

1 Ver T. C. Silva, música "América Negra", composta em 1974. Publicada no jornal *Afrolatino América*, 1978.

ACERVO JOÃO ZINCLAR E AS LUTAS PELA MEMÓRIA

ACERVO JOÃO ZINCLAR

João Zinclar (1956–2013) foi reconhecido por seu trabalho militante "fotógrafo das lutas brasileiras" e seu acervo valorizado como um instrumento de comunicação visual dedicado exclusivamente às pautas e objetivos dos movimentos sociais em suas lutas anticapitalistas. João Zinclar se considerava "um operário da fotografia". Após seu falecimento, em 19 de janeiro de 2013, este arquivo se converteu no Acervo João Zinclar, composto por imagens resultantes do trabalho do fotógrafo, entre 1994 e 2013.

Logo após o falecimento, os pertences do fotógrafo foram levados para casa de um familiar. Em abril do mesmo ano, um grupo de militantes, com os quais Zinclar atuou nas áreas de formação política e democratização da comunicação, assumiu a tarefa de ajudar sua filha a dar seguimento às atividades de preservação e difusão de seu legado. Desde então, o processo de gestão e organização deste acervo vem sendo uma tarefa coletiva de várias frentes dos movimentos sociais.

Em março de 2013, trabalhadores e parceiros do Museu da Imagem e do Som de Campinas (MIS) assumiram a tarefa de elaborar um plano de salvaguarda. Importante registrar que o MIS foi uma das instituições de caráter público com que Zinclar manteve vínculos de colaboração voluntária, foi também um dos fundadores do Coletivo de Comunicadores Populares e da Mostra Luta, na qual atuou entre 2009 e 2011.

A primeira questão a ser identificada e respeitada na organização do acervo foi a própria opção política do agente produtor das imagens: não manter nenhum vínculo com fontes de financiamento com quaisquer instituições cujos propósitos conflitem com os objetivos e interesses das lutas sociais, destacadamente empresas e fundações privadas. Sob os mesmos critérios, em 2013, foi criado o Grupo de Trabalho Acervo João Zinclar (GT AJZ).[1] A tarefa inicial do grupo foi realizar a salvaguarda dos originais e a dar continuidade na relação de parceria com os movimentos sociais. As primeiras ações de organização foram realizadas ainda na casa de familiares, onde o acervo se encontrava. Em agosto de 2013, o acervo foi provisoriamente transferido para o MIS, onde teve sequência o trabalho de pesquisa, organização e difusão. Os recursos materiais e logísticos sempre foram subsidiados por contribuições militantes. Neste caminho, passos importantes foram realizados: em agosto de 2013 foi editado um documentário sobre a trajetória de Zinclar; em janeiro de 2014 foi finalizado o backup das mídias em HD; em 2016 foi concluído o inventário geral dos negativos e das mídias, assim como a primeira etapa da digitalização dos negativos, o que tornou possível quantificar os conjuntos em: 53 mil negativos flexíveis, acondicionados em 1.895 invólucros plásticos, e cerca de 180 mil imagens digitais, gravadas em 884 mídias CDs e DVDs. Além de jornais, revistas e impressos diversos.

Para este trabalho, o primeiro passo foi identificar todos os procedimentos praticados pelo fotógrafo na gestão de suas atividades. O passo seguinte foi a identificação de todos os suportes, assim como todas as informações complementares que pudessem orientar o inventário e a organização inicial das séries, com o cuidado de não realizar nenhuma intervenção que comprometesse a compreensão mais ampla dos conjuntos de documentos.

1 O GT AJZ é integrado por: Victória Ferraro Lima Silva, Sônia Aparecida Fardin, Batata, Carlos Filipe Tavares, Danilo Ciaco Nunes, Valdir Paixão Rodrigues Júnior, Orestes Toledo, José Roberto Cabrera e Augusto César Buonicore (em memória). Trabalharam no inventário e na digitalização: Sônia Aparecida Fardin, Eliana Mota, Manoel Silva, Danilo Ciaco Nunes e Pedro Joly Guarita.

Neste processo, foi possível verificar que Zinclar era um trabalhador organizado. Em seu computador havia registros de atividades de seus planos de trabalho. De imediato, foi possível também identificar a organização já realizada por ele: todos os negativos estavam ordenados cronologicamente e com identificadores de data e local. Também os originais em digital estavam organizados em CDs numerados e ordenados por projetos. As imagens em original digital sobreviveram exatamente devido a este sistema de backup, pois o único HD que Zinclar possuía, onde os originais digitais foram por ele organizados, estava danificado, possivelmente por algum incidente após seu falecimento.

Assim, seguindo os registros de Zinclar, os primeiros passos do GT AJZ foram: inventariar os CDs, registrá-los em planilhas e copiá-los em outro HD. Toda esta ação foi possível, com certa agilidade, porque Zinclar já havia realizado as etapas primordiais de organização dos dados. Foi possível verificar que, de forma disciplinada, ele realizava essas tarefas concomitante à execução de cada trabalho.

Em 2018, o GT AJZ elaborou um novo plano de gestão integrando outras duas instituições: Casa de Cultura Tainã/Rede Mocambos e o Arquivo Edgard Leuenroth – Unicamp.

O objetivo foi dar continuidade e ampliar os estudos deste acervo, somando forças com instituições de perfis distintos: uma das casas de cultura que é referência nacional no movimento social de memória e comunicação popular e um centro de excelência da universidade pública na área de preservação da memória dos movimentos sociais.

Neste novo arranjo, a custódia da totalidade dos documentos (mídias, negativos e impressos) foi entregue ao Arquivo Edgard Leuenroth, que possui um armazenamento em condições ideais e maior estabilidade institucional. Por sua vez, a ação conjunta com a Casa de Cultura Tainã e a Rede Mocambos é uma iniciativa que visa intensificar as relações com os movimentos sociais e dar seguimento aos principais propósitos que culminaram na existência do próprio acervo: criar territórios coletivos comprometidos com o fortalecimento das lutas populares por auto-organização nos campos da memória e da comunicação, com explícito caráter anticapitalista. Baobáxia é um território digital livre, totalmente desenvolvido em *software* livre e autogestionada por ativistas da Rede Mocambos, voltado às necessidades e objetivos comunitários, com foco na construção de um outro modelo de sociedade em bases comunitárias, autônomas, solidárias e não mediadas pelas relações capitalistas. A palavra Baobáxia é fusão de Baobá e Galáxia, — para denominar uma plataforma organizada em repositórios denominados de múcuas, que é o nome do fruto do Baobá, uma árvore de origem africana. Nesse propósito, foi criada uma área na plataforma Baobáxia para disponibilizar seleções das séries do AJZ denominada Múcua João Zinclar.

Somando esforços com a Casa de Cultura Tainã e com o AEL-Unicamp, o GT AJZ é responsável pela difusão do acervo, tendo o ***site https://ajz.campinas.br/*** *e a múcua na plataforma Baobáxia — MJZ:* ***https://baobaxia.mocambos.net/#mocambos/mjz*** *como seus principais instrumentos. Nestes dez anos, o GT AJZ tem atendido solicitações de pesquisa, organizado mostras, divulgado o acervo no site e na múcua, sempre seguindo os mesmos princípios com os quais o fotógrafo atuava, sem nenhuma vinculação com propósitos comerciais e somando forças com instrumentos de lutas anticapitalistas.*

Para uma maior compreensão da dimensão política deste acervo é ainda necessário ampliar e detalhar o mapeamento dos sujeitos políticos envolvidos. Até agora as principais entidades parcerias e atuações conjuntas identificadas são: *Jornal* e *Revista do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (Nacional), Comissão Pastoral da Terra (Nacional), *Jornal Brasil de Fato* (Nacional), Sindicato dos Químicos (Campinas), Sindicato dos Metalúrgicos (Campinas), Sindicato dos Professores (Campinas), Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil (Campinas), Sindicato dos Trabalhadores da Unicamp, Sindicatos dos Correios, Companhia de Abastecimento de Água (Campinas), Casa de Cultura Tainã (Campinas) e com os trabalhadores e frequentadores do Museu da Imagem e do Som de Campinas.

O levantamento das temáticas registradas aponta uma diversidade de interlocuções no terreno das lutas sociais por direitos à terra, moradia, trabalho digno, saúde, transporte, educação, diversidade religiosa, liberdade e equidade de gêneros, defesa das águas e florestas, combate à destruição dos povos indígenas e quilombolas, combate ao racismo, ao machismo e à homofobia.

Uma das principais questões, que de certa forma dá substância ao Acervo e está na origem das demais temáticas, é a Comunicação Social como um direito universal e a Comunicação Popular como uma indispensável prática política de resistência. Esta causa foi um dos grandes motivadores da atuação de Zinclar, como sindicalista, como fotógrafo e como gestor de memória.

A participação do GT AJZ nas ações do *RETOMADAS* e o debate que culminaram na presente publicação é parte dessa trajetória coletiva comprometida com o fortalecimento de processos de memórias e atividades culturais auto-organizadas pelos instrumentos de luta da classe trabalhadora brasileira.

A FUMAÇA COMO ARQUIVO ORAL

KULUMYM-AÇU

Fortaleza, Ceará, 9 de junho de 2023.

Para o livro "RETOMADAS: o debate", elaborei o ensaio "A fumaça como arquivo oral: corporalidades originárias para além dos museus", onde cruzo a pesquisa de dois artistas: Abiniel João Nascimento de ascendência Tabajara (Carpina/PE) e Ziel (AL) de ascendência Karapotó — povo indígena da região do Baixo São Francisco, na zona rural do município de São Sebastião no estado de Alagoas. A primeira pesquisa é no campo da arte-educação, curadoria e museologia: a oficina "Entre o deslembrar e o desesquecer: o corpo", que discutiu as relações entre corpo, presença, língua e tempo na construção da memória, questionando a ideia de arquivo e sua implicação às corporalidades não brancas que habitam esse território, a partir do que analisamos as decorrências do tempo cronológico e da língua portuguesa no que tange às amarrações entre corporeidade, expressividade e espiritualidade. Por sua vez, a segunda, uma pesquisa sobre o conceito da fumaça para o povo Karapotó que se tornou uma exposição individual de Ziel: "Como fumaça", curadoria de Bárbara Collier para a Christal Galeria (Recife/PE). Para você, leitor, desejo um bom mergulho.

As histórias de fissura ritmam os deslocamentos coletivos de pés e pés originários. Fissuras: gagueira, língua-cortada, analfabetismos, silenciamento. Nos esqueceram dos documentos de papel passado durante a viagem de desterros nas cercanias dos canaviais. Esses documentos: RG, CPF, comprovante de endereço, certidões de nascimento e casamento. Nas usinas de moer bagaço e gente, os ossos do ofício foram moídos em depósito de caboco. Usinas: escola, igreja, fábrica, manicômio, curral, fazenda, sesmaria, *plantation*. Esquecidos da terra, preferimos continuar pisando a terra das mais léguas tiranas. Quanto pesa a identidade brasileira? Dentro dos deslocamentos, os morticídios: corpo-perigo. Identidade brasileira: negro (-da-terra), pardo, índio, moreno, crioulo, mulato, mameluco, cafuzo, vaqueiro, sertanejo, ribeirinho, bugre, caiçara.

Uma de minhas avós só foi ter certidão de nascimento quando fugiu para se casar: certidões de casamento e nascimento perante as instituições. Não cabe nos registros dos papéis passados que minha avó corria para pegar jenipapo maduro para comer com açúcar. Isso era comum quando nossa avó Estela (Pentecoste, Ceará) estava grávida do nosso tio Flávio. Ela disse que ele nasceu forte e bem vermelhinho. Herdamos o sangue de jenipapo. Já minha outra avó Antônia ascendeu do clã De Maria. Da família Pereira e de Choró, Ceará, foi nascente.

A fissura nos perdurou de aldeamento em aldeamento — coisa de jesuíta. Os aldeamentos dentro da historiografia cearense: ferida. Sufocar o fluxo de rio com açude ainda é uma violência para ser mais estudada, alembramento de Bismark Karuá Tapuia-Tarairiú. De cerca e arame farpado se enforca a mata caatinga e se perde as estribeiras da naturalidade. Lembrei do filme "Fôlego vivo", realizado pela Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas (Ceará). Detrás daquelas montanhas moram Reis e Rainhas sem monarquias.

nossa coroa de espinho
que ganhamo no juremá
nossa coroa de espinho
que ganhamo no juremá
as veredas da justiça
o bamburral de pisá

"O que era sonho virou terra" e terra longínqua que sentencia a história contemporânea cearense. Os deslocamentos do interior para o litoral formaram multidões de retirança. Muitos e muitas não quiseram o título de índio, abdicaram do estereótipo dessa identidade de ficção alvo de caça e morte. Quem diria, mestres e mestras das veredas, das locas de pedras, ser alvos e caça no aculturamento das cidades. O peso dos Currais de refugiar caboco foi o peso do século XX na globalização dos portos. Os campos de concentração, a ideia desses lugares de higiene, trabalho forçado e cárcere, veio enlatada, encaixada, importada pela Ponte dos Ingleses.

"Nessa cidade, a gente aprende a ser só". Meu povo, meu povo, em qual cidade? A quantos palmos do chão? Estrada de ferro, rota de mercadoria, abismo sem fim, vida de garçom na Praia de Iracema, mil ilusões na Praia de Iracema, embarcações alumiando o negror ao longe, o sol dentro do mar e o som da solidão no bater das ondas. Não sei quantos desterros se faz uma cidade, sinto quantos mangues se fazem um renascimento. Todo dia o renascido. O canto passarim. Os rios que correm desde as serras, que descem as serras, que se salgam na foz e levam o sal para a costa do mar. Penso minhas avós como camboa de mangue, como maternidade-escola como contou Roniele Suíra no dia que estivemos no berçário de sal da Dona Vilma, mangue da Sabiaguaba, Fortaleza, Ceará. Fartura é lembrar que todo rio é rio de pitú, nossa tecnologia de fauna e flora de pé em pé nos renascem. Abortar as cidades, esquecer as cidades, estranhar as cidades. Todo dia acordar com o ressuscitado na taboa de maré.

Segundo Ziel Karapotó,[1] parte do conceito da fumaça dentro do encantamento da ciência sagrada do seu povo, sua presentificação, no espaço, se dá enquanto corpo-espírito, como fumaça. E assim a fumaça penetra em todos os espaços por ser oriunda de tecnologias ancestrais de encantamento: tecnologia de cura e resistência aos sistemas e engrenagem colonial. Ao se configurar com as propriedades físicas e psicofísicas da fumaça, o próprio corpo nativo é materializado, sendo capaz de penetrar poros e espírito, portanto, se portando como corpo-espírito na ciência encantada da fumaça para o povo Karapotó — o povo que nasceu dentro do sol. As pinturas, os desenhos, os grafismos, os artefatos, as videoartes... são presentificadas como fumaça e, parafraseando o título do livro de Merremi Karão Jaguaribaras, "*Wupy Taowás*", nos veste com a linguagem desse povo como a fumaça — "que se expande e penetra nos espaços visíveis e invisíveis" — veste o corpo à hora do xanduca (cachimbo).

Andamos por entre veredas, desviando dos espinhos. As rachaduras nos pés de pau, crespo pereiro onde a terra mói bagaço, dentes sem aço, mas com metal dentro do pó poeira movimento. Só a chuva vencida e vencedora das vias, veredas por onde cruzam Tejú papador de ovo de cobra coral, a vereda fez zuuuum, marimbondo caboco avisou, o rei chegou, em preto e branco; o côro fervendo, o sangue frio prestes a esquentar.

1 Ziel Karapotó é indígena da etnia Karapotó. Reside em Recife - PE desde 2015. É graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco – Ufpe. Atua, desde o ano de 2012, no campo das artes visuais, performance, instalação, curadoria, arte-educação e audiovisual. Em seus trabalhos e pesquisas aborda as poéticas indígenas, as configurações das identidades e o racismo sobre as etnicidades originárias, em especial sobre os povos indígenas no Nordeste. Entre 2019 a 2020, foi membro do Grupo de Estudos e Pesquisas da Universidade Federal De Pernambuco em Autobiografias, Racismos e Antirracismos na Educação – Gepar. Atualmente integra o projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco – Cain e é Coordenador Geral da Associação de Indígena em Contexto Urbano Karaxuwanassu - Assicuka.

Quantos portais os povos originários do Sertão guardam? É de proa perguntar quem criou o mar sobre o chão, o Juremal é fundo de mar, portais além-mar. A velhice que chega. Quantos pajés na fila do INSS, meu parente João Kariri de Ouricuri? Chuva de fruto de terra. No início, nosso mundo firmava um grande jenipapeiro, jenipapeiro carregado que só. De repente, todos os jenipapos amadureceram de uma só vez e despencaram da grande árvore. Acordamos do sonho sem saber o que aconteceu.

Os rastros que os pés deixam sobre a terra são nossos rastros pelas veredas de espinhos na enseada milenar do fundo do oceano do sertão. Toda argila, urucum, erva-doce, alecrim, jenipapo e acrílica grafam a permanência da fumaça na exposição de Ziel Karapotó. Nas palavras da curadoria, "as obras expostas derivam do sonho, do segredo e do sagrado". Confesso que fiquei um bom tempo mergulhando no grafismo da pintura "Propósito Karapotó" a partir dessas três sensações: do sonho, do segredo e do sagrado.

A fumaça realiza nossos passos quando acordamos na couraça do Tejú. As profecias de que vingaríamos em território amaldiçoado pela colonização, se cumpriram. Os portais do mundo aqui permanecem. Na obra "Resistência Tunga-Tarairiu" (2019), uma foto colagem digital, se vê sobrepostos uma mãe originária com o filho em um dos braços, no outro ela segura uma lança talhada em madeira sobre as palafitas da Ilha de Deus (Recife/PE), à beira do Rio Capibaribe. Ao fundo, as torres construídas no Cais José Estelita tentam imitar o talhar da lança originária. Um artefato se ergue aos céus e triunfa, o outro é o patrimônio oco de novas ilhas de segregação social sofisticadas como moradia.

Outro dia, ao velejar no Rio Capibaribe em uma pesquisa com Deba Tacana, Anti Ribeiro, Ômega Ribeiro, Agojy de Exu, aoruaura e Meuja Gonzaga, vimos lavadeiras rasantes, boneca enlameada boiando, anu branco, drone ao céu guiado por Meuja, mata ciliar danificada, prédios em invasão, cidade esgotada no rio, mansões de plástico, ruínas, palafitas de eternas rotinas, pontes cegas, lixaral, cheiro forte de lodo, matéria orgânica em decomposição, um jerimum grandão descendo o rio, uma carranca desencantada boiando; sofá velho e pneu atolados no lamaçal; passamos por um jenipapeiro à margem esquerda na Ilha do Bananal; garças rasantes nos fazem enxergar que os prédios são as maiores ameaças. Arranca-tôco, lâmina de metal, o Capibaribe coroado de baronesa, fio de cobre queimado em outra margem: FUMAÇA. Curumins com pipas na mão. Soterrada uma cidade inteira dentro do rio. Móveis, carcaça de televisores, transporte fluvial, sonho, capivara nadando na lama, jacarezinhos rasteiros. O barqueiro avisou que "havia muito peixe elétrico por ali". Esqueleto de pipa suspenso pelo rabo com as fitas presas no galho do Torêm. Curva do Buraco Fundo, argila escura colada nos furos dos barcos: Tabatinga. Superfície de lixo, plástico, isopor, sapatos, vidros, veredas, ovos de cobra-coral devorados, o Teju-Rei apareceu quando paramos na Ilha do Bananal para caçar jenipapo e fluxos a mais. Subida no jenipapeiro com vara de bambu. Quem nos levou até ali, para além do barqueiro e de sua embarcação nominada como Gengis Khan nas cores amarelo, vermelho e azul, foi o invisível que nos carrega.

CATÁLOGO E MINIDOC SOBRE A ABERTURA DA EXPOSIÇÃO "COMO FUMAÇA", DE ZIEL KARAPOTÓ, NA CHRISTAL GALERIA.
HTTPS://WWW.CHRISTALGALERIA.COM.BR/EXPOSICOES/ZIEL-KARAPAT-COM-FUMAA

“QUERIDO MUSEU, NÃO SEJA TÃO QUADRADO”[1], GENTES DANÇAM...

NATÁLIA QUINDERÉ

Para Luísa Horta, na lembrança

Em novembro de 2021, nascia *Seis gentes dançam no museu*. Esse projeto era o desdobramento de uma bolsa de viagem curatorial, oferecida pelo Goethe e o Serviço Cultural do Consulado da França, em 2019. O projeto para a bolsa tinha sido reproduzir o movimento do crítico musical Reger, protagonista do livro de Thomas Bernhard (1931-1989), *Mestres antigos* (1985). No decorrer de suas manhãs, Reger se senta, dia sim dia não, por mais de 36 anos, diante do *Homem de barba branca* (1570), de Tintoretto (1518-1594). Em *Musée-Museum: 15 dias, 4 horas, uma obra-prima*, me propus permanecer diante de um trabalho de arte em um museu alemão, durante 15 dias, 4 horas consecutivas; e, noutros 15 dias, diante de um trabalho de arte em um museu francês. Como não sabemos o motivo de Reger se sentar diante da pintura, quis jogar os dados e suspender minha escolha curatorial. Pedi a duas artistas, Maria Eichhorn e Marie Queáu, elegerem trabalhos de arte para eu olhar na margem alemã e francesa, respectivamente.

Quando retornei ao Brasil, propus às instituições alemã e francesa repetir o processo no MAM-Rio, com variações. Estaria com um grupo de artistas profissionais e amadores performando a permanência no museu. Percebi que estar parada em uma sala de museu provocava um imenso desconforto nos guardas e monitores. Ademais, os museus de arte moderna e contemporânea não tinham os sofás e as poltronas de veludo descritas no livro de Bernhard, presentes nos museus de belas artes, até hoje. Durante 30 dias, me sentei no chão da Berlinische Galerie, em Berlim; e no chão do Centre Pompidou, em Paris. Precisei pedir permissão e explicar o que estava fazendo inúmeras vezes — uma mulher branca estrangeira sentada por 4 horas consecutivas, no chão das salas de exposição, de duas coleções permanentes europeias.

Diálogos esdrúxulos brotaram desse movimento. Em Paris, uma monitora se aproximou e me perguntou em francês se eu estava com algum problema de saúde. Ela e seus colegas tinham notado que fazia horas que estava parada diante do vídeo de Richard Serra, *Hand Catching Lead* (1968), escolhido por Marie Queáu. Você sabe que esse vídeo tem 3 minutos? Sei, claro! — lhe respondi. Você está passando mal? Não — disse. Estamos aqui, eu e meus colegas, discutindo o que você está fazendo aí sentada. Será que está hipnotizada? Será que conto? — pensei. Na verdade, preciso ficar aqui, durante 4 horas, por alguns dias. É possível? É sim. Não há problema. Você é como a gente. Fica parada enquanto tudo se move. Ela gargalhou e saiu de cena. Vez por outra, a mesma mulher passou pela sala para me desejar bom dia e boa sorte.

Me perguntei o que significava não poder mais se sentar, sem constrangimento, nas salas de exposição de um museu de médio e de grande porte, no decorrer de uma visita sem guia nem grupos. Lembrei de livros, ensaios, trabalhos de arte, em sua maioria estrangeiros, que respondiam à pergunta. A historiadora de arte alemã Charlotte Klonk narra, em *Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000* (2009) como a arquitetura interior dos museus europeus e estadunidenses foi sendo desenhada pelas transformações sociais, culturais e científicas do entendimento do que seria estar, em grupo, diante de uma coleção de arte. Em outros ensaios, encontramos descrições do mal-estar gerado pelas regras de conduta necessárias para visitar um espaço museal. Paul Valèry, em “O problema dos museus” (1930), diz: “Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar.”[2] A proibição de tocar nas obras rendeu a construção de algumas histórias da arte — “Quando, há pouco mais de dois séculos, a arte foi relegada para o Museu, uma interdição consumou seu exílio: ‘Proibido tocar!’.”[3]

RETINA

Minha experiência ótica se deslocou do estar diante das obras, para estar diante de visitantes e funcionários dos museus europeus. As pessoas se moviam bem rápido. Ninguém pára diante da pintura. — anotei. *Estar de passagem* como forma de viver o espaço expositivo me fez reler “O museu é uma fábrica?”[4] (2016) da artista Hito Steyerl e pensar no turismo cultural como trabalho, nos museus como forma de consumo[5] — especialmente, em Paris, onde o Pompidou está no limite do Marais, um bairro cheio de lojas, bares e restaurantes. Por que ir ao museu? Na introdução de *Espaços de experiência*, Charlotte Klonk desmistifica a ideia de que as pessoas vão ao museu apenas para ver obras de arte. Ela nos faz rir descrevendo casos reportados por curadores da National Gallery, no século XIX, aborrecidos com as mães que levavam seus bebês para aprenderem a andar no chão uniforme do museu. A historiadora descreve inúmeros casos reais e fictícios (literários e cinematográficos) de como o museu seria um lugar de encontro sexual. Tanta fama ou má fama fez com que o primeiro diretor da National Gallery propusesse entrada liberada para as mulheres (imagino que brancas), em algumas manhãs da semana, com o objetivo de barrar investidas amorosas.[6]

Como andam? Em quais ritmos? Quando param? Como param? Onde o peso do corpo está distribuído? Em uma perna? Na direita ou na esquerda? Os braços estão onde? As mãos seguram o quê? Celulares? Sacolas? Mochilas? Folhetos de exposição? Audioguias? Como tiram fotografias em grupo? E as selfies? Como lêem as legendas? Como conversam? Riem? Qual o tom da voz? Alto ou baixo? Sussurram? Quem se senta no chão comigo? Os corpos de passagem começaram a ter ritmos, a repetir gestos, a desenhar movimentos com começo, meio e fim, a fazerem infrações e a pausarem. Quando há pausa? Essa dança tinha uma coreografia, e a coreografia era baseada no cumprimento das regras encerradas nos espaços expositivos. Tony Bennett explica, em “O complexo expositivo” (1988)[7], como os museus do século XIX eram uma forma de poder disciplinar. Seriam diferentes das prisões pela abertura pública e pela redefinição da função de espetáculo. As tecnologias do poder disciplinar no museu estariam nas regras de conduta — por exemplo, não correr, não tocar nas obras, falar baixinho, não comer ou beber —, nos guardas e guias, na arquitetura interior que possibilitaria a vigilância entre os próprios visitantes. Em Bennett, o museu do século XIX era um lugar de “auto-ordenação” e “autocivilização”: “novas regras de comportamento em público seriam adquiridas por meio do convívio entre classes, e os visitantes poderiam aprender o *seu* lugar na ordem dos povos e das coisas.”[8]

Continuar investigando as políticas de movimento no museu foi o resultado da bolsa de pesquisa no exterior. Políticas institucionais que fizeram tanto a monitora francesa me perguntar se estava hipnotizada diante do vídeo de Serra, como o guarda alemão girar muitas vezes ao meu redor, me pedir para desencostar da parede lisa e caminhar em minha direção, com seu dedo indicador apontado: Tire as pernas de cima do banco! De um lado, existia a desconfiança por eu estar parada. Do outro, a observação diária do movimento das pessoas no museu me fizera testemunhar que a circulação ininterrupta é a premissa da visita museal. Esse testemunho não é diferente da imposição de “automobilidade” dos transeuntes no espaço público, como escreve André Lepecki[9]: é preciso circular!

Em seu ensaio, Lepecki cita o trabalho de Tania Bruguera, *Tatlin’s Whisper #5* (2008). A artista convoca, para a performance na Tate Modern, dois policiais uniformizados e montados a cavalos, e lhes pede para executarem seu trabalho diário nas ruas, no espaço expositivo. Os policiais ingleses passam a organizar o público do museu, com técnicas de controle da multidão. Eram responsáveis por fechar a galeria, dividir o público, direcioná-lo,

1 Frase retirada de dentro de uma estrutura cúbica exposta na sala do educativo da Berlinische Galerie, em Berlim, em novembro de 2019.

2 Valèry, Paul. O problema dos museus, p. 31. In ARS (São Paulo), 6 (12), 31-34. Disponível em https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039/3728.

3 Stoichita, Victor. *O efeito Pigmalião*. Para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011, p. 09.

4 Steyerl, Hito. O museu é uma fábrica? In Revista Poiésis, n 28, dez. 2016, p. 99-114. Disponível em https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22665/13290. Acesso: 29 jun. 2023.

5 Foster, Hal. Os museus sem fim. Disponível em https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/. Acesso: 29 jun. 2023.

6 Klonk. Charlotte. *Spaces of Experience*. Art Gallery Interior from 1800 to 2000. New Haven, London: Yale University, 2009, p. 01-17.

7 O artigo de Bennett nunca foi traduzido para o português. “The Exhibitionary Complex” está na internet: http://seymourpolat.in/rp/texts/Tony%20Bennett%20-%20The%20Exhibitionary%20Complex.pdf. Acesso: 01 jul. 2023. Para quem se interessa pelo assunto, ler o capítulo *Sobre as ruínas do museu*. Bennet cita os ensaios de Crimp. In Crimp, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 41-58.

8 A Documenta 14 publicou um ensaio de Bennett chamado “Exhibition, Truth, Power”: Reconsidering “The Exhibitionary Complex”. O autor revisita seu texto, décadas depois, e discute o acirramento da relação museu/capital, explicitando o nó entre museus e a história colonial: “A influência das formas de colecionar e ordenar, no entanto, alcançaram muito além daqueles que entraram nos museus como visitantes. De fato, visto em termos das histórias coloniais, a ordenação evolutiva das pessoas e das coisas no museu teve como consequência duradoura novas formas de biopoder, fornecendo um modelo para programas que pretenderam — sem sucesso — eliminar os povos indígenas da face da terra.” In *The documenta 14 Reader*. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 20017, p. 345. As traduções livres são minhas. E a citação no corpo do texto está na p. 344 (grifo meu).

9 Foi a artista Maria Palmeiro que me indicou o ensaio de Lepecki, “Corepolítica e coreopolícia”: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v-13n1-2p41. Acesso: 04 jul. 2023.

confrontá-lo, etc. Bruguera queria discutir nossa má educação política por meio das notícias/imagens televisivas, além de proporcionar ao público uma experiência de poder. No início de *Seis gentes dançam no museu*, não estava consciente de que o trabalho seria também uma investigação da "coreopolícia" em exposições de arte, mas, a política de movimento policialesca no museu foi se mostrando no decorrer da nossa dança.

O projeto de dançar no museu foi escrito em 2019. Raphael Fonseca — curador responsável pelo acompanhamento da pesquisa — pontuara na reunião de aprovação do *Seis gentes*, com representantes do Goethe e do Consulado Francês, que, em 2020, o MASP teria como eixo temático Histórias da dança, com uma série de exposições dedicadas ao tema.[10] Havia um burburinho para pensarmos a influência da dança nos trabalhos de Oiticica[11] e demais artistas, e na revisão de trabalhos de dança paradigmáticos para as artes visuais, como a exposição *Trisha Brown: coreografar a vida*. A pandemia nos jogou para fora do tempo... No início de 2021, retomamos as conversas com o MAM-Rio que aprovara o projeto dois anos[12] antes, mas, por conta da reformulação de sua equipe, foi necessário nova aprovação dos diretores artísticos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente. Rosa Melo, produtora do *Seis gentes*, me ajudou a fazer contatos institucionais e o orçamento. No projeto da bolsa de viagem, desejei fazer um seminário sobre o papel do museu, com convidados internacionais e nacionais. Já no exterior, quis escrever um desdobramento para a bolsa que deixasse todos os fundos estrangeiros, aqui, na época de um governo de extrema direita.

Desde 2014, o Museu de Arte Moderna do Rio recebe em seus jardins inúmeras grupas de dança. Esses bailarines utilizam as vidraças do museu como espelho e o espaço entre os pilotis do Reidy como salas de ensaio — chegam da Ilha do Governador, Madureira, Bonsucesso, Jacarepaguá, São Gonçalo.[13] A instituição tem sido dançada por iles todos os fins de semana, embora a maioria jamais tenha entrado nos seus espaços expositivos.[14] O uso do vidro por essas pessoas subverte a lógica moderna de utilização da transparência do material para integrar exterior-interior. Se a escolha por desdobrar o projeto no MAM-Rio era citação aos usos não institucionais, não normativos dessas grupas, com suas coreografias de *k-pop*[15], nos jardins de pedra; minha premissa inicial de ocupação do exterior-interior do museu era a de dançar o mínimo. E esse mínimo se desdobraria, coletivamente, em alguma coisa que não tinha controle nem sabia o que era.

Seis gentes dançam no museu foi trabalho em processo. No início, apenas a duração e o grupo estavam definidos. Permaneceríamos 2x por semana no MAM-Rio — às quintas e aos domingos —, durante 4 horas consecutivas. Convidei a bailarina Camila Fersi para definir comigo a movimentação e a escolha das gentes. Na primeira formação dançante, estávamos eu, Fersi, Carolina Martins, Jamil Cardoso, Jandir Jr., Miguel Fernandez. Para captar o som do museu, convidei a artista sonora Gabriela Nobre. Para fotografar o projeto, Maria Baigur. A artista Emilia Strada foi nossa produtora de campo. A artista Mariana Paraizo fez o design gráfico. Com a saída de Cardoso, decidimos que alternaríamos a sexta pessoa. Recebemos Camila Moura, Luana Aguiar, Luísa Horta, Alan Athayde, André Feijão e Helena Matriciano. Para maior controle dos funcionários do MAM-Rio, ficou acordado que entregaríamos roteiros semanais por e-mail à equipe.

DANÇAR AS INTERDIÇÕES

O primeiro aviso que recebemos do MAM foi: por favor, não entrar na instalação de Ana Clara Tito. A artista tem um trabalho delicado com entulhos, e o chão estava repleto de pequenos montes. Tentei explicar que estaríamos no modo "exaurir a dança" de Lepecki. Dançaríamos a pausa e faríamos nossa duração no museu uma dança. Por vezes, a tarefa seria sustentar o não fazer nada. Mesmo assim melhor não entrar. Avisei: não podemos entrar aqui! Os roteiros escritos com Fersi começaram bem abertos. No primeiro dia, ficamos do lado de fora do museu. Entramos somente em duplas, em um curto espaço de tempo, para visitar as exposições. No segundo dia, o roteiro continuou menos preciso. Uma das tarefas das gentes era acompanhar a visita guiada pelo artista Antonio Gonzaga Amador. Na época, Amador trabalhava no educativo do MAM. Ao grupo, tinha citado rapidamente o trabalho de Andrea Fraser [16] e pedido que observássemos tanto os gestos de Amador como os nossos.

Não rolou.

10 Ver os seminários dedicados ao eixo: https://www.youtube.com/watch?v=vwxG-thPMgs. Acesso: 03 julho 2023.

11 Masp e MAM-Rio receberam a exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência* (2020/2021).

12 Minha primeira reunião institucional foi com Fernanda Lopes. Em 2019, ela era curadora do MAM-Rio, ao lado de Fernando Cocchiarale.

13 Millah Gomes escreve em texto sobre as grupas de dança no museu: "[...] O motivo pelo qual eles utilizam o espaço externo está atrelado à falta de recursos para a locação de salas de ensaio em estudos de dança com uma boa estrutura. É citado por 87,5% dos entrevistados a procura de um local com alguma estrutura reflexiva para ser utilizada de espelho, com algum tipo de segurança, mesmo sendo um espaço público, e que fosse gratuito na cidade. Bem como 12,5% relatou que, além do espaço, o objetivo de ir para o MAM era conhecer e fazer parte da comunidade que ali está nos finais de semana, conhecendo outros grupos e estabelecendo amizades. Gomes, Millah Cristina de Souza. Por dentro e por fora: O MAM Rio e os dançarinos de k-pop. In Archer, Sol (org.). *A muitas mãos. K-pop* e o potencial social do fandom. São Paulo: Publication Studio São Paulo, 2022, p. 16.

14 Ibid., p. 17.

15 O artista Sol Archer escreve que a ocupação das vidraças é feita por contrapúblicos: "Os contrapúblicos têm a capacidade de fazer mundos por meio de uma série de performances culturais que se desidentificam com os roteiros normativos de branquitude, heteronormatividade e misoginia." In Archer, Sol (org.). *A muitas mãos. K-pop* e o potencial social do fandom. São Paulo: Publication Studio São Paulo, 2022, p. 08.

16 *Museum highlights: a gallery talk* (1989). Em https://ubu.com/film/fraser_museum.html. Acesso: 10 jul. 2023. Fraser transcreveu o roteiro desse trabalho. Disponível em: https://monoskop.org/images/6/62/Fraser_Andrea_1991_Museum_Highlights_A_Gallery_Talk.pdf. Acesso: 10 jul. 2023.

Estávamos impacientes. Durante a visita guiada tentou-se dançar. O desejo de dança permaneceu, mesmo depois da visita, com Amador. Quando vi estávamos atravessando o museu... em certo momento, entramos na sala de Ana Clara Tito. Uma parte se sentou, mas uma pessoa permaneceu dentro da instalação andando bem rápido e com uma postura transgressora. Não é sobre isso o projeto, ou será? Abrimos uma roda de conversa. Foi um dia difícil, mas um ponto de virada. Alguém comenta: Sinto que não estou fazendo nada. Por que chamamos pessoas para vir ao museu nos ver? O trabalho em processo estava acontecendo — dúvidas, perguntas e mais dúvidas. Depois dessa conversa, decidi com Fersi escrever roteiros mais precisos e testar, testar muito, quais tipos de movimentação sustentávamos no interior do museu. A pausa continuou sendo um desafio para *Seis gentes*.

ROTEIRO

1. Deixar as coisas dentro do museu + passadão do roteiro do dia + regras (15 minutos);

2. Ficarmos parados onde foi a primeira parada do Amador na visita guiada. Tentar reproduzir de memória gestos, movimentos corporais. Um grupo bem fechadinho — o menor possível.

3. Deitar-se no foyer. Regra: quando mais de seis pessoas nos gravarem ou tirarem fotos nossas, o movimento acaba. Virou cena?

4. Corrida no MAM: Onde uma pessoa poderia correr? Ei, não pode correr. Uma advertência, um pouco mais acima do tom, mais alta.

5. Definir o percurso com administração do museu. Caso na quinta o roteiro "aconteça", repetiremos algumas dessas partes, com a mudança apenas dos lugares no museu (incompleto).

BATE-VOLTA

Depois de enviarmos os roteiros da segunda semana (11 e 14 de novembro), recebemos a resposta sobre os possíveis lugares da corrida:

"Segundo andar: corredor ao lado da exposição da Ana Clara Tito, mantendo-se próximo a parede, e terminando a corrida antes de ultrapassar o painel de abertura da exposição *A memória é uma invenção* ou o inverso. Terceiro andar: corredor do 3.2, margeando o painel da expo da Sallisa, terminando a corrida antes de se aproximar do painel com as obras do Krajcberg ou o inverso. Terceiro andar: corredor que leva à porta da administração, *onde não há obras*." [17]

A troca de e-mails, com a equipe do MAM, foi se tornando uma ferramenta de crítica. Nos foi pedido que não ficássemos sem sapatos dentro do museu. No dia 16 de novembro, escrevo para as produtoras do projeto: é preciso pedir permissão para ficarmos descalços, em certos momentos. A museóloga nos responde: "O fato de usar ou não sapatos não causa nenhum problema relacionado à conservação das obras." A celeuma de estar com ou sem sapatos se relacionava à política de visitação. Visitantes precisam estar de sapatos. Seríamos visitantes? Se preocupam também com as tomadas abertas no chão. Não pisaremos nas tomadas. A partir dessa troca de mensagens, passamos a incorporar os pés descalços nos roteiros: Tirar os sapatos em lugar marcado por Camila. Pirâmide de sapatos. Caminhar muito lento. O mais lento possível pela sala de Ana Clara Tito. 12 minutos. Vazar o som para marcar o fim: Gabriela Nobre.

Na última semana do *Seis gentes*, duas trocas de mensagem me chamaram atenção. Pedimos

17 Grifo meu.

para dançar no terraço, em 25 de novembro de 2021, mas não obtivemos permissão:

"Abrir a porta do terraço *gera uma troca de ar*[18] que pode causar problemas nas obras em papel da Linga, que estão exatamente em frente à porta. Infelizmente não será possível. Além disso, acredito que seria complicado barrar o público, caso alguém quisesse ir até a área da varanda. De resto, relacionado à nossa área, tudo ok."

No dia 26 de novembro, depois do penúltimo dia do *Seis gentes*, recebemos um email com o feedback das orientadoras, orientadores do museu. Estavam apreensivos com nossa movimentação no espaço monumental, além de terem recebido reclamações de visitantes do barulho e da dificuldade de circulação nas escadas. Nos últimos roteiros, tínhamos dançado cada qual sua música, com fones de ouvido, tendo como regra ocupar apenas um módulo do piso de concreto do museu. Aglomerados, fazíamos uma festa silenciosa — chamada de *inferninho*.[19] Quem quisesse cantar, bater palmas ou emitir qualquer ruído podia. Tentávamos forjar uma *idiorritmia* barthesiana. Como dançar juntes cada qual sua música em um pedaço de espaço e tempo? Como cantar juntes, cada qual sua música? Como dançar, com música, no interior do museu? A duração do inferninho variou entre 8 e 30 minutos. Além do inferninho, também passamos a deitar/sentar nos batentes das escadas entre o segundo e o terceiro andar: Cada um deita no degrau de sua preferência. Contar até 300.

Visitantes que optassem descer por ali, deveriam atravessar as seis gentes. Também poderiam descer e subir de elevador, ou parar, parar por cerca de 5 minutos (300 por 60 segundos = 5 minutos).

18 Grifo meu.

19 Ver https://cultura.uol.com.br/videos/687_balada-silenciosa.html. Acesso 09 jul. 2023.

FLASH, FLASH, FLASH, FLASH, FLASH

Em 2022, no ateliê aberto de Bea Martins, Emilia Estrada, Ana Hortides e artistas convidades, Jandir Jr. expôs uma série de seis fotografias, dentro de envelopes, com um mesmo texto impresso em cada um deles. Todas as fotografias tinham a luz do flash. O artista as tirou antes do turno de trabalho como monitor no Museu de Arte do Rio, na exposição *Feito poeira ao vento* (2027/18), com curadoria de Evandro Salles. Somadas à proibição costumeira do uso do flash, nessa exposição, também estava proibido tirar fotografias de alguns trabalhos. No texto do envelope, Jandir Jr. alfineta o patrimonialismo dos museus:

Na universidade em 2010, 2011, eu ainda cursava disciplinas sobre conservação de obras de arte. E lá ouvi falar pela primeira vez na incidência constante de luz em uma obra, que pode afetar seus pigmentos, causar danos à sua visibilidade, provocar seu desaparecimento até. Ciência rapidamente difundida por entre instituições que tem por missão preocupar-se minuciosamente com certas posses, o que contribui para que eu deva orientar visitantes a não fotografarem com flash nas exposições que monitoro. Também devo lhes impedir de tocarem a maior parte do que está exposto.[20]

Em conversa no ateliê aberto, lhe disse, me sentindo meio boba: Jandir, você já estava pensando sobre o patrimonialismo há tempos! Tomei consciência do problema com *Seis gentes*. Nós rimos. Jandir desenvolve um trabalho de muitos anos ao lado de Antonio Gonzaga Amador, chamado *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda*. Os dois artistas se vestem de segurança, com terno e gravata, e fazem uma série de programas performáticos que expõem os nós entre instituições e seus trabalhadores terceirizados.

20 Ver o texto completo: https://jandirjr.wordpress.com/2018/03/03/na-universidade-em-2010-2011-eu-ainda-cursava/ (grifos meus). Acesso em 09 julho 2023.

São performances que problematizam a cor da pele, na partilha dos postos de trabalho institucionais; a distribuição de riquezas; o valor da obra; o policiamento no interior das instituições; o trabalho contemporâneo — da invisibilidade de certas profissões à terceirização de todos seus trabalhadores. Amador e Jr são uma empresa do tipo sociedade limitada, Ltda.

Tanja Baudoin descreveria, em 2019, a performance da dupla por meio da expressão presença esvaziada (note-se: a diferença no sentido de presença em relação ao que faz Marina Abramovic em *The artist is present* (2010)): "eles se vestem como guardas de segurança e ficam no canto do espaço de exposição ou perto de uma obra de arte. Eles não fazem muito, mas estão presentes."[21] Gosto da expressão "presença esvaziada" para começar a pensar o desdobramento do programa performático de *Amador e Jr.*. Muitas imagens e narrativas brotam desse jogo engendrado por sujeitos que não deveriam ser notados, mas se fazem presentes em uma miríade de ações — seguranças tomam banho de piscina no Sesc Pompeia, seguranças leem livros enquanto trabalham, seguranças brincam com os vidros do museu a la Ana Mendieta, seguranças param bem em frente a uma obra de arte, bloqueando a vista de visitantes.

André Lepecki, em *Exaurir a dança* (2017)[22], procura entender o que seriam os contramovimentos de coreógrafos e bailarinos no início dos anos 2000. O teórico observa que certos trabalhos de dança e de performance, na virada do século, tensionavam a ideia da dança como "mobilização infinita" (termo que toma de Peter Sloterdijk). E, por promoveram essas tensões — na repetição, na lentidão, no engasgo e na queda do plano vertical —, estariam sendo criticados, duramente, por especialistas. Lepecki, para desenhar esse panorama, define a modernidade como um projeto cinético por excelência, construído "em uma profunda relação entre capitalismo, colonialismo, racismo e movimento"[23]. A mobilização infinita reproduziria a lógica do capital. Ainda que Lepecki não cite Milton Santos, sua tese me faz pensar nos "homens lentos".

No decorrer de *Seis gentes*, senti afetos que me lembraram dos constrangimentos vividos nos dois museus europeus, somente pelo fato de estar parada no espaço expositivo. Quando li *Exaurir a dança* de Lepecki, foi possível começar a teorizar o movimento ininterrupto dos visitantes nos museus como uma dança e o desconforto das pessoas em relação à minha presença como consequência da coreopolícia. As trocas de e-mails com a equipe do MAM me mostraram que, além do objetivo de conservar o patrimônio, existia a preocupação de promover a circulação dos visitantes. Observar os visitantes e trabalhadores no museu (quem são e como se movem) é uma possibilidade de escrutinar o nó entre capitalismo e políticas culturais. Sabemos que as agências e os antagonismos no interior das instituições são complexos e morosos. Não quero perdê-las de vista. Mas expô-las, é uma tentativa de dessacralizar o museu e suas práticas, além de informá-lo como parte de um sistema econômico, político, social.

JARDINS DE PEDRA

Sabrina, uma bailarina dos jardins de pedra do MAM disse à pesquisadora Millah Cristina de Souza Gomes que consegue ver quem está dentro do museu enquanto dança — "o que para mim é engraçado, às vezes eu me sinto como uma exposição do museu também."[24] Observar as danças ao redor do MAM, é ter a certeza que o papel do museu está para além de suas paredes. O museu é espelho.

Gostaria de agradecer as leituras de Julia Arbex e Maria Palmeiro.

21 Em https://teteia.org/post/617938737578541056/maneiras-de-trabalho-e-o-artista-como-fornecedor. Acesso em 09 julho 2023.

22 Lepecki, André. *Exaurir a dança*: performance e a política do movimento. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p. 19-50.

23 Ibid., p. 17.

24 Gomes, Millah Cristina de Souza. Por dentro e por fora: O MAM Rio e os dançarinos de k-pop. In Archer, Sol (org.). *A muitas mãos. K-pop* e o potencial social do fandom. São Paulo: Publication Studio São Paulo, 2022, p. 18.

MUSEU DA MARÉ: (RE)EXISTÊNCIAS E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

CLÁUDIA ROSE RIBEIRO DA SILVA

Em 2006, o portal brasileiro de jornalismo NoMínimo, assim como outros meios de comunicação, publicou a notícia da inauguração do Museu da Maré. Vários seguidores do portal comentaram a postagem com opiniões bem "peculiares" sobre a existência de um museu em favela:

Me diga: quem vai visitar esse museu, logo na Maré, tão dividida por facções?

Esse negócio de glamourizar favelas em vez de promover a sua extinção via remoções ou reurbanização levou o Rio à situação que se vê hoje.

Que lembranças terríveis são essas que as pessoas querem tanto guardar na memória. Morar em palafitas, sem rede de esgoto e inúmeras dificuldades enfrentadas. Sem contar o que já foi dito anteriormente. Com a insegurança predominante nas favelas, quem irá visitar esse museu?

Em 2007, o NoMínimo encerrou suas atividades, mas os comentários de seus seguidores sobre o Museu da Maré continuam reverberando 17 anos depois, expressando os preconceitos e estigmas contra as populações periféricas, empobrecidas e, consequentemente, contra seus patrimônios materiais e imateriais. A despeito dos estigmas, antes mesmo de um ano de existência, o Museu foi homenageado com a Ordem do Mérito Cultural do Brasil e, ao completar 17 anos em 2023, o Museu já tinha recebido mais de 100 mil visitas. Muitos dos visitantes registram suas opiniões e percepções em um livro de anotações. Um desses depoimentos demonstra sensivelmente o sentido da existência de um museu em territórios favelados e populares:

Pra mim, o patrimônio não pode estar em lugar nenhum se antes não estiver dentro da gente. Esse museu é exatamente isso. Me lembrei do cheiro da casa da minha vó à noite, quando vi a lamparina, e da minha mãe brava me dando banho de novo, porque sozinha não limpava direito a sujeira de um dia todo brincando na rua. Vocês me encheram de emoção e esperança. Obrigada.

O CONTEXTO HISTÓRICO E O TERRITÓRIO

O Brasil e o mundo vêm acompanhando a emergência da memória, principalmente nos últimos 40 anos. Esse movimento tem sido empreendido por minorias sociais que mudaram a forma de se relacionar com o seu passado. Segundo Pierre Nora (1993), "essa mudança tem adotado múltiplas e diferentes formas, dependendo de cada caso individual: uma crítica das versões oficiais da História; a recuperação dos traços de um passado que foi obliterado ou confiscado; o culto às 'raízes', ondas comemorativas de sentimento; conflitos envolvendo lugares ou monumentos simbólicos; proliferação de museus...".[1] Como instrumentos privilegiados de preservação da memória, os museus aparecem nesse movimento como elementos de fundamental importância.

O Museu da Maré é um espaço de resistências, vivências e criatividades localizado na favela da Maré, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. O território compreende um conjunto de 16 comunidades onde moram cerca de 140 mil pessoas. A região margeia a Baía de Guanabara e está localizada entre importantes vias rodoviárias que cortam a cidade: Avenida Brasil, Linha Vermelha, Linha Amarela e Transcarioca. Essa área se estende paralelamente à pista de subida da Avenida Brasil (sentido Zona Oeste), desde a Fiocruz (antigo prédio do Ministério da Saúde) — passando pela entrada para o aeroporto internacional do Galeão — até o bairro da Penha.

A região da Maré, assim chamada pela presença de mangues e praias que dominavam sua paisagem, passou a ser ocupada desde o período colonial, quando exerceu preponderante papel econômico, seja por nela existirem dois portos (Inhaúma e Maria Angu) por onde era escoada a produção das fazendas locais, seja por ter alimentado com seus mangues os engenhos de cana-de-açúcar e as olarias que ali se instalaram.

Em janeiro de 1994, durante a primeira gestão do prefeito César Maia, foi criado o bairro da Maré. Alvo de inúmeros projetos governamentais com variados interesses políticos, a Maré, até então considerada como favela, passou a ser tratada pelo poder público como área totalmente urbanizada, condição que viabilizou a criação do bairro.[2] Mas, desde sua origem, a existência do bairro da Maré não foi reconhecida pela maioria dos moradores, que prefere se identificar com os bairros vizinhos à região: Bonsucesso, Manguinhos, Ramos ou Penha.

Nesse contexto, em 1997, um grupo de moradores da Maré se reuniu para criar a organização não governamental Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm).[3] Seus fundadores, em sua maioria, tinham formação universitária, estabilidade profissional e atuavam em movimentos coletivos na Maré. A inserção desses agentes sociais no espaço local e a identificação que desenvolveram com o lugar foram fatores que contribuíram para tornar o Ceasm uma experiência singular.

A FUNDAÇÃO DO MUSEU DA MARÉ E SUA PROPOSTA POLÍTICA

Um dos primeiros projetos desenvolvidos pelo Ceasm foi a Rede Memória da Maré, que tinha o objetivo de preservar e divulgar a história local e as memórias dos moradores. O projeto obteve reconhecimento nacional em 2005, ao receber o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, oferecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Antes disso, em 2004, a Rede Memória realizou a exposição "A Força da Maré", no Museu da República, localizado no bairro do Catete, no Rio de Janeiro.

Para a montagem da exposição, a equipe do projeto solicitou objetos emprestados aos moradores, que não os aceitaram de volta ao final, pois disseram querer ver na Maré o que havia sido feito no Museu da República. Por isso, "A Força da Maré" foi um divisor de águas no trabalho desenvolvido pela Rede Memória. No final daquele ano, a equipe do projeto participou do primeiro edital do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura (MinC) para seleção dos Pontos de Cultura. O projeto foi selecionado com o título "Museu da Maré" e previa a instalação de uma exposição de longa duração sobre a vida das pessoas que resistiram e lutaram para construir sua história naquele lugar. A partir desse momento, a Rede Memória deixou de existir para dar lugar ao Museu da Maré, que foi inaugurado no dia 8 de maio de 2006, com a presença do então ministro Gilberto Gil.

Politicamente, o Museu da Maré trabalha para a superação dos estigmas em relação às favelas, além de colaborar com o processo de alargamento da perspectiva do papel dos museus na realidade contemporânea. O Museu não é lugar para guardar objetos ou cultuar o passado. Ele é lugar de vida e, por isso mesmo, lugar de conflitos e diálogo.[4] Dessa forma, para os construtores do projeto de memória do Ceasm, o Museu é concebido enquanto instrumento de transformação social. Desde o início da concepção do Museu, o diálogo e a valorização da diversidade alicerçam todas as ações empreendidas pelos agentes sociais que atuam na construção e manutenção desse espaço cultural da cidade. O Museu é um espaço aberto às ações desenvolvidas pela comunidade e por grupos e pessoas de outras localidades. Atualmente, os projetos desenvolvidos atendem cerca de 400 pessoas. As escolas públicas do entorno são as principais parceiras do Museu.

O eixo central dos projetos desenvolvidos pela instituição é a exposição de longa duração "Os Tempos da Maré". Na exposição tudo é mutável. Passado, presente e futuro convivem nos "tempos" (12 módulos expositivos temáticos), como em um grande calendário cuja museografia foi construída a partir da realidade local. Os temas foram escolhidos respeitando-se os percursos históricos e afetivos da Maré, mas são, ao mesmo tempo, temas arquetípicos, pois dialogam com as mais diferentes realidades. Água, casa, migração, trabalho, criança, fé e medo, por exemplo, são temas primordiais, presentes em toda a trajetória humana.

O acervo da exposição de longa duração é fruto de pesquisas realizadas em arquivos públicos da cidade e de doações feitas por moradores que, além de objetos pessoais, também concedem depoimentos de suas

1 Nora, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo, *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*, Vol. 10, dez, 1993. p. 7-28.

2 A esse respeito ver Silva, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré*: a invenção de um bairro. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) — Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006;
— Vieira, Antônio Carlos Pinto. *Do engenho à favela, do mar ao chão, memórias da construção do espaço da Maré*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008;
— Vaz, Lílian Fessler (coord.). *História dos bairros da Maré*: espaço, tempo e vida cotidiana no Complexo da Maré. UFRJ, Rio de Janeiro, 1994;
— Vieira, Antônio Carlos Pinto. *Histórico da Maré*. Rio de Janeiro, Ceasm, 1998, mimeo;
— Santos, Carlos Nelson Ferreira dos; SILVA, Maria Lais Pereira da. *O Morro do Timbau*. Relatório de pesquisa para o Habitat/ONU. Rio de Janeiro, 1983, mimeo.

3 Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm). A Maré em dados: Censo 2000. Rio de Janeiro, 2003; Ceasm. Instituições do Bairro Maré: dados gerais. Rio de Janeiro, 2004.

4 A esse respeito ver Chagas, Mario. Memória política e política de memória. *In*: Abreu, Regina; Chagas, Mario (orgs). *Memória e Patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

histórias de vida. Os objetos e imagens são expostos em grandes painéis. O conjunto valoriza cada peça e faz homenagem às manifestações populares, trazendo o colorido dos Cordões de Carnaval, Folia de Reis, Maracatu, Cortejos, entre outros festejos locais. O mais interessante é a resposta dada pela comunidade, que se entusiasma com a ideia de se ver representada no Museu e de se expressar para a cidade por meio da narrativa museográfica.

CONCLUSÃO

O Museu da Maré não foi criado para manter as pessoas em seu gueto, cultuando suas lembranças e seus objetos. Sua origem partiu do desejo das moradoras e dos moradores de estabelecerem diálogo com pessoas de vários lugares e com diferentes saberes. Desde o início, o diálogo, a valorização da diversidade, as trocas de saberes e fazeres alicerçam todas as ações empreendidas pelos agentes sociais que atuam neste espaço. Sua proposta política não se restringe a discutir questões locais, mas estabelece pontes de comunicação com realidades diversas. Este é o motivo do Museu continuar vivo, emocionando e provocando as pessoas, misturando conhecimentos e práticas e colaborando para a construção de novas perspectivas de transformação social.

Finalizo com alguns dos inúmeros depoimentos de visitantes, moradoras e moradores da Maré, e pessoas de outros tantos lugares que, independentemente de viverem em favelas ou comunidades populares, se identificam com as histórias locais e se sentem representadas pela narrativa expográfica do Museu e por sua proposta político-museográfica.

Viajei no tempo, boas lembranças e recordações. Pena que não tenho nada para aumentar esta obra, o que tenho está em minha memória. Sou nascido e criado nesta comunidade, Praia de Inhaúma, antigo estaleiro MacLaren. Filho de Manoel de Souza Martins, um dos fundadores da luz no morro e da caixa d'água.

Adorei a visita! Sensível, delicada, tocante. O museu é construído de tal modo que as memórias são apresentadas não de forma tradicional, mas a partir de uma perspectiva que ilustra as dificuldades, mas também as potencialidades e riquezas da Maré! Parabéns pelo trabalho! Espero que o poder público tenha sensibilidade para preservar este espaço.

Eu nunca havia estado em um museu em que pudesse tocar nas coisas e me tornar parte do espaço. O Museu da Maré não é feito de objetos. O Museu da Maré é feito de gente. Vida longa!

A exposição foi fundamental para a desconstrução de diversos "não saber" da história da Maré e no lugar construir histórias de vida, de luta e de resistência.

Um museu rico e belo na sua capacidade de trazer a memória de uma população tão abandonada e desprivilegiada dentro dos discursos tradicionais de cultura, identidade e memória.

Fiquei muito emocionada com o museu e sua forma de contar a história. Vi a história de meus familiares exposta aqui e que eu mesma ignorava ou não pensava ser relevante. Com certeza uma experiência que transformou o modo como eu enxergo a Maré.

Adorei o museu, muito interativo, diferente de todos os que eu já fui. Tenho TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade) e pra mim é horrível ficar parada sem fazer nada e sem tocar em nada. Foi maravilhoso e incrível a experiência de poder interagir e me conectar de tal forma com a história e a memória da Maré (que até então eu não conhecia). Espero voltar em breve ao Museu, trazendo amigos e família.

PELAS VEREDAS DA MEMÓRIA: A EXPERIÊNCIA DA MUSEOLOGIA INDÍGENA ENTRE OS KANINDÉ NO CEARÁ

SUZENALSON DA SILVA SANTOS

Eu me lembro que meu avô tinha medo de falar na história indígena porque dizia que o branco matava o índio. Minha mãe e meu pai passaram isso pra mim. O meu pai, quando eu saía pros encontros lá fora, ele dizia: "Sotero tu tem cuidado com isso aí porque o povo matava os índios e vocês tão se declarando os índios, aí eles vão matar. Vocês são índios, mas fiquem calados". Mas você ser uma coisa e ficar calado, né... Aí eu fui e pensei: o museu são histórias, aí fui arrumando as primeiras pecinhas. Pra mim o museu são histórias. É só coisa feia, mas é uma coisa da cultura da gente. Eu comecei com estas peças, que era o que a gente trabalhava: o machado, a foice. Aí fui vendo que a caça é uma cultura. O que a gente faz de artesanato também. (Cacique Sotero).

Este trabalho emerge da experiência do povo Kanindé com um processo de musealização própria com objetos, estabelecendo um olhar da museologia Kanindé como território de ancestralidade, luta e resistência em torno de significados simbólicos, históricos e identitários na memória do povo que estabelece variadas relações entre as áreas do conhecimento e do saber de atividades de aprendizado da coletividade.

Do costume dos mais velhos em colecionar objetos surge um movimento na Aldeia em torno do reavivamento da memória coletiva, a partir da história contida em cada objeto e da necessidade de criação de um museu. O museu passa a fazer parte dos processos educativos da juventude em articulação com a Escola Indígena, além disso, o povo Kanindé passa a fazer parte de redes de museus comunitários e indígenas, participando de articulações sociais amplas, em âmbito regional, nacional e internacional.

O povo indígena Kanindé habita as Zonas Rurais dos municípios de Aratuba (Aldeia Fernandes e Aldeia Balança "Pé da serra") e Canindé (Aldeia Gameleira), perfazendo um total de 1.200 pessoas em aproximadamente 285 famílias segundo os dados do cadastro de indígenas realizado pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) Coordenação Regional Nordeste II no ano de 2018. (Sistema de Controle demográfico — Coordenação Regional Fortaleza).

Fachada do Museu Kanindé, 2023.
Foto: Suzenalson Kanindé

Na história dos Kanindé as três comunidades que formam o povo, uma localizada no sertão de Canindé (Aldeia Gameleira) e as outras duas na descida da serra de Aratuba (Aldeia Fernandes e Aldeia Balança) se caracterizam por uma relação muito forte de consanguinidade, demonstrando uma genealogia comum ao longo de sua existência física e cultural. Seu processo de afirmação e organização étnica enquanto povo indígena iniciou em 1995 a partir do contato com as demais etnias do Ceará, principalmente os Tremembé de Almofala, estimulados pela entidade indigenista Associação Missão Tremembé (AMIT).[1] Desde então, nasce uma grande mobilização pela afirmação étnica, pela demarcação do território, saúde, educação diferenciada, memória obtendo crescente reconhecimento público e governamental[2].

O museu indígena tornou-se um espaço de transformação e afirmação étnica entre o movimento museológico indígena pois tem se caracterizado como "espaço que, além de reunir, incentivar, resgatar e difundir a memória... também se configuram como dispositivos políticos de legitimação e fortalecimento identitários frente às lutas travadas contra segmentos da sociedade não índia"[3].

O espaço museológico tem se tornado fundamental nos aprofundamentos sobre a existência de museus indígenas no Ceará, no Nordeste e no Brasil, chamando a atenção principalmente para a sua formação de acervo, sua representação acerca de si mesmo, pois contar essa história se torna necessário para afirmar a resistência do povo sobre sua versão na narrativa deste estado: "A invisibilidade dos índios está relacionada com a situação dos grupos indígenas em todo o Nordeste, os primeiros a serem alcançados pela expansão colonialista, dentre os quais muitos foram considerados extintos e aculturados"[4].

Essa é uma experiência vivida intensa e cotidianamente no processo de como os Kanindé se apropriam da museologia indígena se tornando importante contribuição para problematizar como não destruir seus atos de pensar e agir diante daquilo que revela aspectos da cultura e da organização social a cada dia produzindo mais capacidade de interação do povo com sua própria memória social[5].

A descoberta do museu pelos povos indígenas tem sido mostrada em várias experiências na contemporaneidade[6]. Isto nos remete a reflexões sobre a criação destes espaços diante dos povos indígenas, que compreendem o papel dos museus indígenas principalmente no campo da memória e da organização social, uma vez que são criados e geridos pelas próprias etnias. A experiência museológica dos Kanindé (MK) foi o primeiro museu indígena criado no Ceará em 1995 — e o segundo museu indígena no Brasil — pelo seu fundador Cacique Sotero[7] para, segundo ele, "mostrar o índio na sociedade". Quando o Cacique Sotero criou o Museu Kanindé em 1995, este passou a ser um elemento essencial da identidade indígena do povo numa perspectiva de construção coletiva, ao mostrar o próprio olhar do índio Kanindé sobre sua versão da história que, desde então, vem chamando atenção principalmente por suas atividades realizadas em torno da educação indígena da e museologia indígena numa perspectiva compartilhada e participativa.

Essa experiência se tornou referência no Brasil diante das crescentes práticas museológicas de cunho social, não somente dos povos indígenas, mas de outros sujeitos e coletivos também[8]. Os museus indígenas podem ser entendidos como espaços de relevância para a apropriação da memória e fortalecimento da identidade étnica, particularmente na relação com crianças e jovens, pois através do museu podem salvaguardar e usufruir dos objetos da história que se tem no presente, em consonância com o passado, para poder afirmar no futuro a sua identidade e relações étnicas. A este respeito, Gomes e Vieira Neto afirmam que,

O museu indígena é um potencial vetor para dar visibilidade às diferenças culturais e terreno fértil para as lutas provindas do processo de construção social da memória. A atuação de sujeitos outrora marginalizados e as potencialidades de reescrita da história tornam o museu indígena um lugar privilegiado no conjunto das lutas provindas da organização dos povos indígenas contemporâneos[9].

Formado a partir da grande paixão do Cacique Sotero em guardar e colecionar objetos que fizessem referência aos seus antepassados, seus costumes e modos de vida. O processo de formação do acervo do MK se inicia ainda na década de 1990, portanto, concomitantemente ao processo de afirmação étnica dos Kanindé (1995) sendo anterior a criação da Associação Indígena Kanindé de Aratuba (1998) e da luta por uma educação diferenciada (1999). Poderíamos afirmar que entre os Kanindé, o museu foi uma das primeiras experiências de afirmação étnica indígena, pois criado "*para contar a história do índio na sociedade*" (Cacique Sotero). Sobre a formação do seu acervo Alexandre Gomes nos diz:

O acervo começou a ser coletado antes, mas foi principalmente após 1995, os primeiros anos de mobilização étnica, que se foi avolumando com mais rapidez, como vestígio desse processo. Compreendemos a constituição deste acervo como parte do processo de mobilização por reconhecimento. Foram se acumulando objetos representativos das vivências em um presente indígena (participação em atos, reuniões, viagens, materiais de eventos e mobilizações, objetos rituais, adornos corporais, jornais, fotografias etc.)

Programa de formação em museologia indígena Kanindé, 2025. Foto: Suzenalson Kanindé

1 A Associação Missão Tremembé — AMIT — é uma instituição privada sem fins lucrativos localizada em Fortaleza Ceará. Foi fundada em 10 de novembro de 1995 com o objetivo de garantir a defesa dos direitos sociais indígenas. Na época trabalhava com os indígenas no Ceará e em especial com os Tremembé de Almofala e os Kanindé de Aratuba. Foi uma das articuladoras do movimento indígena Kanindé, envolvendo vários outros povos indígenas do Ceará também na luta.

2 FEITOSA, Padre Neri; MARTINS, Raimundo Nonato Pereira. Canindé: Gráfica e Editora Canindé, 2011; OS CABOCLOS DE MONTEMOR. In: Revista do Instituto Histórico do Ceará. Fortaleza: Editora do Instituto Histórico do Ceará, 1916, p. 279-302; NERI, Padre. Origens do Canindé. Escolar e turístico. Canindé: Instituto Memória de Canindé, 2002; PINHEIRO, Francisco José. História do conflito. Os povos nativos e os europeus no Ceará. 2002. p. 37-48; PUNTONI, Pedro. A guerra dos bárbaros. Povos indígenas e a colonização do sertão nordeste do Brasil, 1650-1720. São Paulo: HUCITEC: Editora da USP: FAPESP, 2002.

3 SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. O Relatório Provincial de 1863. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.

4 RATTS, A.J.P. *Os Povos Invisíveis*: Territórios Negros e Indígenas no Ceará. 1996.

5 VARINE, Hugues de. 2012. *As Raízes do Futuro*: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local. Tradução de Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz.

6 FREIRE, José Ribamar Bessa. *A descoberta dos museus pelos índios*. In: Cadernos de etnomuseologia. Nº 01. Rio de Janeiro Estado do Rio de Janeiro, 1998, p. 5-29.

7 Cacique do Povo Kanindé de Aratuba, precursor nos saberes e fazeres da museologia nativa entre os Kanindé no estado do Ceará.

8 ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

9 GOMES, Alexandre Oliveira; VIEIRA NETO, João Paulo. *Museu e Memória Indígena no Ceará*: Uma proposta em construção. Fortaleza: SECULT, 2009.

e das investigações documentais que começaram a fazer, das seleções e descartes, das apropriações e invenções, das ações voltadas para a construção de um passado no qual falam dos ancestrais, de suas migrações e territorialização, resistência e sofrimento, perseguições e lutas para manter a posse das terras.[10]

O espaço museológico somente foi aberto ao público em 1996 após o acirramento da luta pela terra da Gia[11]. Trata-se de um espaço de memória que retrata a história do povo Kanindé através dos seus objetos e da memória indígena local. Foi criado com o objetivo de contar as memórias dos troncos velhos para as novas gerações. Seu acervo traz

Acervo do Museu Kanindé, 2023.
Foto: Suzenalson Kanindé

objetos representativos do modo de vida, de como classificar aquilo que é importante para a sua vivência em comunidade e enquanto coletividade. Os objetos estão individualmente ligados a significados e interpretações que remetem a um passado comum e, sobretudo, de organização étnica.

Cada vez que o tempo passava eu fui amadurecendo e fui achando e ganhando mais coisas, fui pensando que era uma cultura nossa, por exemplo, a caça que nós gostava muito de caça e ainda hoje nós gosta, só que elas tão mais difícil por causa das matas que foram muito acabada... Mais era eu pensar que aquilo ali era uma cultura nossa, como o milho e as outras coisas, tudo era coisa que ia ser bem difícil pra gente, por isso que eu guardava pra mostrar como era, porque quando eu fui vendo as coisas mudando eu pensei em guardar aquelas coisas pra gente ver a diferença de hoje pra o tempo passado. E comparava aquelas coisas como um museu, eu disse: eu vou guardar que são coisas velhas que nossos filhos talvez num alcance, pros meus netos e meu povo que não conhece, eu vou mostrar as coisas velhas antigas que diziam que tinha índios. (Cacique Sotero)[12]

A princípio, o museu dos Kanindé funcionou em um pequeno quartinho ao lado da casa de seu fundador. Cacique Sotero sempre apresentava com muita emoção os objetos guardados dentro daquele pequeno espaço físico com muita importância para os Kanindé. Foi através dele que as principais ações relacionadas à memória e ao patrimônio foram desenvolvidas. Foi no antigo quartinho que tudo começou: as formações, a limpeza dos objetos, a marcação entre outras atividades relacionadas ao museu e a escola diferenciada.

Durante o processo de reorganização do museu, nasceu o desejo de que as ações pudessem ser mais eficazes e contribuir, inclusive, na formação dos jovens estudantes da escola diferenciada. Pensando nessa perspectiva, foi discutido a criação de um núcleo gestor e educativo para o Museu Kanindé, capaz de estruturar ações para o crescimento do papel educativo do museu.

A criação do núcleo gestor e educativo para o Museu Kanindé foi sempre um sonho do Cacique Sotero, que desde o início idealizava

10 GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio*: objetos, memória e etnicidade entre os kanindé no Ceará. Recife. 2011. p. 78 a 95.

11 Área de proteção ambiental se tornou uma reserva indígena do povo Kanindé após o processo de luta pela terra entre o povo, reservada a preservação da fauna e da flora, onde é proibida a caça de animais.

12 Entrevista com José Maria Pereira dos Santos, o Cacique Sotero, realizada por Suzenalson da Silva Santos, em 18 de maio de 2015.

a formação de um grupo que pudesse dar continuidade ao seu trabalho museológico indígena. O principal objetivo naquele momento era inventariar as peças, realizando a identificação, sua classificação e a marcação dos objetos do acervo. Para esse trabalho foi formado um grupo de trabalho GT, que posteriormente culminou no Núcleo Educativo do Museu Indígena Kanindé. Este era composto por estudantes da escola indígena Manoel Francisco dos Santos, que possuíam faixa etária entre 13 e 17 anos, coordenado por um professor da Escola Kanindé, Suzenalson Santos, que assumiu a organização.

Enquanto núcleo educativo durante a formação de Alexandre atuei dentro das diversas áreas do processo de inventário do MK. Dentre elas estão identificação do acervo, higienização, catalogação, marcação, e reorganização das peças. Posteriormente atuei como monitora recebendo os visitantes no MK, e viajando enquanto representante do mesmo. (Antônia da Silva Santos — Monitora do Museu Kanindé).[13]

Os jovens estudantes passaram por uma capacitação antes de iniciar os trabalhos de documentação no acervo do museu. Houve a partir desse momento uma verdadeira formação técnica para os integrantes do GT.

Tivemos várias oficinas como museologia, antropologia e entre outras, eu participei de tudo, pois a formação dele teve o intuito de capacitar jovens da comunidade pra dar continuidade a nossa história, aprendemos e repassamos nossa história e também que ajuda muito na nossa educação e com isso temos facilidades de ingressar na área que gostamos que pra maioria dos jovens que participaram do núcleo é a museologia e facilitará muito nós no futuro e no agora também (Breno Rocha Santos — Monitor do MK em 2011 a 2015)[14]

O aprendizado dos monitores do núcleo educativo do Museu Kanindé sempre foi um desejo do Cacique Sotero, para que pudesse dar sustentabilidade à cultura e à memória dos Kanindé, de modo a continuar seu processo de conhecimento. Diante das ações de formação desenvolvidas pelo museu, os estudantes / monitores se tornaram homens e

Mestre Cacique Sotero Kanindé.
Foto: Suzenalson Kanindé

mulheres de grande conhecimento e futuras lideranças. As formações foram de suma importância, como podemos constatar nas palavras da monitora Antônia da Silva Santos:

A experiência adquirida durante o processo de inventário, me permitiu aperfeiçoar os conhecimentos nas áreas de memória e patrimônio, e dentro do campo das ciências sociais de modo mais amplo. Na área profissional pude identificar uma nova área de formação acadêmica, cuja qual, futuramente pretendo aprofundar-me. Na área de educação, pude aperfeiçoar as áreas de conhecimento dentro das ciências humanas, melhorando consideravelmente minhas notas nessa área. Na área pessoal pude adquirir maior maturidade intelectual e pessoal, além de desenvolver maior simpatia pelos aspectos históricos do meu povo. (Antônia da Silva Santos — Monitora MK)[15]

Vários monitores que atuaram na criação do núcleo educativo atualmente passaram na universidade em cursos que vão desde a gastronomia, administração, biologia, entre outros. A vontade dos alunos, bem como da comunidade no geral é de que os mesmos voltem e deem sustentabilidade e continuidade à educação e cultura do povo Kanindé.

Foi através do MK que consegui crescer tanto na comunidade quanto fora, em relação à vida profissional e educacional contribuiu bastante para meus conhecimentos. Em relação ao início onde e como tudo começou, não participei exatamente do início, entrei em um segundo momento de criação do livro de tombo e inventário participativo e fui uma das monitoras, o MK é de suma importância para a comunidade pelo simples de que ele mantém viva a história, cultura e identidade. (Samara Lourenço — Monitora do Museu Kanindé de 2013 a 2016)[16]

Foi por meio da mobilização e articulação comunitária em torno da memória e da ancestralidade indígena que ao longo dos últimos anos obtivemos grandes conquistas para o território dos Kanindé. um destaque foi a construção da Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos, do Museu Indígena

13 Entrevista com Antônia da Silva Santos, Monitora MK, realizada por Suzenalson da Silva Santos, em 20 de junho de 2015.

14 Entrevista com Breno Rocha Santos, Monitor MK, realizada por Suzenalson da Silva Santos, em 13 de junho de 2015.

15 Entrevista com Antônia da Silva Santos, Monitora MK, realizada por Suzenalson da Silva Santos, em 20 de junho de 2015.

16 Entrevista com Samara Lourenço dos Santos, Monitora MK, realizada por Suzenalson da Silva Santos, em 22 de junho de 2015.

Kanindé que se tornou reconhecido como um ponto de memória e cultura, da Associação Indígena Kanindé de Aratuba e do polo de atenção à saúde indígena.

Através do espaço da memória e da escola são dados os processos sobre as ações de inventário participativo das referências culturais em todo território Kanindé por meio de uma articulação entre escola, museu e instituições parceiras. Todo o trabalho começa após uma reunião na escola indígena dos Kanindé que contou com a participação dos representantes do núcleo educativo do Museu Kanindé, de professores indígenas e lideranças locais, de um representante do Museu Comunitário Quilombola da serra do Evaristo (instituição na qual estávamos dialogando), e do historiador João Paulo Vieira Neto, membro da Rede Cearense de Museus Comunitários,[17] consultor do Programa Pontos de Memória[18] e assessor da rede indígena de memória e museologia social no Brasil.

Compreendemos que o museu se configura como espaço propício para a educação indígena, pensando na perspectiva apontada por Castro e Vidal, ao afirmar que estes espaços culturais devem "promover e orientar atividades de pesquisa e extensão cultural, com objetivo de refletir sobre a construção de estratégias de desenvolvimento para sua comunidade."[19]. Nos últimos anos o Museu Kanindé vem realizando diversas ações e atividades em parceria com a Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos contribuindo no fortalecimento da organização comunitária ao dialogar com diversas formas de socialização da memória, o patrimônio, suas práticas culturais, difundindo na história local formas de assegurar às futuras gerações o conhecimento sobre a memória social dos Kanindé.

O MK possui uma grande contribuição para com a educação escolar diferenciada, portanto, a escola indígena Manoel Francisco dos Santos do povo Kanindé e o Ponto de Memória: Museu Indígena Kanindé interdisciplinarmente tem dialogado nos últimos anos sobre como fortalecer e consolidar as suas relações, por meio de projetos e ações comuns nos campos da memória e do patrimônio cultural, onde essas ações passaram a atuar para além e paralelamente à educação escolar indígena, no fortalecimento e transmissão dos saberes, de cantos, de danças, de elementos da espiritualidade e dos modos de fazer, contribuindo de maneira eficaz para a valorização dos troncos velhos[20].

Tornou-se reconhecido e compreendido como um espaço vivo, que agrega rezadores, pajés, benzedores, parteiras, lideranças e ancestrais, tornando-se o lugar onde os troncos velhos narram suas memórias para as novas gerações, possuindo grande relação com o território, pois suas atividades não estão restritas somente ao espaço físico, mas aos lugares sagrados, aos ecossistemas, ao patrimônio cultural.

17 A RCMC é um espaço de articulação política e mobilização social constituída para potencializar esforços, ampliar ações e fortalecer atores e coletividades unidas em torno da apropriação comunitária do patrimônio e da memória local como ferramenta, preservação e defesa dos territórios, ecossistemas e referências culturais.

18 O programa pontos de memória reúne um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos Museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias sejam reconhecidas e valorizadas como parte integrante e indispensável da memória social brasileira.

19 CASTRO, E. de; VIDAL, L. B. O museu dos povos indígenas do Oiapoque. Um lugar de produção, conservação e divulgação da cultura. In: SILVA, A. L.; FERREIRA, M. K. L. (Org.) *Práticas pedagógicas na escola indígena.* São Paulo: Global, 2001. p. 269-286 (Série Antropologia e Educação)

20 MUSEUS E MEMÓRIA INDÍGENA NO CEARÁ: a emergência étnica entre lembranças e esquecimentos. In: PALITOT, Estevão Martins (Org.). *Na mata do sabiá.* Contribuições sobre a presença indígena no Ceará. Fortaleza: Museu do Ceará/Imopec, 2009a, p. 367-391.

NOTAS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO-ENCRUZILHADA

PEDRO MARCO GONÇALVES

No cruzo do tempo, todo o museu redimensiona a vida social ali representada, redimensiona no âmbito do discurso, mas também no plano da matéria. A tentativa de censura ao núcleo *RETOMADAS* não se limita apenas aos vazios ou às ausências, esta nos conta sobre o enquadramento político e projeto de poder do Museu de Arte de São Paulo enquanto dispositivo museal. E por mais que em última instância o núcleo tenha sido reintegrado à versão final da exposição, algo que sem dúvida é uma vitória, nos encontramos agora diante de uma ética museológica descortinada em seus discursos e, forçosamente, exposta a suas contradições.

Este ensaio tem como objetivo analisar os aspectos simbólicos presentes nesse esforço ativo de silenciamento. Aqui procurarei compreender essa manobra para além dos indivíduos, buscando acessar os movimentos presentes nesse regime de valor simbólico e material — ou musealidade,[1] se preferimos — em disputa e como apropriar-se dele, ou, talvez, dominá-lo. Sublinho aqui a ideia desses atributos sociais não serem estáticos ou cristalizados apesar da moldura racionalista e iluminista construída pelo legado da modernidade. O controle das discursividades por parte dos museus implica, como richote direto, insurgências que, por sua vez, passam a ser disputadas por outros agentes. Insurgência essas que, pessoalmente, considero muito bem ilustrada em tudo que orbita o caso do núcleo *RETOMADAS*.

O texto busca considerar a relação representado-representante a partir da instituição que orquestra tal representação (MASP) e o objeto a ser apresentado (os sujeitos históricos presentes nas fotografias alvo de censura). O que move este ensaio são os "cruzos" e problemáticas museológicas em um escopo da tradição museal brasileira normatizada, que sistematicamente acolhe o Outro às avessas. Um exercício de, pela musealização-dominação, reduzir seus potenciais de sentido em favor de uma narrativa que seja tudo menos revolucionária. A ambivalência histórica dos museus de representarem uma imagem essencializada da alteridade por sua autoridade institucional, contudo em um discurso ambíguo que não se concretize enquanto uma subversão ideológica explícita. A dissidência é assim exposta em entre-lugar, e os sujeitos marcados por esse elemento de alteridade não acessam, parcial ou integralmente, a construção do enunciado feito sobre si. Em outras palavras, o expor nos museus torna-se um jogo de articulação de identidades pelo olhar[2] e a participação ativa do Outro, que é objeto exposto, nesse processo narrativo desafia a tradição normativa do fazer museu.

Na ambiência dos museus, a relacionalidade organizada pelos agentes é a criação de realidades. A passagem criadora[3] de um museu é sempre devedora das instrumentalizações ideológicas que lhe originam, criando-se sobre um imperativo que é autojustificado e será recebido como verdade pelos públicos.[4] Porém, o poder do enunciado, a possibilidade narrativa sobre o que se representa ou expõe, é o ponto central que justifica as disputas museológicas. Narrar com autoridade histórica ainda é relevante e por isso tensiona-se o que é representado no museu. Este espaço social distinto nos

1 Usa-se o termo "musealidade" dentro de uma leitura museológica como a qualidade imaterial e distintiva do objeto de museu/museália. A musealidade pode ser compreendida como regimes de valor impressos sobre o objeto de museu, regimes que são configurados de maneira contextual e partidária, a serem apresentados e validados aos públicos pela autoridade do museu.

2 KARP, Ivan. Culture and representation, *In*: KARP, Ivan e LAVINE, Steven (orgs). *Exhibiting Cultures.* The poetics and politics of museum display. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1991. Pp. 11-24.

3 BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*, v. 11, n. 2, p. 189 - 210, 2018.

4 Utiliza-se "públicos" ao invés de "público" a partir de Cury, entendendo a diversidade de perspectivas e vivências que não conseguem ser reduzidas a um grupo homogêneo. A esse respeito ver CURY, Marília Xavier. Museologia, comunicação e mediações culturais: curadoria, públicos e participações ativas e efetivas. *Museologia e suas interfaces críticas.* Em B. Araújo; V. Segantini; M. Magaldi; G. Heitor (Eds). Recife: Editora UFPE. 2019, p. 12

aponta a importância sobre os processos de agenciamento de discursividade acerca da cultura material em suas diferentes formas, sem perder de vista a realidade concreta que cada museu possui e o contexto histórico no qual cada discurso museal se inscreve.

Isto posto, vale salientar que contradições são inerentes à narrativas plurais e polifônicas, a partilha nos processos de musealização, portanto, é um exercício contrário ao ímpeto racionalista de homogeneizar a realidade social. A falácia do museu enquanto portador de uma verdade absoluta e inquestionável imposta aos públicos é um *modus operandi* da mentalidade moderna/colonial imbricada ao pensamento museológico e à cultura ocidental.

Contudo, antes de adentrarmos na análise proposta, sugiro aqui um curto recuo no tempo para depois espiralarmos de volta ao MASP e a responsabilidade institucional.

Como ponto de partida, vale salientar que o ato de rememorar e fazer memória foi — e ainda é — privilégio do Estado em um exercício de controle semântico e estético do que significa "patrimônio". Porém, podemos observar como a partir da segundo metade do século XX, sobretudo nos anos 1980 com o fim da ditadura militar no Brasil, comunidades marginalizadas têm se apropriando de museus para contar suas próprias narrativas e afirmar seu patrimônio, e, com isso, afirmando-se em seus próprios parâmetros na história da nação. Estes sendo museus comunitários, museus sociais ou ecomuseus fundamentados na relação íntima com o território e em resposta ao pensamento museal hegemônico. Paralelamente, começamos a ver, em diferentes escalas e com diferentes intenções, museus tradicionais se abrindo para o Outro, essa abertura podendo variar de assimilação à busca pela participação plena dessas comunidades antes objetificadas, tudo isso em movimentos não lineares ou unívocos, podendo dialeticamente co-existir.

O atrito basal do fazer museu é o exercício de representar o todo pela parte. A materialidade dos objetos é uma ponte/espelho/caminho para um universo manufaturado de sentidos sem limites propriamente desenhados. Um conteúdo de um passado histórico projetado sobre os significados expostos diante de nós, sendo assim a própria continuidade desse tempo e, em diferentes escalas, se "presentificando" conosco. Assim, o símbolo tornado produto sobressai a construção que o antecede, de forma que sejam selecionados os trajetos, as trocas e os sujeitos para que o enunciado seja posto. E se em museus comunitários a horizontalidade dos processos decisórios ainda possa ser problematizada, esta não pode se equiparar à abertura de museus tradicionais para outras cosmologias, entendendo a rede complexa de poder que estes últimos se encontram e do qual deles é, historicamente, esperada a verdade factual e objetiva.

Sendo o patrimônio do Ocidente estruturado com base no saber erudito, como afirma Dominique Poulot,[5] é precisamente esta autointitulada erudição que ajuíza sobre os regimes coletivos de memória e comunidade pela cultura material a ser protegida. Tal relação, por sua vez, se amplia na construção dos patrimônios nacionais pelos Estados fora do continente europeu, cuja convicção de verdade totalizante legitima os projetos ideológicos da nação. No caso brasileiro, segundo José Reginaldo Gonçalves, a nação patrimonializada — sempre partindo da referência europeia universalista e positivista — é transformada em um "objeto de desejo", um assunto de profissionais a ser experienciada de maneira distante, sentida pela ausência e idêntica a si mesma. Sua função é representar as categorias sociais em uma sociedade em trânsito para a modernização, assim, dado o evolucionismo predestinado, o acesso ao patrimônio "primitivo", afrobrasileiro e ameríndio, foi entendido no início do séc. XX como estágios ultrapassados da vida cultural.[6]

A experiência museal institucionalizada no Brasil é formatada às configurações da Modernidade europeia, desde seu início com a criação do Museu Nacional por D. João VI em 1818, precedendo a independência e, portanto, condicionado esse espaço a uma mentalidade colonial,[7] ou, em outras palavras, "fabricando uma musealidade pautada na colonialidade".[8] Herdeiros diretos do pensamento iluminista que possibilitou os primeiros museus na Europa do séc. XVIII (Museu Britânico criado pelo Parlamento em 1753 e aberto aos públicos em 1759; Museu do Louvre criado em 1972 pela convenção nacional e aberto aos públicos em 1793) e mais tarde com a proliferação no séc. XIX por quase todos os Estados Nacionais europeus. O fundamento desse aparelho é servir à recém formada nação atribuindo a esta o caráter imemorial, uma missão civilizadora de construir uma amálgama simbólica e autorizada a ser apresentada aos sujeitos que, com o privilégio de estarem diante de peças clássicas, se tornam cidadãos. Como nos diz Bruno Brulon, o museu age criando os ancestrais por um passado performado entre o inventado e o real.[9]

Dessa maneira, pode-se dizer então que o enquadramento iluminista de museu é um ritual narcísico. No qual pela representação material do Outro, ainda espelha-se a hegemonia por outros canais discursivos. *RETOMADAS* talvez possa nos servir como bússola sobre as novas travessias acerca da representação dissidente através de meios normativos, entendendo a re-inclusão do núcleo à exposição como uma vitória, mas também como um despertar para muitos que viam no MASP um aliado de luta política e um

5 POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente.* São Paulo: Estação liberdade, 2009.

6 GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996

7 RÚSSIO, Waldisa. Existe um passado museológico brasilleiro? *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultural, Ano III, n. 143, 29 jul. 1979, p. 6-8.

8 BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*: História e Cultura Material, [S. l.], v. 28, p. 1-30, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28e1.

9 SOARES, Bruno Brulon. *Pensar os Museus*: mito, história e tradição. 1 ed. — Rio de Janeiro : NAU Editora, 2023.

agente cultural progressista, desconsiderando o aparato concreto que o sustenta, sem perder de vista o horizonte político no qual estávamos mergulhados em 2022.

Dessa forma, pretendo sugerir que esse dispositivo-museu, que nesse episódio é signo de austeridade, possa ser subvertido a uma utopia sustentável a partir do exercício da agência, tornando-se um contra-dispositivo[10] por uma contra-museologia[11] e um contra-patrimônio[12] que retome esse instrumento ao seu uso do comum.

A parceria do MST com outros museus fora do cânone pode nos apontar certa esperança e, com isso, nos apresentar novas problemáticas nesse jogo de ir e vir das narrativas. Aqui ressalto a experiência do Assentamento Terra Prometida, o acampamento MST de Duque de Caxias, em sua parceria com o Museu Vivo de São Bento em 2021, presentes na exposição "Terra Prometida".[13] O Museu Vivo de São Bento, tendo uma das figuras do museu, a diretora Marlúcia Santos, estabelece uma relação com o MST de Caxias a partir do território, construindo com o acampamento algo novo, possível apenas nessa autoridade compartilhada do museu com os militantes.

Na exposição, e agora em seu documentário disponível em seu canal do Youtube, o Museu Vivo de São Bento estabelece a relação com o assentamento do MST em contato direto com os agricultores que trabalham no lote de agroecologia. A musealidade é atribuída em conjunto com os agentes sociais, pensando em ambas as partes como agentes presentes em todo o processo de negociação de atribuição de valor.

Ao trabalhar com o Acampamento Terra Prometida, o Museu Vivo de São Bento aprende como pode, de fato, dar aplicabilidade a sua função social. Ao reiterar a fala e as memórias de luta dos militantes do MST, o museu está abertamente estabelecendo um debate sobre cidadania e humanidade com o município de Duque de Caxias, inclusive, considerando as novas problemáticas que se apresentam com esse debate.

Trazer o exemplo de um museu comunitário organizado por professores e localizado na Baixada Fluminense pode nos indicar que museus podem, sim, ser aliados na luta. As políticas de aliança e a ética cujos caminhos se desenharam no caso do Museu Vivo de São Bento é um caso no qual a relacionalidade do processo com os militantes do MST foram potencializadas para que ambos os grupos consigam se fortalecer em identidade e território. De forma que tanto o museu quanto o movimento convergem para a memória e luta social tendo como foco a partilha que nasce desse encontro.

Retornando ao núcleo *RETOMADAS*, podemos analisar as formas cuja equação museal presente no MASP apontam para o caminho do não-debate. Para além da violência com ambas as curadoras, Clarissa Diniz e Sandra Benites, gostaria de propor um olhar sobre uma possível metodologia presente no MASP — assim como em tantos outros museus, diga-se de passagem — que é o fazer extrativista das relações. Podemos ver alguns museus se colocarem em movimento ao encontro a certos segmentos e/ou movimentos sociais com um intuito de assimilá-los a esse espaço-tempo consagrado por meio de musealização centralizada nos agentes oficiais e não no contato próximo e duradouro com a comunidade. Uma relação que se estabeleceria visando o produto descartando o processo. Uma relação que mercantiliza as vivências dos sujeitos para que elas possam ser oferecidas como lucro simbólico e material.

Se pensarmos a musealidade e a curadoria enquanto processo constante de disputas e negociações, muitos museus hegemônicos parecem se impor a esses Outros os objetificando e, assim, reiterando sua autoridade e posto legitimador. O cânone se abrindo ao Outro, mas ainda assim sendo ele o núcleo central do sujeito enunciador.

Uma exposição desta nasce de um impasse, de uma problemática em si, a respeito da representação. Aqui gostaria de pedir licença e pegar emprestada a ideia de Encruzilhada[14] explorada por Luiz Rufino. Nesse ponto de inflexão e de congruência de diferentes matrizes de conhecimento, ciência, cultura, política e regimes de valor, podemos pensar como essa exposição pode virtualmente ser fruto de diferentes processos participativos e de enunciado.

Exposição-Encruzilhada é a condição virtual de mediação. Em diferentes caminhos possíveis de fruição e trocas, com os agentes em si, assim como com os públicos-visitantes, a encruza é o ponto de decisão sobre como narrar (ou, como narrar-se). Nas encruzilhadas pode-se escolher negociar com os agentes de perto, escolher as disputas que se apresentam em decorrência da escuta ativa e da autoridade compartilhada.

Os caminhos abertos são caminhos de movimento e movimentação. Se lembrarmos que o MASP censurou o lançamento do livro de Guilherme Boulos "Sem medo do futuro" no dia 02 de maio de 2022,[15] portanto 12 dias antes do dia iria fazer a censura as fotos do Movimento Sem Terra — MST, podemos pensar que, na encruzilhada, o Museu de Arte de São Paulo escolhe não lidar com o Outro e com urgências da sociedade brasileira.

Mas se na encruza não há um só caminho, vemos outros museus, museologias e exposições que fazem a escolha do movimento com a diferença. A escolha de Exú de aprender com outras instâncias de saber. Que acolhem o encontro e o atrito de maneira aberta, exercitando a autocrítica como instrumento democrático do poder da representação. A escolha por seguir na

10 BRULON, Bruno. Idem.

11 BRULON, Bruno. *Contramuseología*: El museo como dispositivo contra la gentrificación de la memoria. Pasajes, 64, 2021, 35-55.

12 BRULON, Bruno. Idem.

13 Documentário *Nas Margens do Rio Iguaçu, Terra Prometida* presente no canal de Youtube do Museu Vivo de São Bento. Disponível em: https://youtu.be/mwGqoz-Gkc68, acesso em 16 de maio de 2023.

14 Referência direta ao conceito de "Encruzilhada" de Luiz Rufino. A esse respeito ver RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas.* 2017 231f. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017

15 A esse respeito ver VERENICZ, Marina. Masp desiste de sediar evento do livro de Guilherme Boulos. *Carta Capital,* São Paulo, 2 mai. 2022. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/masp-desiste-de-sediar-evento-de-lancamento-do-livro-de-guilherme-boulos/

encruzilhada da participação é assumir o papel da luta contra-colonial de reconhecer em si a própria colonialidade,[16] assim como a colonialidade do processo. Aprender e abrir-se a um fazer-museu fora dos termos narrativos já estabelecidos, ensaiar uma leitura de agenciamento e protagonismo dentro do movimento da partilha. O deslocamento histórico desses espaços com seus territórios, agora, abre espaço para um novo momento de tentativa de descolocar o compromisso com a sociedade cuja missão é representar.

O MASP, o acervo de arte, supostamente, mais importante no hemisfério sul, com coleções preenchidas com cânones do modernismo europeu, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN,[17] movimenta-se para longe do cruzo ao ceder às pressões políticas que o atravessam e que também são a circunstância que lhe atribuem poder. A tentativa de censura que, por mais que tenha sido voltada atrás em última instância, nos indica o tamanho dos emaranhamentos ideológicos dentro, fora e ao redor deste museu. E, também, quais estratégias de silenciamento e repressão são postas em prática diante da representação de um movimento organizado pela justiça agrária no país em um museu de tal importância.

O papel pedagógico deste museu é, mais uma vez, esgarçado quando seu comprometimento social é posto em xeque. Aqui, vale lembrar que a ideia de coerência total, homogênea e absoluta é um horizonte ao qual se caminha em direção, e a crítica se aplica a todos os museus em algum nível, mas trata-se, sobretudo, da relação de alienação com a sua função central e com a falta de responsabilidade simbólica, poética e política a qual o ano de 2022, ano de eleição e pós-pandêmico, exigia dos aparelhos culturais que recebem incentivo, direto e indireto, do Estado Brasileiro.

Por fim, parte de seguir na encruza é permitir que o patrimônio consiga ser apropriado pelos sujeitos históricos. Como afirma José Carlos Anjos,[18] a encruzilhada nos oferece um outro caminho epistemológico de lidar com a alteridade, nela podemos pensar um museu que consiga abarcar a multiplicidade de territórios simbólicos em compromisso radical com a vida, suspenso do vício moderno de preenchimento universal e completo do domínio representacional da realidade. Um museu que consiga ser parte de um processo de humanização das mentes e libertação dos corpos, que, como diz Nêgo Bispo, seja um território de confluência,[19] espaço de luta e sonho-memória, de ensaio para desessencializar, de movimentos feitos em conjunto na relacionalidade de renovar o pacto entre museu e sociedade. E nesses caminhos, a partir da experimentação, encarar as novas problemáticas que surgem, os novos silêncios e relações de poder.

A meu ver, creio que esses movimentos, nada lineares e nada cartesianos, possam nos mostrar como a função social dos museus consegue se atualizar e ir ao encontro com um outro imperativo social, escolhendo o desafio de "sulear"[20] esse instrumento de rememorar e fazer memória. Um processo cuja musealização possa incorporar os agentes de maneira a não ser percebida como aquilo que não se pode tocar, mas que, precisamente, toca os sujeitos,[21] e o museu, assim, espaço aberto, inconclusivo e jamais neutro, no qual o patrimônio retorna a seu uso comum, à altura de seu tempo e em serviço à vida.[22]

16 Referência direta ao conceito de "Colonialidade" de Aníbal Quijano. A esse respeito, ver QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad.* Perú Indígena. v. 13 (29), p. 11-20, 1992

17 A esse respeito ver Acervo MASP. MASP, 2023. Disponível em: https://masp.org.br/acervo

18 ANJOS, José Carlos Gomes dos. *Território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira.* Porto Alegre: UFRGS. 2006.

19 SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, *Quilombos: modos e significações.* Brasília, DF: INCTI - UnB, 2015.

20 Referência direta ao conceito de "Sulear" de Márcio D'Olne Campos. A esse respeito ver CAMPOS, Márcio D'Olne. "A Arte de Sulcar-se", In: SCHEINER, Tereza [org.] *Comunidade pela Educação Ambiental, Manual de Apoio ao Curso de Extensão Universitária.* Rio de Janeiro: Unirio/Tacnet, Cultural, 1991. p. 59-61

21 Referência direta à Musealização segundo Bruno Brulon (2012). A esse respeito ver SOARES, Bruno César Brulon. *Máscaras guardadas*: musealização e descolonização. 2012. Tese (Doutorado) — Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, Niterói, 448 p.

22 Referência direta à Declaração de Córdoba MINOM-ICOM (2017). A esse respeito ver: MINOM-ICOM. Declaración de Córdoba de 2017, XVIII Conferencia Internacional de MINOM: La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada. Disponível em http://www.minom-icom.net/2017-18th-internacional-conference-minom-icom-cordoba-argentina-2017

RETOMADAS — O NOSSO SAGRADO, EXU IJELU E O ANJO DA HISTÓRIA

MARCO ANTONIO TEOBALDO, MARIA HELENA VERSIANI E MARIO CHAGAS

UMA APRESENTAÇÃO E COMEÇO DE CAMINHO, POR PEDRO MARCO GONÇALVES

A inclusão do caso da coleção "Nosso Sagrado", atualmente no Museu da República, foi uma escolha do corpo editorial para alargar os caminhos de reflexão sobre o caso do núcleo *RETOMADAS*. Podemos pensar que, talvez, a coleção seja em si uma retomada a partir de um crime de racismo religioso cometido pela República Brasileira da última década do século XIX até a primeira metade do século XX. Nesse processo de luta, lideranças religiosas e o museu firmaram uma aliança.

O objetivo não é necessariamente uma comparação direta entre os casos ou os próprios museus, até porque ambos possuem instâncias de gestão distintas, enfrentam diferentes disputas institucionais e possuem outras presenças em seus territórios. Trazemos o acervo "Nosso Sagrado" para elaborar discussões sobre políticas de aliança e a responsabilidade com a reparação por parte dessas instituições.

A chegada do "Nosso Sagrado" ao Museu da República, em 21 de setembro de 2020, pode nos indicar uma outra possibilidade de ética museológica, tanto simbólica quanto material. A sensibilidade para com esse acervo, aprisionado no Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro de 1945 até 2020, torna-se política institucional de guarda compartilhada com o povo de terreiro em um exercício de compromisso coletivo.

A abertura desses caminhos é também a abertura para outras fricções. Novas movimentações de sentido e outras construções de autoridade a partir dos encontros, desafiando a tradição ocidental de fazer museu e caminhando pelo cruzo.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA[1]

A roda do tempo não impede (ao contrário, propicia) que passados traumáticos possam ser revisitados, possam emergir das brumas do tempo e dar lugar a presentes e futuros comprometidos com o respeito à vida. E isso não é casual. Não é casual que os atos e gestos e compromissos de reparação tenham histórico de lutas e se organizem e se movimentem para reconhecer as pedras no caminho e assim desmascarar crimes, afrontas, ofensas, preconceitos e outras violências. Os seus mecanismos reparadores envolvem o acerto de contas com a história, a memória e a teimosia por justiça e verdade.

A história também pode ser lida como uma boca grande, que a tudo devora. Walter Benjamin em seu texto "Sobre o Conceito da História", seção 9, constroi uma narrativa e um pensamento inovador a partir de uma

1 Verso do poema "No meio do caminho" de Carlos Drummond de Andrade. Ver: Andrade, Carlos Drummond de; Ferraz, Eucanaã. *Uma pedra no meio do caminho* — Biografia de um poema. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

Uma "macumba" interrompida — pela policia —

PRESOS, OITO HOMENS E QUATORZE MULHERES

Os componentes da "macumba" na delegacia do 18º districto, vendo-se as bugigangas apprehendidas

Ha tempos, o Sr. Dulcidio Gonçalves, delegado do 18º districto, teve denuncia de que na casa da rua Marabá n. 41, no Jacaré, onde residem Jorge Rodrigues dos Santos e Libania dos Santos, se realisavam "macumbas" e se praticava o baixo espiritismo.

Hontem, á noite, a referida autoridade organisou uma caravana, composta do investigador Julio de Oliveira e soldados 115, da 1ª companhia do 2º batalhão, e 57, da 3ª companhia do 6º batalhão da Policia Militar.

A policia penetrou na casa, precisamente, quando Lourival Luiz de Carvalho ia dar inicio aos "trabalhos", tendo á cabeça um barrete encarnado com a seguinte inscripção: "Cabóclo Matta Virgem", e na mão um punhal com a seguinte inscripção: "Cabóclo 7 Flechas". Tinha a seu lado a "rainha" do samba nos suburbios, Maria Thereza.

Prendeu a policia, além de Libania, Lourival e Maria Thereza, mais 5 homens e 12 mulheres, que faziam parte da "macumba", apprehendendo vellas, charutos, garrafas contendo beberragens, hervas, punhaes e outros objectos proprios para "muambas".

Jorge Rodrigues dos Santos, o "pae de santo", logrou fugir pelos fundos da casa.

Uma das mulheres presas, o delegado Dulcidio Gonçalves, compadecido pela sua triste situação, mandou pol-a em liberdade. Trata-se de Firmiana Velloso, moradora á rua Bruno Seabra n. 33, que, tendo 9 filhos menores e vendo seu marido enfermo e desempregado ha muito tempo, por ter sido victima de um accidente, ali fôra para ver se conseguia melhoras para a saude delle.

Jorge dava consultas, fazia "despachos" e cobrava quantias vultosas pelo seu "trabalho".

Os responsaveis vão ser processados.

Jornal *O Globo*, ano 1933, edição 01810, 16 de maio de 1933

pintura de Paul Klee que se chama "Angelus Novus" (1920). Na descrição de Benjamin, o anjo pintado por Klee tem os olhos arregalados, a boca dilatada, e seu rosto está voltado para o passado, mas há uma tempestade que o impede de fechar as asas e o empurra para o futuro. Esse anjo misterioso e novo, que Benjamin associa ao anjo da história, é também um anjo da comunicação e um atravessador de tempos.[2]

Neste artigo, tratamos do Nosso Sagrado, um acervo de objetos litúrgicos afro-brasileiros preservado no Museu da República, em caráter de reparação de justiça, desde 21 de setembro de 2020.

Acompanhados pelo anjo da história e pelo orixá da comunicação, tratamos do direito de cultivar o pensamento, a fé, o sonho, o pertencimento, bem como o direito de manter os fundamentos e conduzir o destino em paz. O futuro é ancestral,[3] a luta a favor da retomada da dignidade pessoal e social e contra a normalização da expropriação de atributos materiais e espirituais também é ancestral.

O FUTURO É ANCESTRAL

O Nosso Sagrado foi sequestrado de terreiros de candomblé e centros de umbanda pela polícia da cidade do Rio de Janeiro ao longo das primeiras décadas da República. A polícia que olhava para o candomblé e via curandeirismo; olhava para a umbanda e via charlatanismo; olhava para as mães e pais de santo, sacerdotisas e sacerdotes das religiões afro-brasileiras

2 Benjamin, Walter. "Sobre o conceito de história". Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. *In*: Lowy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* — uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

3 Ao tomar posse, no dia 11 de janeiro de 2023, no Ministério dos Povos Indígenas, a ministra Sônia Guajajara afirmou: "o futuro é ancestral". Ailton Krenak, de igual modo, em outras ocasiões também sustentou: "o futuro é ancestral". É possível encontrar lideranças das religiões afro-brasileiras que dizem o mesmo. Já não se trata de saber quem cunhou ou quem primeiro utilizou essa expressão potente, mas sim, de reconhecer a força da ideia, a potência agregadora e transformadora da expressão.

e via trapaça, abuso da boa-fé e exploração da credulidade pública. A República brasileira nasceu racista.

O racismo não estava, nunca está, no que era visto, mas nas leituras daquilo que era visto. Jacques Le Goff,[4] no texto "História e Memória", sugere que as pessoas percebem o mundo a partir de códigos culturais e experiências de vida que lhes são próprios, códigos e experiências que influenciam os modos como as pessoas veem as coisas e as preenchem de sentidos. Assim, pessoas diferentes que olham para uma mesma coisa não veem a mesma coisa. Em suma, os sentidos de uma coisa não "moram" na coisa, mas nos modos como essa coisa afeta cada pessoa, ou como cada pessoa percebe a coisa. De outro modo, semelhante e talvez mais ou menos explícito, é possível dizer que aquilo que dá sentido aos objetos musealizados está no campo da relação, é na relação entre os seres humanos e as coisas, entre as coisas entre si, entre as coisas e os espaços, incluindo aqui com destaque os objetos sagrados, que os sentidos se constituem. O fato dos sentidos se constituírem em relação (e sempre em relação) não autoriza, de modo algum, a prática que mobiliza palavras, ações, gestos e comportamentos violentos, depreciativos e destrutivos em relação aos objetos sagrados, por exemplo. Para compreender e combater o racismo religioso, esse é um ponto fundamental.

O que o racismo vê é o que se vê instruído pela memória do poder colonialista, atualizado no Brasil a partir da proclamação de uma República ancorada na desigualdade de direitos. Convocado, reconhecido, consentido, o racismo escancara visões de mundo que não são universais, nem naturais, e que no Brasil dos oitocentos se apresentaram com a chancela da pseudociência. Não é à toa que o anjo da história mantém os olhos arregalados, a boca escancarada e as asas abertas.

O racismo — que mesmo quando quis se amparar na pseudociência, nunca deixou de ser racismo — é o super-homem branco que não passa de um vilão. A sua mágica é tentar fazer crer que o não branco carregaria uma maldição (científica ou religiosa, não importa); essa maldição (ilusionista, falsa, hipócrita), justificaria contra o não branco toda forma de tortura física e psicológica, o extermínio, a submissão e a criminalização de suas práticas culturais. Abusos desse pensamento estabeleceram conexões de causa e efeito entre as características biológicas dos grupos humanos e os seus comportamentos. A biologia foi utilizada como variável condicionante do desenvolvimento social, uma expressão do racismo científico.

Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), o conde Gobineau, diplomata francês com passagem no Rio de Janeiro como Embaixador da França ao tempo do Segundo Império, preconizou teses supremacistas, propondo que diferenças entre as raças humanas determinariam as condições de progresso ou de atraso das nações.[5] Aventou que a humanidade seria constituída por tipos humanos inferiores e superiores, com gradações entre os dois polos. Existiriam os civilizados e os incivilizados. Raças puras e raças impuras. O antropólogo inglês Francis Galton (1822-1911) chegou a propor que fossem proibidos os casamentos inter-raciais.[6] Todas essas propostas políticas foram cultivadas como galhos de um tronco colonizador.[7] Todas essas propostas racistas apresentam-se como modernas e civilizadas e isentas de ideologia, por mais ideológicas que sejam.

4 Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. [1. ed. 1988].

5 Gobineau, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Gallimard-Pleiad [1ª edição: 1853].

6 Galton, Francis. Hereditary Genius. London: Julian Friedman, 1979 [1ª edição: 1869].

7 Excelente análise das teorias raciais em voga nos séculos XVIII e XIX é apresentada em Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OS OLHOS ARREGALADOS E A BOCA ESCANCARADA DO ANJO DA HISTÓRIA

Não por acaso, exposições universais, muito populares na Europa do século XIX, faziam sucesso com apresentações do que foi denominado de "zoológicos humanos". Nesses zoológicos, pessoas consideradas exóticas, por fugirem aos padrões brancos europeus, eram expostas ao público, inclusive em gaiolas, como espécies estranhas, primitivas, incivilizadas. O conto de Franz Kafka, denominado "O Artista da Fome",[8] merece ser lembrado por levar a situação das gaiolas ao limite.

Matéria no *Le Mond Diplomatique*, publicada no ano de 2000, resumiu a perversidade desses espetáculos:

> *[...] inúmeros visitantes jogam alimento ou quinquilharias aos grupos expostos, comentando suas fisionomias, comparando-os aos primatas (retomando com isso uma das cantilenas da antropologia física, ansiosa em revelar os 'caracteres simiescos' dos indígenas), ou rindo abertamente à visão de uma africana doente e tremendo em sua cabana. Essas descrições — algumas cheias de lacunas — demonstram razoavelmente o sucesso da 'racialização latente dos espíritos' contemporâneos. Em tal contexto, o império podia crescer com a consciência tranquila, instituindo a desigualdade jurídica, política e econômica entre europeus e 'indígenas', com base no racismo endêmico, uma vez que na metrópole se encontrava a prova de que fora dela só havia selvagens recém-saídos das trevas.*
>
> *[...] as civilizações não europeias são, evidentemente, consideradas como atrasadas, mas passíveis de serem civilizadas, portanto, colonizáveis. Fecha-se o círculo. A coerência dos espetáculos torna-se uma evidência científica, ao mesmo tempo que uma perfeita demonstração*

8 Ver o texto "O artista da fome", disponível em http://www.atelierpaulista.com/wp-content/uploads/2012/02/Franz-Kafka-Um-Artista-da-Fome-e-a-Constru%-C3%A7%C3%A3o-Rev.pdf (acesso em: 19/08/2023).

das teorias nascentes sobre a hierarquia das raças e uma perfeita ilustração in situ da missão civilizadora ultramarina. Cientistas, membros do lobby colonial e organizadores de espetáculos, todos tiram proveito.[9]

A hierarquia entre as raças fez escola na nascente República brasileira de fins do XIX, do que não é exemplo isolado a política de incentivo à imigração de pessoas brancas, repercutindo o projeto de apuro genético via o branqueamento do brasileiro. A medida acatava a ideia da superioridade do trabalhador europeu, do primitivismo indígena e do atraso dos africanos. O imigrante branco e europeu, por suposto, seria o portador da civilização. O anjo da história mantém os olhos arregalados, a boca escancarada e as asas atravessadas de passado, presente e futuro.

MEIA BROA É MELHOR QUE NENHUM PÃO[10]

A carioca Luzia Cardoso, doméstica por profissão, residente à rua Theodoro da Silva, no bairro de Vila Isabel, cidade do Rio de Janeiro, aos 28 anos gozava de boa reputação por suas habilidades mediúnicas, sendo muito procurada para consultas espirituais. Atendia gratuitamente, embora aceitasse colaborações espontâneas, no Centro Espírita Nossa Senhora da Conceição e São Jorge, à rua Araújo Leitão, n. 86, fundos, no Engenho Novo. No dia 8 de outubro de 1934, realizava um atendimento religioso quando o seu centro espírita foi invadido por policiais, sob ordens do então delegado da 1ª Delegacia Auxiliar do Distrito Federal, Dulcídio Gonçalves, após denúncias de que o baixo espiritismo era praticado ali. Luzia Cardoso foi presa e objetos sagrados encontrados no local foram confiscados como provas de um crime que nunca existiu.[11]

Dulcídio Gonçalves era figurinha conhecida na cidade, por seus desmandos nas festas do Carnaval. Anti-herói da resistência cultural que se construiu em torno do samba, interrompia desfiles em nome da ordem pública e dava pegas nos sambistas que saíam em disparada procurando refúgio nas casas das tias baianas, também sambistas, além de benzedeiras e mães de santo.

Quando, em 1934, a azul e branco de Oswaldo Cruz, escola de samba "Vai Como Pode", solicitou renovação de licença para desfilar, foi o delegado Dulcídio Gonçalves que negou a demanda, condicionando que o nome da agremiação fosse alterado. Para ele, era um nome de mau gosto, melhor chamar de Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Fez-se então a sinuca de bico e a vontade do delegado: meia broa é melhor que nenhum pão.

Artigo no jornal *A Manhã*, de 22 de maio de 1935, intitulado "Dois dias numa 'geladeira de mulheres'", apresenta Dulcídio Gonçalves como homem violento e arrogante.[12] O texto, firmado por "Assinatura Anonyma", relata uma experiência de dois dias e duas noites "ao alcance dos tentáculos desse monstro deshumano que se chama Autoridade". A "Anonyma" fora presa injustamente em um xadrez onde, ao longo do dia, chegaram mais de trinta mulheres. Alguns estrados espalhados no chão cumpriam a função de camas que serviam, "apertando um pouco mais, para três e até quatro". Perto da meia noite as coisas melhoraram, quando entrou na cela a cabocla Jupyra, presa em Madureira. Jupyra trouxe música, entoando pontos de São Jorge. Com voz de homem, cantou palavras em idioma desconhecido, dançou e foi rodeada pelas mulheres que caíram "no batuque". Nesse momento, porém, dando fim à alegria, apareceu um enviado do delegado prometendo "retirar os estrados, molhar o chão e 'metter' a borracha".

Ao amanhecer, "água suja com pão". No almoço, "feijão bichado e velho, café ralo em canecas immundas e um pão velho, duro, horrível". Dulcídio Gonçalves apareceu na segunda noite, dirigindo-se às presas com palavrões e zombarias maliciosas: "Chama agora o seu marinheiro para te soltar". Distribuiu safanões e decretou: "hoje não sae ninguém!". O relato segue como um espetáculo de horrores e remata "Foi isso que vi e, sobretudo, senti naquele compartimento que os homens — feitos à imagem de Deus! — foram buscar a cópia no inferno".[13]

A violência contra as mulheres, em toda a sua complexidade, pressupõe relações de exploração/dominação historicamente construídas e articuladas à afirmação do patriarcado brasileiro como força política — o que Lélia González chama de "sistema patriarcal-racista, considerando o caráter multirracial e pluricultural da luta feminista.[14] As articulações entre violência de gênero e outros marcadores sociais, tais como a pobreza, elementos étnico-raciais e a submissão do trabalhador, alcançam diferentes contextos de opressão, em que a produção e reprodução da violência se estabelecem como norma. O relato da "Assinatura Anônyma" é mais um a deixar ver que também a "norma" precisa ser desafiada quando opera na contramão dos direitos de cidadania.

9 Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal; Lemaire, Sandrine. Os jardins zoológicos humanos. *Le Monde Diplomatique*, 1º ago. 2000. (citando "*Plakate*, 1880-1914, Historiches Museum, Frankfurt").

10 Provérbio originário da região da África Austral: Zimbábue, Malauí, Suazilândia, África do Sul e arredores. Ver: Lopes, Nei; Simas, Luiz Antonio. *Filosofias Africanas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020 [2ª ed.], p. 122.

11 Ver processo criminal depositado no Arquivo Nacional, classificado o código AN - CS.O.PCR.7670.

12 Registramos o nosso agradecimento ao estagiário do Setor de Pesquisa Histórica do Museu da República, João Gabriel dos Santos, pelo cuidadoso trabalho de identificação e planilhamento de matérias de jornais de época relativas à repressão do Estado em casas religiosas afro-brasileiras.

13 Ver: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=JUPYRA&pagfis=10526. Acesso em: 2 jun. 2023.

14 Gonzalés, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano*. Literafro (Portal da Literatura Afro-brasileira, 20 jul. 2022.

Exu Ijelú/Exu Lalu/Caboclo Lalu. Nosso Sagrado/ Museu da República. Foto: Oscar Liberal. Proveniência: Mãe Luzia Cardoso. Centro Espírita Nossa Senhora da Conceição e São Jorge (Rua Araújo Leitão, 86, fundos, Engenho Novo). Ano de Apreensão: 1934

A PRESENÇA DE EXU OU EXU NO COMANDO

Na República brasileira, a norma tem corte político racial. Assim, durante décadas, a força policial organizou caravanas de investigadores e agentes da saúde pública para batidas em terreiros, com a conivência de operadores da imprensa. A presença dos agentes de saúde justificava-se com base no suposto de que a prática do baixo espiritismo causava malefícios físicos e mentais à população, sendo responsável inclusive pela maioria dos ingressos em manicômios.

Essa suposição atravessou o imaginário político brasileiro, encontrando momento emblemático no início de 1941, quando o então chefe da polícia do Distrito Federal, Filinto Muller, encarregou a Diretoria Geral de Investigações (DGI) de coordenar uma campanha sem quartel, de grande envergadura, com o objetivo de "varejar" terreiros e centros religiosos afro-brasileiros em todas as zonas da cidade.

Incursões simultâneas fecharam dezenas de terreiros e centros espíritas, denunciados como "antros da magia negra". Em menos de 48 horas, várias prisões de lideranças religiosas foram efetuadas. No *Diário Carioca*, de 1º de abril de 1941, matéria intitulada "Guerra à Macumba! Fulminante Ofensiva na D.G.I. Contra os 'Pais de Santo Profissionais'" expõe imagens dos presos e informa:

De certo tempo a esta parte vinha o chefe de Polícia se impressionando com as estatísticas dos hospitais de doenças mentais, reveladores de um número assustador e sempre crescente de distúrbios cerebrais ocasionados pela prática do baixo espiritismo, da 'macumba'.

Resolvendo debelar o mal, o major Filinto Muler, a cerca de 2 meses, teve longa conferência com o dr. Cesar Garcez, diretor da D.G.I., ficando esta autoridade encarregada de, estudando a fundo o problema, traçar um plano para o seu extermínio.[15]

O Serviço de Saúde Pública do Distrito Federal desconfiava também das condições sanitárias dos terreiros e casas espíritas, ainda mais após o plano de reforma do prefeito Pereira Passos que visou sanear e modernizar o centro da capital do país, nos primeiros anos do século XX. Batizada por uns de "Rio Civilize-se" e por outros de "Bota Abaixo!", a reforma avançou alegando a necessidade de dar fim aos surtos recorrentes de doenças na cidade. Com base no argumento, fez-se o desmonte de quiosques e de casas populares e a remoção ou expulsão de grande parte dos moradores das áreas centrais reformadas. Junto, o alargamento de ruas e a construção de avenidas elegantes buscavam conferir à Capital Federal a imagem de uma capital europeia. Sobretudo, o resultado mais concreto dessa reforma foi uma enorme segregação — social, espacial, cultural. Nicolau Sevcenko destaca quatro princípios que nortearam a transformação desse espaço público:

[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.[16]

Os modos de ser e fazer da população economicamente fragilizada eram percebidos, por suposto, como modos corrompidos e desviantes face à política civilizatória em curso. A polícia, presente, reprimia as práticas culturais que fugissem ao esforço de editar o sentido de uma civilização branca e europeia no Brasil. Intensificavam-se as perseguições aos espaços de religiosidades de matrizes africanas, hostilizados como lugares propensos à corrupção, à degeneração e à contravenção.

Em referência à prisão de Mãe Luzia Cardoso, o investigador policial José Tuyuty Batalha ofereceu "explicações" sem apontar qualquer evidência de crime ou flagrante. Disse ele, basicamente: "[Ela estava] em frente a um oratório, em estado de mediunidade".[17]

O que Batalha via não era o que estava à sua vista, mas sim, uma leitura daquilo que ele via sob a lente míope e torpe do racismo e da autoridade policial. Uma prática religiosa moldada em saberes ancestrais era percebida como comportamento incivilizado, antinatural, imoralidade, crime. Um processo criminal foi aberto, concluindo, sem provas, que a religiosa "praticava o baixo espiritismo, fingindo-se concentrada e dando consultas".[18] Aqui o verbo fingir ganha um sentido especial, uma vez que a percepção do fingimento, ao que tudo indica, está no espaço do entre, na relação que o agente da "ordem e do progresso" tem com a experiência do sagrado que ele,

15 Ver: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pagfis=4685. Acesso em: 2 jun. 2023.

16 Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985, 2 ed., p. 30.

17 Processo AN - CS.O.PCR.7670, Arquivo Nacional, p. 7.

18 Idem. p. 2.

aparentemente, não conhece. No entanto, a ignorância e a miopia do agente público, não reduz e não pode servir como argumento de minimização do crime por ele praticado em nome do poder público, em nome do Estado.

Arthur Cunha, viúvo da madrinha de Luzia Cardoso, apresentou-se como o escultor de uma "cabeça em barro" confiscada pela polícia e tentou amenizar a tensão. A madrinha, ele disse, é quem praticava o espiritismo. Luzia não. Podiam acreditar; pois a conhecia desde menina. O oratório com objetos, conservado na casa, era coisa da madrinha. Mostrava-se, aqui, uma tentativa de construir uma rede de proteção para Luzia. Ao que tudo indica, essa foi uma prática comum de resistência. No absoluto sufoco, garantir alguma proteção para a jovem acusada era melhor do que nada.

A cabeça de barro a que se refere Arthur Cunha é a famosa cabeça de Exu Ijelu (ou do Caboclo Lalu) que parece querer assumir o comando do inquérito policial. É esse mesmo Exu Ijelu que, com sua boca grande e os olhos arregalados, vem cuidando sistematicamente de dar cambalhotas e reviravoltas no tempo.

Letreiro com mensagem comercial. Nosso Sagrado/Museu da República. Foto: Oscar Liberal. Ainda sem proveniência identificada

O CASO DO BABALORIXÁ JOÃO ALABÁ

Um caso que se passou com o babalorixá João Alabá também diz muito sobre a cultura de violência contra as religiões de matrizes africanas no Brasil republicano.

O terreiro de João Alabá era prestigiado na cidade do Rio de Janeiro. Entre os seus frequentadores mais conhecidos, o poderoso político senador Pinheiro Machado, eminência parda da primeira república, não descuidava de garantir a benção do babalorixá.[19]

Baiano radicado no Rio, João Alabá tinha fama de brigão, implacável com seus adversários. Construiu o seu terreiro na rua Barão de São Felix, n. 174, no centro da cidade, e foi o pai de santo de mulheres lendárias, de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de "Pequena África". Entre elas, Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, que foi uma das mais influentes personagens para o surgimento do samba carioca e para a preservação de tradições africanas no Rio de Janeiro.[20] Registre-se especialmente que Davina Maria Pereira, conhecida como Iyá Davina de Omolu, junto com a Iyakekerê daquele terreiro, Tia Pequena de Oxalá, perpetuaram o legado do babalorixá João Alabá de Omolu após a sua morte em 1926, com a fundação da Sociedade Beneficente da Santa Cruz de Nosso Senhor do Bonfim, em Bento Ribeiro, posteriormente transferida para Mesquita, onde ficou conhecida como Casa-Grande de Mesquita, um dos mais importantes terreiros de sua época e o primeiro a se instalar na Baixada Fluminense.[21]

Matéria do jornal *A Noite*, de 18 de fevereiro de 1914, com o título "As grosseiras mystificações com que se illudem os ingenuos" relata que "João Alabá tem um nome ruidoso no cadastro da feitiçaria. Ali pelos lados da Estrada de Ferro não há quem não o conheça. Fala-se das suas curas como no Ceará se fala dos bandidos do Padre Cícero".[22]

Como se vê, nos jornais, as incursões em casas religiosas afro-brasileiras eram reportadas em termos carregados de preconceito e ironia, revelando uma forma de racismo generalizada nas maneiras de pensar e escrever dos profissionais da imprensa. Manchetes alardeiam expressões como: "O Rei Mandinga" (*O Paiz*, 26/8/1899), "A policia vareja o antro de um charlatão" (*A Noite*, 29/7/2016); "O falso espiritismo" (*A Noite*, 20/11/1916), "A eterna e tola crendice em curandeiros" (*A Noite*, 3/10/1917), "No antro da magia negra dansa macabra em torno a uma cabeça ensanguentada de bode" (*A Manhã*, 27/4/1935), "Os 'despachos' foram interceptados..." (*Gazeta de Notícias*, 13/11/1938).[23]

19 Lira Neto. *Uma história do samba*: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 53.

20 Lopes, Nei. *Sambeabá*: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003;
— Moura, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1983.

21 A história e o legado de Iyá Davina de Omolu está preservada no Museu Memorial Iyá Davina, criado em 26 de julho de 1997 no Ilê Omolu Oxum, terreiro localizado no bairro de São Mateus, em São João de Meriti, conduzido pela Iyalorixá Mãe Meninazinha de Oxum, de quem voltaremos a falar mais adiante. O museu tem como curador o Iyawò de Oxóssi Marco Antonio Teobaldo, coautor deste artigo.

22 Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=Jo%C3%A3o%20Lab%C3%A1&pagfis=3961 (acesso em: 02/06/2023).

23 Disponível em:
— http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&pagfis=23475 (*O Paiz*, 26/08/1899);
— http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=Candombl%C3%A9&pagfis=8967 (*A Noite*, 29/07/2016);
— http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=O%20falso%20espiritismo&pagfis=9614 (*A Noite*, 20/11/1916);
— http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&Pesq=Rua%20Senador%20Eusebio&pagfis=11498 (A Noite, 03/10/1917);
— http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=6852 (*A Manhã*, 27/04/1935);
— http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&Pesq=macumba&pagfis=19094 (*Gazeta de Notícias*, 13/11/1938).(acesso em: 02/06/2023).

O racismo manifestava-se nas formas mais elementares de dizer sobre as práticas e os praticantes de matrizes africanas, escancarando a ideia, em Foucault, de que a História não tem sentido. Nós é que o construímos.[24]

Disfarçados, inspetores da polícia, bateram à porta da vizinhança perguntando sobre João Alabá. Uma moça contou:

Olhe, minha irmã esteve muito doente, com espinhella caída. Gastou um dinheirão com os médicos. Todo dia era dinheiro para a pharmacia. Quem curou foi João Alabá. E foi num instante. [...] Outro dia elle tirou um sapo da barriga de uma mulher lá da Gamboa. Não é cousa que me contassem, eu vi.

Na casa de Alabá, os incautos não encontraram acolhimento: "Elle nos olhava de alto a baixo, com uma expressão de desconfiança". Estamos doentes, insistiram, com um bicho no estômago. Em vão. Alabá se adiantou: "Eu não cura ninguém. Eu não é feiticeiro. [...] Eu é vendedô de hervas da África. Essa gente diz que eu é curadô pr'eu sê preso. O senhor não é da polícia?". Recuaram.

A coleção Nosso Sagrado, composta por 519 objetos sagrados que hoje se encontram no Museu da República, não nasceu coleção, mas sim, como objetos embebidos e envolvidos em histórias como estas de Mãe Luzia e de João Alabá; histórias moldadas na africanidade, histórias de resistência e de criação negra em território carioca.[25]

Camisa com a inscrição "Ogum", em celebração ao Orixá. Nosso Sagrado/Museu da República. Foto: Oscar Liberal. Proveniência: Pai Alberto Santos. Cabana do Zinho (Rua Guaxindiba, n. 127, Madureira). Ano de apreensão: 1935.

VOU CONTINUAR LUTANDO

A polícia invadia os terreiros, prendia religiosos afro-brasileiros e sequestrava os seus objetos sagrados a título de "provas do crime".

Os objetos saqueados e sequestrados pelo Estado, pelas "mãos da polícia", foram guardados como provas de um crime que não aconteceu. Em 1945, foram transferidos para um museu criminal, hoje denominado de Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.

O povo de Axé lutou pela libertação dos objetos sagrados. Ganhou proeminência nessa luta, a liderança de Mãe Meninazinha de Oxum, Iyalorixá respeitadíssima, sacerdotisa do Ilê Omolu Oxum, terreiro de candomblé em São João de Meriti. É ela quem conta que desde criança ouviu de sua avó e de outros mais velhos que "era preciso tirar as nossas coisas das mãos da polícia". Assumiu a missão e foi incansável:

Muitos dos nossos pais de santo, mães de santos, iyalorixás, babalorixás, foram agredidos fisicamente, foram presos, jogados numa delegacia. E nossos bens sequestrados. Nossos bens são a nossa riqueza, o nosso ouro, o nosso sagrado, que pra nós vale muito, mais que ouro, tem muito valor. E pra polícia, não. Nós fomos taxados de bruxos, feiticeiros e não é isso, nós cultuamos

24 Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

25 Em 5 de maio de 1938, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) determinou o tombamento dos objetos sagrados que se encontravam na Polícia Civil, contabilizando em torno de 200 itens. Porém, após o tombamento, invasões, prisões e saques em terreiros continuaram a ocorrer e novos itens foram incorporados ao conjunto.

orixás, que são elementos da natureza. E esse acervo lá no Museu da Polícia nos envergonha. Eu falo isso com muita tristeza, mas com fé em deus e nos orixás, como representante do candomblé e como representante dos orixás, eu vou continuar lutando. Eu tenho muita esperança e vou continuar lutando.[26]

Em 2017, com amplo apoio da comunidade de santo, de movimentos sociais, artistas, autoridades e instituições públicas, foi então organizada a Campanha Liberte Nosso Sagrado, que deu grande visibilidade a essa luta. A transferência do acervo para o Museu da República, concretizada no dia 21 de setembro de 2020, é resultado dessa campanha.

Dois acertos foram selados:

1) o acervo entrava no Museu da República em caráter de reparação de justiça. O museu não fazia nenhum favor em receber o acervo. Era um dever de ofício, uma reparação;

2) constituiu-se um grupo de trabalho composto por lideranças religiosas para a gestão compartilhada do acervo. O entendimento é de que o Museu da República não pode assumir sozinho a gestão desse acervo, por um motivo simples: ignorância grande no tocante à sua dimensão sagrada.

Vê-se, então, que a gestão compartilhada é mais do que uma proposta democrática e participativa. É uma necessidade concreta, que visa garantir a boa preservação do acervo.

Os praticantes de religiões afro-brasileiras detêm saberes não acadêmicos essenciais aos cuidados e ao respeito com o Nosso Sagrado. E isso logo se evidenciou no cotidiano da gestão. Alguns objetos não podem ser guardados ou expostos ou restaurados de determinadas maneiras por um motivo simples: determinados procedimentos técnicos e aparentemente científicos poderiam ferir o espírito do sagrado.

Gestão compartilhada é conhecimento solidário e é partilha de poder. Assim, o grupo religioso da gestão do Nosso Sagrado participa com saber e autoridade em todas as ações relacionadas ao acervo.

Mãe Meninazinha repete que esse acervo nunca deveria ter sido um acervo. Agora que é, que seja como elemento pedagógico de resistência democrática e antirracista. O desafio republicano e contemporâneo que está colocado é, a partir do acervo (que não deveria ser acervo) e de seus atravessamentos, recontar a história da República em termos inclusivos e plurais, levando em conta a diversidade cultural e o compromisso com o combate radical ao racismo.

O Nosso Sagrado hoje, por uma dessas reviravoltas da história, constitui a prova de um crime cometido pelo Estado contra os praticantes das religiões de matrizes afro-brasileiras; por isso mesmo o Nosso Sagrado precisa ser conhecido, lembrado, estudado e acessado; precisa ocupar as salas de aulas. Conhecer e reconhecer a importância do Nosso Sagrado na vida cultural brasileira é um modo de produzir reparação histórica e toda reparação acontece no campo arado e cultivado pelas lutas sociais. No Nosso Sagrado, no Museu da República, Exu Ijelu e o Anjo da História se encontram.

Abebé de Oxum. Nosso Sagrado/Museu da República. Foto: Oscar Liberal. Ainda sem proveniência identificada.

26 Pereira, Pamela de Oliveira. *Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia*: da repressão à repatriação. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Unirio, Rio de Janeiro, 2017, p. 51.

MUSEU WORIKG E AS MULHERES KAINGANG

DIRCE JORGE LIPU PEREIRA
E SUSILENE ELIAS DE MELO

Debate Museus indígenas, Museologia indígena — o protagonismo das mulheres em São Paulo. As Kaingang responderam as perguntas feitas pela plateia presente. Semana da Mulher Indígena no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), 10/03/2020. Transcrição de Monik Dafani Dantas, revisão final de Marília Xavier Cury.

O QUE É MUSEU E O TRABALHO DAS GUERREIRAS KAINGANG

Dirce | Boa tarde. Tô feliz de estar aqui hoje, na semana das mulheres guerreiras e agradeço também as parceira da Rede [São Paulo de Memória e Museologia Social], nós continua com essa Rede a[i firme e forte e também os parceiro homens que tá aí nos dando força também.

Pra falar sobre mulheres guerreiras, não é fácil, porque nós tivemo que enfrentá também bastante preconceito. Muitas vezes, as pessoas acham que dentro de uma reserva indígena não tem preconceito, mas tem também, de primeiro, agora não, nós tem a nossa voz agora. Mas, quando a gente participava de uma reunião, a gente só ouvia, mas a gente não podia nem dá palpite. Mas hoje é diferente, hoje nós samos umas guardiã da cultura, da cultura Kaingang e se não fosse as Kaingang, não teria cultura!

A cultura estava adormecida por muitos anos. Já tá com 23 anos que nós acordemo a cultura. Então foi muita luta, a luta foi muito grande pra nós acordá a cultura, porque nós tivemos que recomeçar desde o começo. Desde quando uma criança começa a andar. Então nós tivemo que fazer tudo, assim, tudo praticamente de uma vez, porque durante o dia nós ia fazer pesquisa cá nossas mais velhas, que é a Candire, pra gente saber que instrumento a gente ia pode usar na nossa cultura. Então a gente tinha que saber roupa, material pras peças pra dança que é os instrumento, a gente tinha colar, então a gente foi pegando tudo, foi aprendendo. Hoje eu falo que toda essa luta, muitos não acreditava, muitos Kaingang chegava e falava e falava pra mim "Dirce, você não vai consegui". Hoje eu provei pra eles que eu consegui e já tá com 23 ano que eu tô à frente da cultura. Não só à frente da cultura, mas tamos também com o Museu Worikg, uma grande índia guerreira — Worikg. A Worikg foi a índia que povoou a Aldeia Vanuíre. A Worikg, praticamente todos que mora lá tem sangue Worikg. Por isso nós fizemos o Museu em homenagem à Worikg. Então, é, foi um trabalho imenso e tá sendo ainda pra nós. "Tá sendo fácil, Dirce?" Não. Porque coisa fácil não cresce.

A minha mãe, a minha mãe[1] sempre falava "Dirce, não tem problema" como a minha mãe, a Candire, que sempre foi uma pessoa que lutou pra ter a cultura da nossa aldeia Vanuíre, elas falava: "Não importa, quantos Kaingang vai ter dentro da cultura, o importante é ter a cultura"! O importante é vocês entoá o cântico Kaingang. Então, não importa se tem 5, se tem 2 ou se tem 3, mas a terra é Kaingang. Então, hoje nós tamos com 14 integrante dentro da cultura, a gente tá com essa luta, não adianta. Eu falo assim, que tem uma aldeia inteira e as pessoa quando vai fazer visita pergunta "Quantas pessoa?" e eu falo "Quatorze" e eles fala assim "Mas só?" E eu falo assim: "É 14 mas pé fincado. É 14 pé fincado no chão. É 14 guerreiro que a gente tem" porque nós estamos ensinando eles, nós tamo ensinando a eles a cultura e tudo o que tem dentro da cultura: os costume, língua, tudo, cântico, tudo a gente ensina, é homem e mulher que nós temos. Hoje eu não falo criança porque nossas criança já tá com 12, 11, 14, tem 15, outras tem 14, 12 anos. Então, eles tão aprendendo também, como fazer instrumento, como fazer comida típica, porque não é só a mulher que vai fazer a comida, também não é só o homem que também vai buscar, a mulher vai busca, ajuda a fazer, então, ali a gente trabalha em conjunto. A gente trabalha todo mundo junto. Quando é pra construir também a nossa casa sagrada, quando é pra reformar o Museu Worikg, todos estão reunido. Lá em casa a gente faz, as nossa comida lá, todo mundo come junto e todo mundo trabalha junto, é criança batendo sapé, entregando sapé, buscando bambu pra poder, então, que dizer então que a gente tá ensinando eles a manter a cultura.

O nosso Museu Worikg pra nós é muito importante, mas muito importante mesmo. No entanto que muitos não achavam, eu sempre quieta no meu canto, mas eu sabia que era, mas todos achava que a escola seria

1 Jandira Umbelino.

o coração da aldeia. Mas não é. Mas não é. O coração da aldeia é o Museu porque é aonde o Museu guarda toda a história, toda a história da aldeia. E toda nossa história lá. Olha só, hoje nós estamo aqui no MAE [USP] e quem guardou a nossa história? Foi o museu, coisas que nós não conhecia, hoje nós conhece. Então a gente agradece muito mesmo por ter os guardião não indígena que guardou com muito carinho as nossas peças porque se não, nós não conheceria. Então eu falo que o Museu Worikg, nós temo a nossa trilha também, os nosso parceiro que já conhece muito também o nosso trabalho, pra que a gente possa andar na trilha, pra poder os visitante ir na trilha pra escutá os cantar do passarinho, pra gente ir explicando as folhas, as árvore pra que serve. E tem as folha de tutó onde a gente assa peixe, então tudo a gente faz a explicação.

Mas, nós estamo aqui por causa do Dia Internacional das Mulheres. Nós mulheres indígena tamo aí na luta e vamo continuá na luta, porque é que nem eu falei, se fosse pra depender dos nossos Kaingangs homens, nós não estaria hoje cantando e falando da cultura, entendeu? Porque nós mulheres é que samos que parimos, nós tamo cuidando das nossas criança e cuidando da nossa criança cultura e nosso costume.

Então, por isso que eu falo que hoje, a aldeia ela é rica com cultura, porque não adianta eu falar a minha língua mãe, se eu não tenho cultura. Tudo faz parte. Tudo faz parte, é cultura, é costume, é alimento, tudo caminha junto. É isso, eu falo com o maior orgulho, nós temos o nosso Museu Worikg, é o nosso Museu, é tradicional, é o Museu onde você pode entrar descalço, pé no chão, é chão, é terra, é sapé, é bambu, não é feito de material.

Quem não conhece, pode até conhecer, pode fazer visita pra gente que a gente recebe os visitante na nossa aldeia. E também, até conhecer a nossa comida típica, se quiser pernoitar pode, pra quem não pode voltar no mesmo dia, indo pra lá a gente sabe que a pessoa se desloca pra conhecer uma aldeia indígena, quer conhecer também a comida típica, quer saborear a comida típica, então a gente também faz isso.

De primeiro a minha mãe não deixava, a minha mãe, a minha vó, não deixava a gente mostrar a comida típica. Quando a gente tava comendo, a gente servia pessoas ou nós escondia, pra comer escondido ou então nós guardava nossos prato e pronto, pra ninguém ver o que nós tava comendo, pra ninguém fazer perguntas, "O que é isso?" Então, a minha mãe ela foi assim bastante..., ela guardava as coisa muito bem guardada, era uma guardiã mesmo, guardava mesmo as coisas. Então, eu conversando com ela falei "Mãe, mas a gente precisa de mostrar", a gente precisa mostrar pras pessoa que não conhece, muitas pessoas hoje eles pergunta, eles acha que indígena são todos iguais, mas não são.

Cada povo tem o seu costume, cada povo tem o seu idioma. Não falamos todos iguais. Então, Kaingang tem a sua língua mãe, Terena, Guarani, todos fala diferente, se eles conversa eu não vou entender e se também eu falá eles não vai entender. Então, eu também sou casada com um Tereno e se ele conversa com a mãe dele, eu não entendo. E se eu converso com a minha filha, ele também não entende. É mais fácil assim, ô, você fica tranquilo que eu não tô falando de você e eu sei também que você não vai falar de mim. Então, é isso.

Então, a gente tem a nossa língua mãe e eu converso com as minhas criança em casa, que é meus neto, eu só falo no idioma com eles, porque se eu não falo no idioma também eles não vão aprendê. Porque na escola aprende outras coisas que os professores ensina, mas aprende-se dentro de casa, desde comida típica, falar o idioma, cantar, tudo que seja nosso, a gente que tem que ser os professores deles, a gente que tem que ensinar.

Por isso que eu falo, nós teve muitas guerreiras lá, a Parané, uma grande mulher, que tecia, fazia kurucutchá, com guaracatá. Tem muitas guerreiras que a gente tem uma grande honra de sair e falar delas, que elas foram mesmo umas grande guerreira. E hoje, a gente luta também por elas, porque ela deixô e a gente tem que ter continuação, só é uma pena porque tem coisas que não dá pra gente continuá, que já ficou pra trás, mas o que nós temos nós tamo continuando. É isso, vou deixar um pouco a minha filha falar.

Susilene | Boa tarde, meu nome é Susilene, eu vou falar um pouquinho do que é museologia pra mim.

É, lá dentro da reserva, a gente tem um Museu que é o Museu Worikg que a minha mãe acabou de falar. O Museu Worikg é um museu diferenciado, é um museu com a cara de Kaingang. A gente recebe visitação o ano inteiro, as visitações lá são agendadas, então não adianta falar assim "Ah, eu vou lá visitar o Museu Worikg, vou chegar lá e visitar". Não, todas as visitações lá são agendadas. E se quiser ir pra sentir mais, aprofundar mais na espiritualidade, no que a gente bebe, na comida, eu falo assim que é melhor que chegue lá e que fica uma noite ou duas que seja, pra gente acender o fogo, assar uma batata, fazer uma comida típica, pra gente sentar em volta da fogueira e conversar.

Pra mim, quando chegou museu, eu entendia que museu era pra guardar coisas velhas. Mas a minha vó passou um novo entendimento e a Professora Marília [Xavier Cury] também chegou na aldeia e foi mostrando pra gente o que é museu e qual a importância de se ter um museu dentro da terra indígena.

Eu, com todo esse passado de tempo, falo assim que todas as peças que tem dentro do Museu Worikg foi guardado pela minha vó [Jandira Umbelino], uma grande mulher, uma grande guerreira, que nem minha mãe falou que não sabia o porquê de guardar as peças. Então eu falo assim: na Semana das Mulheres, que é muito importante a gente falar de uma grande guerreira que guardou as suas peças pra hoje tá em exposição dentro do Museu Worikg.

Lá a gente tem também a trilha, quando a pessoa chega no nosso Museu, vai fazer a visitação da exposição, vão fazer a trilha junto com a gente, e cada ponto da nossa trilha a gente tem uma parada de explicação, o que que tem, como que foi preservada, de que jeito que foi preservada, a importância pra nós lá. E incluir as crianças também junto com a visitação. Quando a gente tá ali, a gente leva eles também. Então um explica e outro fica ali do lado, tá sempre acompanhado.

É muito importante também deixar bem claro, pra todos, que o nosso Museu é pra guardar memórias e também pra ajudar na nossa sustentabilidade, então lá a gente coloca todo artesanato, então a gente produz o artesanato, coloca lá nosso artesanato pra venda.

O nosso Museu antes, as pessoas chegavam, visitavam, e a gente pedia 1 kg de alimento por pessoa. Hoje a gente não faz mais isso. Por quê? Porque teve vezes de chegar alimento que já tinha vencido ou, então, litro de leite que já tava pra vencer e é onde que a gente não utiliza. Conversando com a minha mãe, a gente viu a necessidade que era melhor a gente cobrar uma entrada. No ano passado e o ano retrasado, a gente cobrava 5 reais. "Ah, mas você cobra pra visitar o Museu?" A gente cobra, sabe por quê? Porque lá o trabalho que a gente faz, eu fico o dia inteiro, a minha mãe fica o dia inteiro, a gente não tem apoio de prefeitura, a gente não tem apoio do Estado, se o Museu Worikg tá de pé é porque são mulheres guerreiras que têm força de vontade de trabalhar. E eu agradeço imensamente ao esposo da minha mãe, o Márcio [Lipu Pereira Jorge], mas quando ele casou com a minha mãe, ele não tinha entendimento nenhum, mostrou pra gente que ele não tinha entendimento nenhum, assim, de como fazer um artesanato, de pegá e montá a arcada de uma cabana. E hoje eu falo assim que tudo lá, eu falo assim, é os encantado, aí é essa parte que a gente envolve a espiritualidade, porque eu falo assim que se não mostrá pra ele em sonho como que é que ele vai monta? Se não mostrar pra Dirce, se não mostrar pra Susi, como é que você vai trabalhar? Como é que você vai sentir de como que vai ser feito? Então eu falo assim que é muito importante.

E deixar pra vocês aqui, que o Museu Worikg pra nós é um Museu de cura. É um Museu que quando a pessoa chegar lá, pode tá detonado, ele pode chegar lá e ele pode sentir, "nossa, eu não aguento mais levantar meu braço, eu não sei mais o que que eu vou fazer," você chega lá você tira o seu calçado ou pode entrar calçado do mesmo jeito — porque eu falo assim que lá, a gente não tem dessa, assim, de falar assim ou você tá calçado ou você não tá ... senta em volta do fogo ou então pega a cinza e passa a mão porque o Museu pra nós é cura. Então eu falo assim que tudo que a gente veve, lá dentro do nosso espaço, pra mim eu falo assim que eu vivo museu e respiro museu e tudo, tudo pra mim é museu.

Quando a gente começou a madurecer a ideia de museu, eu ficava pensando "Nossa, mas como que vai ser? Será que eu vou ter que ficar colocando uma vitrine? Será que eu vou fazer isso? Será que eu vou fazer aquilo?" Não. Eu falo que a nossa vitrine lá, ela é feita de bambu, pra fazer a nossa exposição, pra montar a nossa exposição. Muita das exposição a gente coloca um balaio aqui, um cesto aqui, um chapéu lá e tá tudo certo pra nós. Ele nunca é montado sempre do mesmo jeito, até porque eu não tenho uma regra pra isso de ficar: "Ai, monta desse jeito, faz daquele jeito", não, ele vai ser do jeito que eu quero hoje, do jeito que eu tô colocando hoje ou então do jeito que a minha Kujã (pajé) tá querendo hoje. Então não tem, a gente não tem um padrão assim de ficar sempre naquela mesma regra.

A gente faz a noite cultural, a gente prefere fazer sempre na lua cheia, que é a lua da prosperidade pra nós, essa semana é uma semana muito importante, que é a semana da lua cheia, pra nós.

A gente não faz ritual [durante a quaresma], então eu falo assim, teve momentos aqui dentro do MAE [USP] que, pra nós, que trabalha com a espiritualidade é muito forte, é um momento que você se desgasta muito, fala dos remanescente [humanos]. É porque na semana, no mês de quaresma, a gente não trabalha, é o tempo de descansá, é o tempo de ficá, refleti, todo o ano, então esse daí é um momento que a gente guarda. Eu falo mas em especial, o convite da gente tá aqui no MAE, então tem coisas que a gente precisa falar, é preciso mostrar, É preciso colocar pras pessoa refletir também, mas vê também que a gente não faz as coisa adoidado, tudo tem um tempo certo pra esperar.

Mas a gente também trabalha pra fora quando a gente é convidado, as escolas também quando agenda pra vim dentro do Museu Worikg eles vêm, faz a visitação, mas a gente também é convidado pra apresentar nas escola, também é agendado, tudo é agendado. Se a cidade também tá fazendo aniversário a gente pega, eles entra em contato e a gente vai lá. Então tudo é com agenda.

Outra coisa também que eu queria falar pra vocês é que, assim, a reserva técnica. Hoje eu escutei a professora Marília falando da importância muito grande de ter uma reserva técnica boa. Lá a gente ainda não tem a nossa reserva técnica, mas a gente tem um quarto na casa da minha mãe, é onde a gente colocou todas as peças com armário, tudo certinho, bonitinho, ainda não tão etiquetadas do jeito que tem que ser. Por quê? Porque lá a gente trabalha eu, a minha mãe, o Márcio e agora tá a minha irmã [Lucilene de Melo]. Eu falo assim, tudo tem que ser no tempo certo e na hora que a gente tá mais sossegado pra poder conseguir fazer. E tudo tem que ser pensado, porque cada peça que tá lá tem uma história, ela tem um porquê de tá lá. Eu acredito que não vai ser tão difícil fazer isso, porque são peças da minha vó e peças que tão chegando, que a gente ganha. Quando a gente vai visitar um museu pra fora ou então quando a gente vai, que nem a gente foi num fórum de museus que a gente recebeu algumas peças de lá e a gente trouxe, aí a gente já sabe a data, a pessoa, nessa parte aí eu falo que a gente já tem bem uma organização.

O Museu Índia Vanuíre, eles apoiam a gente nessa parte, como a gente não tem muito entendimento de documentação e é preciso, porque eu não vou ficar pra semente e nem minha mãe, então tem que ali tá tudo ali certinho, tudo registrado. As meninas lá [do museu] dão um grande apoio pra gente e é onde que elas vêm, conversa, e aí ajuda no que a gente precisa. Então é isso e quem tiver alguma dúvida depois a gente vai respondendo.

O MUSEU E SEU O ACERVO, A WORIKG E SEUS DESCENDENTES — LUTA, TRABALHO E MEMÓRIA

Susilene | Quando chegou a ideia do Museu foi com a minha irmã, e a professora Marília tava junto. Eu acredito que foi numa ida que foi pra Pernambuco, né professora? E lá surgiu a ideia do museu.

Ela chegou, quando ela chegou com a ideia em casa, eu fiquei surpresa, ela falou "Aí, vamos fazer um museu?" e eu fiquei "Museu? Nossa, mas como que a gente vai fazer um museu?" E aí, o mais rápido possível a gente abraçou a ideia. Abraçou a ideia, mas a gente não sabia como ia fazer. Mas eu falo assim, que foi tão bem encaminhado que aí conversando a gente sentou, a gente conversou, eu, minha mãe e ela, aí a gente foi vendo, e a professora Marília também foi mostrando pra gente qual o caminho, da cerâmica, do que é peças pra tá dentro do museu.

Mais, a parte triste é que a minha vó faleceu. Então a minha vó faleceu, logo em seguida a minha irmã foi pro Paraná, fazer uma pesquisa lá no Paraná com os Kaingang de lá e ficou eu e minha mãe. E a gente ficou: "Como a gente vai fazer agora?" Foi falado do museu, então é preciso mostrar o museu, porque quando se fala do museu, fala, mas mostra. Porque não adianta você ficar só ali, moendo, moendo, esse é o museu, esse é o museu, esse é o museu e não mostrá o que você tem pra mostrar. Que eu posso ficar falando 10 anos: "Aí, eu tenho um museu" ou então: "Aí, lá dentro da reserva tem um museu", e não mostrá ele. E a gente via a necessidade de mostrá, porque a gente recebia visita, a gente já fazia dança, a gente já fazia comida típica, a gente já hospedava pessoas dentro da nossa casa, porque quando a gente hospeda as meninas mesmo da Rede [São Paulo de Memória e Museologia Social] tá aqui e elas sabem, a gente hospeda todas dentro, então, a comida que eu como elas vão comê também, as pessoas que chega na minha casa também vão comê.

Quando a minha vó faleceu, 2016, a gente depois de um ano que a minha vó faleceu, veio a festa do renascimento, 2017, [a festa dos 20 anos do grupo na cultura, 2017] e a exposição do Museu Worikg. Foi muito sofrimento pra mim e pra minha mãe, porque as peças da minha vó, tavam todas amarradas, enroladas com pano, com sacola, pano de algodão, dentro de sacola, tinha peças da minha vó que tava dentro de quatro sacolas mais um paninho amarrado, o paninho já tava até se desfazendo. Aí eu olhava assim e falava assim: "Nossa, mas a vó amarrou tão bem, a vó guardou tão bem". E quando ela guardou, quando a gente pegou, a gente não sabia o que fazer, mas eu falo assim que vêm tudo iluminado, e vai mostrando pra você a direção do que você deve fazer, e aí a gente desembrulhou todas as peças, a gente limpou todas elas com a ajuda da professora Marília, uma hora mandando mensagem, outra hora a gente mandava áudio, e aquela, até no dia da exposição, da festa [dos 20 anos], a professora Marília tava lá ela, chegou dias antes pra ajudar, porque eu não sabia como ia montar a nossa exposição. Então, com a ajuda da professora Marília, a gente foi e montou a exposição, limpemos as peças, coloquemos as peças tudo em exposição.

Então eu falo assim, que se fosse depender de outras pessoas, hoje não teria o Museu Worikg. Mas aí eu vejo que foi tão abraçada essa ideia que aí veio o Museu dos Guarani Nhandewa [Aldeia Nimuendaju, TI Araribá, SP), que tá aí em processo de construção, de término da construção do Museu deles, mas aí veio a Trilha [Museu Dois Povos, Uma Luta, TI Icatu, SP]. Em seguida quando tinha um evento dentro do Museu Índia Vanuíre ou outros eventos que a gente ia e tava todos os indígena junto, aí a gente foi vendo o interesse que desperta, e foram despertando e cada aldeia viu a importância de se ter um museu.

Eu falo assim como a minha mãe falou, que as pessoa achava que a escola era o coração da aldeia, mas não, o coração da aldeia é o Museu, é onde se guarda as nossas memórias, é onde que guarda a memória da minha vó, da minha bisavó, porque tem peças da minha vó que ela usava pra ritual, a gente conversando na sala de manhã, eu falei que quando uma pessoa partia que o sepultamento de muitos lá dentro da aldeia Vanuíre foram feita com suas roupas, com o que a pessoa tinha, então todas elas era levada pro sepultamento, hoje já não se faz isso.

Mas eu agradeço, certas horas, por não acontecer isso com a minha vó, porque se a minha vó levasse a cerâmica que tem hoje estragada, que ela levava pra ritual, hoje não tava no Museu Worikg. A importância pra mim, pra mostrar pros meus filho, pros meus filho mostrá pros meus neto, mostrá pros meus bisneto, é muito importante. E não só eles, mostrá pra todas as pessoa que passa dentro do nosso Museu. Porque cada vez, por mais pequena que ela seja, ou maior que ela seja, ela tá lá, foi feita pela minha vó, e minha vó não tá mais aqui em carne, mas tá no espírito.

Então é que nem eu falei pra Dona Neusa [Umbelino] ontem também, que a Dona Neusa tava falando da cerâmica, ela doou cerâmica também na festa de 20 anos e a cerâmica tá lá. Então eu falo assim quando é um museu, a gente sabe que tá bem guardado, sabe que tá ali, ela tem história e vai ser infinitamente.

Dirce | Então você perguntou, era bem aceito o Museu. É, quando foi pra fazer o Museu, falar sobre lá, que nós ia homenagear a Worikg, como eu disse que lá praticamente todos têm sangue da Worikg.

A gente fizemos, nós fizemos reunião com nosso povo Kaingang. Então todos os Kaingang participou dessa reunião.[2] Mas só que a gente, depois a gente acaba ficando triste, porque quando perguntava pra bisneta da Worikg, ela não sabia quem era Worikg. Nisso, eu fiquei muito triste, eu falei "Como assim? Eu também sou bisneta da Worikg", e sei falar quem é Worikg. Mas ela falava que nunca ouviu falar de Worikg. Então, você vê como que a história tava tão apagada do nossa grande guerreira Worikg.

Eu, no entanto, que a Marília tava sempre, todos fala: "a Marília, a Marília, a Marília", mas foi a Marília que sempre caminhou com a gente e ela estava lá no dia da história. No dia que perguntaram, ela até ficou de boca aberta também de sabê que eles esqueceram simplesmente quem é Worikg. É por isso que quando se fala de museu, isso é muito importante porque aí, a gente tem que voltar lá atrás pra vim pra frente.

O museu é muito importante por causa disso. Porque muitas vezes a história acaba se apagando por causa disso, porque a pessoa acaba não se interessando pela história. Agora tendo um museu, a gente tem que saber da história pra contar. Igual eles tem o Museu Trilha [da TI Icatu] deles, eles tem a história deles, entendeu? Como a Neusa e a Deola [Deolinda Pedro], e o esposo da Neusa [Candido Mariano Elias], abriu essa trilha, fizeram essa trilha. Os mais novos têm que tá ciente e contar essa história quando a Neusa não tiver mais aqui, quem que fez essa trilha? A Neusa, a Deola, o Cândido que abriu essa trilha, que fez o Museu Trilha. Então isso é muito importante. É por isso que eu falo que era a vó, era bisavó, mas eles não sabem a história.

Isso é dolorido demais. Então, a gente fez sim a reunião com os neto da Worikg, mas só que ninguém se interessô. Mas eu falei: "Não, a gente vai. Eu como bisneta, eu vou homenagear sim a Worikg". Porque a Worikg tem que ser falada, tem que falar da Worikg. Porque a Worikg é uma grande guerreira. Então, por isso que a gente tem o Museu Worikg e o Museu foi muito bem aceito, porque é nóis que coordena, nóis que faz tudo com a cultura, nóis cuidamo, nóis zelamo, nós somos guardião de tudo que se fala em Kaingang da aldeia da Vanuíre.

É por isso que eu falo pra vocês que nós pulamo por cima das pedra e conseguimo construir o nosso Museu Worikg, nós mulheres, entendeu? E com o meu esposo que é Terena — agradeço muito a espiritualidade, por ter dado muita inteligência pra ele. Quando o meu esposo chegou que eu casei com ele, ele não sabia fazer um colar, enfiava só a sementinha no barbante, na linha. Mas hoje, com todo o reforço da espiritualidade, o meu esposo faz a casa sagrada, ele constrói, uma pessoa que não sabia fazer nada, única coisa que ele sabia fazer, falava assim: "Dirce, a única coisa que sei da cultura é dançar o bate-pau", [Hiyokena Kipâe] ele falava pra mim. E hoje ele é uma pessoa muito importante na cultura. Ele também tem história. Mas ele tem história na cultura Kaingang, porque ele aprendeu dentro da cultura Kaingang, ele aprendeu comigo. Então, eu tenho maior orgulho de falar que eu sou a professora que ensinei ele, entendeu? Pra ele valorizar mais a cultura. Hoje ele constrói, faz a nossa casa sagrada e ele que também construiu a cabana do nosso Museu Worikg. Isso é uma história muito bonita por ele ser um Terena, ele tá na luta junto com nós que somos Kaingang. Não tem homem Kaingang na nossa luta, mas sim, temos um Terena, grande guerreiro. Nós, pela espiritualidade, fizemo uma grande parceria. Nós somos parceiro em tudo, em tudo que ele faz, falar em artesanato, em tudo que ele faz sempre termina comigo, entendeu? Então é, eu quem faço o término e tudo, ele faz e eu termino. Ele é um grande parceiro. Por ajudar a construir, por ele ajudar, ele se preocupa com a trilha, se preocupa com o Museu Worikg, ele se preocupa com a casa sagrada. Nós precisa fazer a casa sagrada, porque quando chegar pessoas, como que a gente vai receber na casa sagrada, entendeu? Hoje ele tá entendendo o que é uma espiritualidade, porque ele não entendia. Hoje, ele é uma pessoa que tem a cultura dele, ele ama a cultura dele, mas também ama a minha cultura que é a Kaingang, porque ele luta junto comigo. Ele é um grande parceiro.

Quanto ao Museu Worikg, nós construímo, porque a gente fez a reunião, mas ninguém sabia a história e ninguém se interessou pelo Museu. Nós, como já tava dentro da cultura, nós já tinha tudo e falamo assim: "Agora agora só falta o Museu, então vamo construir o Museu". Veio com a ideia e nós abraçamo. E hoje, é o nosso orgulho, eu falo assim que quando chegou pra falar do Museu eu olhei e falei: "Não, mas nós já samo Museu. A nossa aldeia já é o Museu, porque é História". Então, agora, pra mostrar pro povo se a gente faz o Museu mas a aldeia já é o Museu. Chegando dentro da aldeia já, vocês estão entrando dentro do Museu, é a História, tá ali a História.

A gente tem o maior orgulho de ter conhecido o museu. O museu chegou na nossa vida, mas com uma grande história, porque eu fui muito curiosa com o museu. Porque eu não saia de dentro do Museu Índia Vanuíre. Então todos falava, a educadora falava dos indígena, a educadora falava dos Kaingang e falava dos indígena. Então eu cheguei com a maior curiosidade, peguei, e ela falou: "Não, vamo pra São Paulo?" aí eu escutei e falei: "Vão pra São Paulo fazê o quê?" "Ah, nós vamo representa o Museu Índia Vanuíre, nós vamo fala dos Kaingang, vamo fala dos indígena". "Ah, vocês vão falar e eu não posso ir? Eu posso ir?" Aí ela falou assim "Você se interessa?" "Muito", porque eu entro dentro do museu, mas eu gostaria de saber o que que faz com o museu e o quê é o museu. Hoje eu sei falar o que é o museu, entendeu? Porque eu tive apoio lá no Museu Índia Vanuíre. Tive e tenho apoio de lá, tenho apoio de cá [MAE-USP] e aprendi e continuo aprendendo.

Eu agradeço muito essas pessoas dentro do museu. Cada vez a gente aprendendo, então agora nós temo a Rede [São Paulo de Memória e Museologia Social], que eu amo também muito, são nosso parceiros, então é assim, então a gente vai caminhando.

Se a gente não tem conhecimento pra gente fica difícil. Mas eu entrei mesmo pra eu conhecer, porque eu sou curiosa. Então eu peguei e falei: "Mas não, como assim? Nós já samo museu!" Porque se eu for no museu, todo mundo já vai falar de nós, né? Se nós tem peça no museu, eu já sou..., então não falta mais nada (risos). Única coisa que falta é colocar o nome Museu, e nós colocamo Worikg. Então nós estamos aí, a caminhada muito longa. É trabaio? É muito trabaio. Não é fácil, mas também não é difícil. Então é isso gente, eu agradeço muito, mas muito, os museus, por hoje, por nós ter o Museu Worikg. Por eu ter conhecido museu e hoje nós temo um Museu (risos). É isso.

O MUSEU WORIKG E A PRESERVAÇÃO DA NATUREZA

Susilene | Então, só pra eu falar um pouquinho pra vocês que eu acabei esquecendo, é que lá dentro da TI Vanuíre são dois museu o Museu Worikg e o Museu [Akãm Orãm] Krenak. A nossa aldeia tem o privilégio de ter dois museus e que isso é muito importante pra nós.

Dirce | Nós tem o nosso Museu Worikg e a trilha é a que sai lá na Mina da Tonha. A trilha da Tonha é muito antiga que passa beirando a mina da Tonha, é o caminho onde nossos antigos passava por ali e sai por cima e ia pro Coiós.

2 Foi no dia 15 de agosto de 2015.

E eu conversando com meu marido, ele pegou e falou: “nós vamo limpar esse caminho pra fazer a trilha pra também preservar as visitas”, assim, quando as visitas chegar, já tem um impacto muito grande, porque logo na sede na frente é como se você entrasse numa fazenda, então a gente leva eles pra trilha e descendo se sobe por dentro do mato e sai no Museu Worikg. Então eu falo, se vocês quiserem conhecer o outro lado da aldeia eu levo, pra conhecer diferente, onde a gente tá preservando, e onde a gente preserva a mata, onde virou uma mata, onde a gente já fala a história pra eles que é uma mata que não foi plantada pelas nossas mãos, foi pelo passarinho e pelos animal silvestre, eles carregava as frutas e ali mesmo ia nascendo pé de coco, então formou-se a mata, a gente cuida, só limpamo a trilhas pras pessoas podê passar por dentro da trilha e sair no Museu Worikg e sai do Museu Worikg passa na trilha, sai numa represa e eles sai num ônibus e sai cada um pra sua cidade.

Mas a realidade do outro lado, eles têm um impacto muito grande porque eles falam: “nossa como a aldeia parece um bairro, uma fazenda”. Então, a gente passa com eles na trilha da Tonha pra sair no Museu Worikg, pra poder eles não ter esse impacto, pra eles poderem ver que a gente tá preservando a mata, onde a gente preserva, cuida.

Por isso que eu falo, questão de escola que os professores devia falar mais sobre natureza, porque ensina as crianças a fazer estilingue e matá, já foi passarinho se curar no meu quintal, nem sei o nome dele, mas é um passarinho muito bonito que uma perninha só que quebrou a perninha dele. Isso aí também tem que ser falado na aldeia, tem que ser falado dentro da escola, que nem nós da cultura tamo lutando pela preservação e a escola também tem que também falar sobre como preservar na escola, falar com os alunos, já vem a escola também pra preservar a mata, preservar a aldeia, preservar tudo e não ficar matando nem jogando lixo. É isso, também os professores deviam estar falando sobre isso. Igual nós tamo lutando pela nossa cultura, pela preservação de museu, os professores tem também o direito e tem também de ensinar a respeitar a natureza, é isso que eu falo, porque os dois caminham junto: escola e museu. Tem que ser falado, não ensinar a fazer estilingue que é feito pra machucar animal, machucar passarinho. Isso eu também acho totalmente errado, a preservação que a gente tá lutando também com a construção de casas na aldeia, eles derrubaram uma matinha que não tinha necessidade de derrubar pra construir a casa, eles deviam ter limpado só o local da construção, mas eles saíram devastando tudo e hoje só tem branqueara. Enquanto nós todos da cultura e o não indígena luta pela preservação, tem pessoas dentro da reserva acabando com a própria aldeia, isso dói, isso machuca a gente também.

Susilene| Bom, vou falar um pouquinho da relação lá com os situantes, envolta da nossa reserva. Os situantes lá a gente não tem problema com os situantes, inclusive eles até apoiam a nossa luta, a nossa causa cultural. A gente na aldeia Vanuíre não tem rio que passa dentro dela e a distância fica muito longe da aldeia pra chegar no rio fica bem longe. E mas longe ainda fica pra chegar no Rio [Aguapeí ou] Feio. Onde a gente tá localizado, é, na verdade, a gente tá longe dos rios. É pra gente tirar a matéria-prima pra fazer as nossas vestes, as nossas roupas de dança, é preciso a gente pedir apoio pro nossos situante. Meu esposo trabalha numa fazenda, o meu esposo não é indígena, ele trabalha numa fazenda que fica mais ou menos de distância uns 18, 20 quilômetro da aldeia. E o vizinho de lá do sítio, aonde que o meu esposo trabalha, doa a taboa pra gente pra construir as nossas veste. E isso já faz uns 3, 4 anos que ele vem nos apoiando. Eu falo assim que a importância é muito grande. Tem taboa dentro da aldeia, o que tem eu prefiro, minha mãe também prefere, preservar, pra não acabar porque você vai tirando, você vai tirando, você vai tirando, vai chegar uma hora que não vai ter. E outra, ela chega num tamanho que ela fica mais alta que eu, então se você tirar ela menor, no final das contas pra nós vai ser prejuízo, porque a gente não vai ter. No sítio do Seu Luís, então o que que acontece? Eu falo assim que ele tem uma roça de taboa, desde o começo do sítio até o final do outro sítio do vizinho dele, e isso é importante também. Quando eu fui visitar ele, na casa dele, aí eu olhei assim bem lá longe, aí eu perguntei “Seu Luís, mas o que é aquilo lá?” Ele falou assim: “Susi, aquilo lá tudo é taboa”. Nossa, quando ele falou que aquilo tudo lá era taboa, nossa, parecia que saia coração do meu olho, “óia, taboa”. A taboa, pra gente tecê, é que nem a gente, a gente lá não tem esteira, a gente não tem esteira porque a taboa é pouca. Nosso é um grupo de 14 pessoas, que nem minha mãe falou. Antes as crianças era mais pequena, hoje já tão tudo adulto, meu filho de 15 anos é maior que eu, então não adianta eu fazer uma saia curta pra ele que ele não vai aceitar. O grupo Krenak é um grupo de mais ou menos 40 pessoas, então pensa bem, você coloca aí 60, 50 e poucas, 60 e poucas pessoa pra tirar taboa de dentro da reserva, não vai dar conta. Então, eu agradeço aos situante, que em apoio à cultura indígena, a nossa cultura. O Seu Luís fala assim :“Ô Susi, a hora que vocês querê vir buscar, você pode levar um caminhão de taboa”. Isso é muito importante, o apoio também, enquanto muitos poderia falar assim: “Não, eu não vou doá”, enquanto muitos podia falar assim “Não, eu não quero que entra no sítio”, que eu agradeço a eles por isso. E todos os outros em volta, que todo o trabalho que é feito, de dança, de fala de museu, do nosso museu, tudo que envolve a cultura tem sempre um conhecido nosso, um amigo nosso, que tá lá nos apoiando e o apoio maior é quando vem o compartilhando, que a Rede [São Paulo de Memória e Museologia] Social tá aí pra isso, que eu falo assim que quando ele, o amigo vê o seu trabalho e ele faz um comentário, ele compartilha daquilo lá, eu falo assim que muito mais longe vai o nosso trabalho. Então é isso.

O MUSEU WORIKG HOJE

Dirce Jorge Lipu Pereira, Kaingang foi educada na cultura Kaingang pela sua avó e mãe. Da mesma forma, educou suas filhas Susilene e Lucilene. Elas aprenderam a língua, o artesanato, a comida, a roça, as sementes, o canto, a dança e receberam a herança da espiritualidade. Querem deixar esse legado para seus filhos, netos e bisnetos, pois não ficarão para semente. O Museu Worikg é um reforço para o presente e o futuro Kaingang na TI Vanuíre. Ao fechar este artigo, as gestoras e curadoras do Museu Worikg estão empenhadas, no meio da pandemia do coronavirus, numa campanha para mudança de lugar onde moram suas famílias e o Museu Worikg, dentro da TI Vanuíre.

O local escolhido para a reconstrução do Museu Worikg fica na aldeia e foi habitado pelo João Índio [João Umbelino], avô de Dirce Jorge, e pai de Jandira Umbelino. Foi neste local que dona Jandira nasceu e cresceu, sempre cuidando da preservação da mata e das nascentes do córrego Coiós. A pedido de Jandira, após seu falecimento suas descendentes continuaram cuidando da mata e das nascentes. E é neste solo sagrado onde se fortalecerão as raízes Kaingang. A mudança de local, portanto, é um antigo chamado que será finalmente atendido. É nesse lugar que o grupo Kaingang continuará a educação da floresta, das plantas, dos animais, dos minerais, do sol, da lua, das estrelas e sobretudo dos ancestrais.

A esse respeito ver:
— Babosa, Pajé; Pitaguary, Francilene; Melo, Susilene Elias de; Pereira, Dirce Jorge Lipu; Marcolino, Gleidson Alves; Marcolino, Cledinilson Alves. O sagrado no museu. In: Cury, Marília Xavier (Org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP, 2020. p. 37-47. DOI: https://doi.org/10.11606/9786599055706;
— Campos, José da Silva Barbosa de. Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepassados. *In*: *Povos indígenas e psicologia*. A procura do bem viver. São Paulo: Conselho Regional de São Paulo, 2016, p. 58-63;
— Pereira, Dirce Jorge Lipu. Resistência e defesa da cultura Kaingang. In: *Povos indígenas e psicologia*. A procura do bem viver. São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo, 2016. p. 53-57;
— Pereira, Dirce Jorge Lipu.; Melo, Susilene Elias de. Ética — remanescentes humanos em museus. In: Cury, Marília Xavier (Org.). *Museus etnográficos e indígenas*: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP, 2020. p. 32-36. DOI: https://doi.org/10.11606/9786599055706;
— Pereira, Dirce Jorge Lipu.; MELO, Susilene Elias de; Marcolino, Itauany Larissa. M. Museu Worikg — Kaingang, T.I. Vanuíre. In: Cury, Marília Xavier (Org.). *Museus etnográficos e indígenas*: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP, 2020. p. 85-88. https://doi.org/10.11606/9786599055706.

A RETOMADA DO MUSEU

BRUNO BRULON SOARES

Em 2018, Glicéria Tupinambá, liderança indígena da Serra do Padeiro, na Bahia, entrou pela primeira vez na reserva técnica do Museu do quai Branly, em Paris. A visita, organizada por uma pesquisadora que atua no Brasil e na França, foi o primeiro encontro promovido pelo museu entre uma Tupinambá e o seu patrimônio desde a colonização: o manto Tupinambá na reserva do museu, objeto de disputa pelos indígenas da Terra Indígena (TI) Tupinambá de Olivença, é considerado o mais antigo vestígio material na coleção do quai Branly. Produzido possivelmente em 1555, ele atesta a presença dessas populações na costa brasileira. O manto, que é parte do patrimônio nacional francês, atualmente se encontra impedido de ser colocado à vista do público, sendo mantido na reserva técnica devido à sua fragilidade material. No entanto, ele guarda quase 500 anos da história Tupinambá e da história colonial que levou ao apagamento de saberes e à quase extinção dessas populações no contexto da colônia.

Lembrando a sua visita, Glicéria (também conhecida como Célia Tupinambá), observa a dificuldade de acessar o espaço do museu, atravessando as divisões que separam o seu patrimônio do público: portas e compartimentos, barreiras de segurança, fronteiras materiais e simbólicas criadas para “preservar” o manto Tupinambá. Segundo me confidenciou em uma entrevista em abril de

2022,[1] em meio àquele ambiente estranho, Glicéria podia ouvir o manto falando com ela, chamando a sua presença para que aquele encontro finalmente acontecesse. Ela havia chegado ao museu por um motivo espiritual: para se reconectar com os Encantados e com os saberes dos seus ancestrais investidos na técnica e nos materiais que permitiram a produção do manto sagrado para os Tupinambá. Desde 2006, Glicéria se dedica à jornada de reconstituir os mantos em sua terra de origem, reativando uma rede de conhecimentos locais e técnicas ancestrais. Tendo constituído o primeiro manto contemporâneo em 2018, este doado à coleção etnográfica do Museu Nacional no Rio de Janeiro, ela descobriu a existência de 11 outros mantos presentes em instituições europeias, preservados para sua retomada espiritual, após séculos desde que estes deixaram de ser produzidos.

No final do século XVI, uma população estimada de um milhão de indígenas Tupinambá habitava a costa brasileira do Ceará a Porto Alegre. Como parte do processo de colonização, eles foram mortos ou convertidos à fé Cristã, de modo a não mais serem considerados "índios". Neste processo de conversão, seu conhecimento tradicional e sua sacralidade foram reprimidos e finalmente apagados em nome da nova religião. Por esta razão, durante muitos anos a historiografia considerou que os Tupinambá haviam sido extintos da América do Sul. Por cerca de 300 anos, a plumária Tupinambá é valorizada em coleções europeias por sua raridade (relacionada aos materiais, (no caso do manto, as penas do pássaro guará) e por sua beleza, segundo um gosto específico constituído através da história colonial.[2] A sua apreciação nas vitrines e reservas de museus nacionais se explica pela imaginação colonial sobre os "Ameríndios", em grande parte eliminados da história e de suas terras, tendo seus objetos salvaguardados.

A presença de Glicéria no museu colonial obriga o nosso olhar a pensar os "objetos de museus" para além das coleções e arquivos que eles formam. Essa presença indígena por séculos adiada, evitada no discurso necropolítico de uma antropologia de salvamento que ainda faz de alguns museus espaços da morte, anuncia uma mudança no que concerne à percepção dessa instituição moderna pelos seus "Outros". Na cosmovisão narrada por Glicéria, os Tupinambá do passado, antes de terem a sua morte declarada pelos museus, encontraram um jeito próprio de resistir no contexto europeu. Essa presença indígena manifestada nos mantos preservados, no entendimento de Célia, configura uma ocupação estratégica do Velho Mundo. Os Tupinambá de outrora deixaram um marco territorial na Europa que permite, no presente, a retomada do museu e o retorno dos Encantados para sua terra de origem.

A Retomada do museu, como nos ensinam os Tupinambá, vai ao encontro da proposta enunciada nesta obra coletiva, almejando trazer para a superfície dos debates curatoriais, envolvendo museus, curadores, artistas e ativistas, a questão da redistribuição da vida e do direito à memória. Restituir o patrimônio à vida, uma pauta indígena da maior relevância no presente, implica em reverter o fluxo de morte iniciado desde o momento em que a colonização e a expansão do capitalismo permitiram que a cultura trabalhasse em função da sua desumanização. Em uma conversa recente com Sandra Benites, curadora, pesquisadora e professora Guarani, ela me dizia que todos os museus devem ter pelo menos duas paredes. É preciso reconhecer que a história dos povos e sujeitos alienados do museu e do direito de narrar o seu patrimônio precisa ser contada ao menos duas vezes: uma vez pela riqueza da sua memória, cultura e saberes recuperados nesta Retomada do museu para a vida; e, uma segunda vez, pelo viés da história violenta da sua eliminação, genocídio e epistemicídio que permitiram a constituição de museus e coleções baseados na divisão estabelecida entre vida e morte, celebração e silêncio, patrimônio e vestígio.

PAREDE 1: A RETOMADA

O direito à memória e ao patrimônio, atualmente disputado por indígenas e diversos outros grupos marginalizados na esfera da cultura, está, para esses grupos, inalienável do direito à vida em seus territórios. No Brasil, a disputa Tupinambá pelo retorno material dos mantos sagrados guardados em museus na Europa tem início com a demanda por reconhecimento e demarcação de terras tradicionalmente ocupadas. Apenas em 2001, a Funai inicia o processo de reconhecimento dos Tupinambá que habitam um território de 47 hectares no sul da Bahia. Este território, ocupado por 23 aldeias habitadas por cerca de 5 mil indígenas, foi identificado como TI Tupinambá de Olivença. Paralelamente, o reconhecimento do patrimônio dos Tupinambá em instituições estrangeiras fortalecia uma luta pela vida e pela terra que continua até o presente — luta esta, constantemente ameaçada por medidas governamentais que colocam em risco, no Brasil, terras indígenas já demarcadas ou em processo de serem reconhecidas pelo Estado, como a alarmante PL 490.[3]

A luta pelo patrimônio e pela presença indígena nos museus chama a atenção para o fato de que esta é uma luta histórica que vem sendo travada desde a colonização. Mais ainda, tal presença nos dá — a nós, os brancos ocupando posições de poder no setor cultural ou científico — a responsabilidade de fazer dos museus lugares de denúncia e conscientização, onde o presente pode se religar ao passado em nome da justiça histórica.

Ao longo de boa parte do século XX e até o presente, as exposições colaborativas que se propõem a desafiar o *status quo* dos museus vêm sendo propagadas tanto em instituições públicas como nas privadas, sob governos liberais e conservadores. Mas os projetos recentes, sobretudo aqueles em que lideranças e grupos buscam calcar espaço em grandes museus, vêm expondo os limites e hierarquias intransponíveis da participação e da cocriação. A decisão das curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites pelo cancelamento do *RETOMADAS* representa, na história frequentemente romantizada da colaboração em museus, um marco incontornável no processo mais amplo da retomada dos museus de que trato neste texto. O exemplo de violência institucional tornada pública, seguido da saída da primeira curadora indígena a ocupar tal lugar em uma instituição de arte com o escopo do Masp, é um grito de alerta para que prestemos atenção a tantas outras violências que vêm sendo produzidas quando museus decidem incluir os seus Outros, mantendo em sua estrutura o lugar da subalternidade que os difere: seja por meio de contratos precários, das diversas formas de exploração do trabalho, ou nos casos de colaborações baseadas na censura e no cerceamento da criação livre e desobediente que almeja fazer do museu um lugar primordialmente anticolonial.

Quando Sandra Benites nos conta a sua história[4] — a de uma mulher Guarani que se torna curadora num país dominado pelo masculinismo que atravessa o setor dos museus e das artes — aprendemos sobre a dimensão indígena em sua curadoria. Sandra é indígena antes de ser curadora, e isso, por si só, transforma os espaços que ela ocupa. Foi sua postura como indígena e não meramente como curadora que a levou a se posicionar contra a tentativa de neutralização do seu discurso no *RETOMADAS*. Foi sua curadoria que a permitiu ir mais longe do que a própria instituição que a fez de fachada decolonial ao mediatizar o que chegava tão tarde na história dos museus: o fato de que, no Brasil, levamos mais de 200 anos, desde a abertura do primeiro museu com objetos indígenas, para uma indígena se fazer curadora (em 2019!).

Sandra nos lembra que no uso do termo "retomada" por indígenas brasileiros, este pode ser interpretado como um ato de criatividade. A Retomada envolve "catar os cacos " de um passado de devastação e reencontrar coletivamente a força para fazer dos fragmentos herdados uma nova forma de existir num mundo marcado pela violência. Retomar é fazer da perda um meio para criar nova vida. Como no caso do trabalho de recriação contemporânea dos mantos Tupinambá, por Glicéria e outras artistas que vêm ganhando os espaços das instituições, a arte trata do desafio da continuidade a partir das rupturas narradas pela história. A criatividade indígena que transpõe a colonialidade dos museus é o que permite a essas mulheres recuperar a esperança e reimaginar um futuro possível. Este era o sentido almejado para o eixo *RETOMADAS* em uma instituição de arte. E para além dela, a Retomada do museu, no sentido praticado por Sandra, Glicéria, Clarissa e tantas outras curadoras e ativistas, é um ato inacabado, perpetuamente incompleto, e que, como uma jornada coletiva, está apenas começando.

PAREDE 2: A FERIDA ABERTA

Como já argumentado em tantos outros textos, a colonização é um processo irreversível, estando inseparável da fundação moderna das instituições que permitiram a sua consolidação. No contexto dos museus, o binômio modernidade/colonialidade, articulado pelos autores "decoloniais" da América Latina, informou práticas extrativas e sedimentou coleções com base na ruptura de laços sociais e fluxos de vida. Segundo o questionamento anticolonial lançado sobre os museus desde ao menos a consolidação dos processos de independência política de países colonizados, se essas heranças não forem interrogadas, requalificadas e re-narradas, continuaremos a perpetuar a colonialidade e a violência colonial de forma inalterada para as gerações futuras. Comumente falamos de "descolonização" entre curadores, museólogos e outros especialistas da cultura, como se tratássemos de um processo linear, manejado facilmente no cotidiano das instituições. Todavia, o processo de suplantar barreiras coloniais e reparar injustiças históricas por meio da Retomada e redistribuição da autoridade museal deve ser visto como profundo e estrutural.

Para além do discurso midiático da descolonização como rótulo progressista ou estratégia de marketing cultural, visamos um processo de luta e enfrentamento do passado colonial que seja longevo; este não se propõe ao desmantelamento do museu ou da modernidade que o funda, como no sonho da reversão de um processo histórico inacabado e ainda em curso. Trata-se, outrossim, de um enfrentamento necessário e consciente que visa muito mais os processos de religar partes desmembradas por meio da desumanização colonial (a retomada como uma "caminhada coletiva", nas palavras de Glicéria), do que um resultado final pré-determinado — seja ele qual for.

Como nos lembra, hoje e sempre, o educador Paulo Freire, em tempos de opressão e desesperança, não há esperança sem uma visão do amanhã. Mas tal visão deve emergir de circunstâncias concretas em que podemos construir a mudança que queremos coletivamente, de modo a reparar nossas feridas compartilhadas, sem pretendermos eliminar as cicatrizes deixadas por elas. Uma museologia da esperança, em referência ao educador, não é aquela baseada no otimismo ingênuo ou na narração romantizada de uma versão do passado que critica a violência colonial e gentrifica o que se entende por descolonização — revestindo de positividade um processo necessariamente doloroso (o de remexer na ferida). A esperança de que falava Freire pode ser interpretada como uma tomada de consciência sobre a perda e a dor, de modo a permitir o reconhecimento de

1 Glicéria (Célia) Tupinambá. An Indigenous Woman Troubling the Museum's Colonialist Legacy: Conversation with Glicéria Tupinambá (Interviewed by Bruno Brulon Soares). *Museum International*, v. 74, issue 3-4, 2023, pp. 6-19.

2 Sobre esta valorização da plumária Tupinambá no contexto Europeu, ver Françozo, Mariana. Beyond the Kunstkammer. Brazilian featherwork in early modern Europe. In: A. Gerritsen, & G. Riello (Eds.), *The Global Lives of Things*. The Material Culture of Connections in the Early Modern World; p. 105-127. London and New York: Routledge, 2016.

3 Conhecida como PL do "Marco Temporal", esta pretende deslocar a atribuição da demarcação de terras indígenas no Brasil para o Poder Legislativo e determinar que apenas as terras ocupadas por povos originários até 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal, poderão ser consideradas legítimas, logo ameaçando invalidar processos de demarcação ainda em curso ou que não obtiveram reconhecimento do Estado até a citada data.

4 Ver, por exemplo, o capítulo escrito por ela em Benites, Sandra. Narrativas da minha trajetória. In: B. Brulon, Soares (ed.). *Descolonizando a museologia*, v. 1, p. 325-337. Paris: Icom/Icofom, 2020. http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/the-monographs-of-icofom/.

passados difíceis para se reformular o caminho em direção a reconstrução de um futuro.

As duas paredes vislumbradas por Sandra representam, então, uma ruptura na história, isto é, uma ferida aberta que precisa ser olhada e tratada. Os museus, por vezes, tentaram pacificar o passado para fazer das desavenças algo superado, resoluto no presente. Tais narrativas serviram para manter separadas histórias e memórias conflitantes, reproduzindo apagamentos e reforçando desigualdades. Mas o trabalho de reconciliação assumido hoje por algumas dessas instituições ditas inclusivas, participativas e democráticas, traz o desafio de escavar, entre uma parede e outra, o abismo que nos separa deles. A questão do Outro que deseja falar por si e se autorrepresentar diz respeito a todos e tem o papel de abalar as estruturas do templo e reformular o fórum para que ele se abra a novas possibilidades de disputas históricas.

A questão da terra no Brasil nunca será resolvida sem enfrentarmos o nosso passado colonial. A questão da terra não será sem a memória da violência e destituição que formou o Brasil como um país de terras disputadas. Neste breve texto, tentei me inspirar nos ensinamentos de movimentos sociais históricos que resistem até o presente, não apenas porque a luta persiste, mas porque necessitamos da memória da luta para escapar da repetição do passado que favorece aqueles que lucram com o esquecimento. A Retomada do museu servirá à retomada da terra se consideramos o museu como lugar de concretude — no sentido freireano — lugar de disputa e de futuro. Retomar os museus, ocupar a história com a presença das ausências produzidas pela colonização e pelo mercado neocolonial da cultura, é o movimento essencial que esta obra coletiva nos convida a fazer juntos.

INVENÇÃO DO QUE AINDA NÃO HÁ

MOACIR DOS ANJOS

Retomar é tomar de novo: alguma coisa que foi subtraída, um caminho em algum momento interditado. Voltar a possuir o que já era seu e foi tirado. Ato que implica uma relação de embate entre partes. Entre os que detinham algo e os que deste algo se apropriaram. Relação que não acontece em abstrato, posto que não existe vazio histórico. Retomar é expressão de resistência concreta a uma perda anterior, infligida a povos e pessoas subalternizados em contextos os mais diversos. É reparar violências passadas que se reproduzem e se perpetuam no tempo se seus efeitos não forem estancados. É anunciar danos causados e exigir reparação de suas implicações e sequelas. Retomar, portanto, é mudar o rumo dos fatos, ainda que não seja possível reverter o tempo roubado; ainda que não seja possível saldar uma dívida por natureza impagável.[1] É fazer política, posto que é a partir do desentendimento sobre a ordenação vigente do mundo que se pode, a custo, redesenhar e redistribuir o que a cada um/a cabe.

*

As retomadas que se esboçam no Brasil de agora são, principalmente, atualizações possíveis de um enfrentamento de séculos aos abusos absolutos que marcam a origem do país e que de algum modo o fundam. Abusos contra os povos indígenas que cá viviam antes de o Brasil ser inventado e que foram escravizados e mortos pelo colonizador vindo da Europa; e contra os milhões de mulheres e homens negros sequestrados de partes diversas da África para serem aqui submetidos a trabalho forçado. Abusos que se atualizaram ao longo de séculos e que continuam a atingir, de formas várias, os descendentes daqueles expropriados de maneira tão radical. Expropriados, no limite, das condições necessárias para evitar a morte.

Sem prejuízo a outros significados que possa acolher, a expressão "questão indígena" condensa, no Brasil, uma história extensa de roubo, agressão e silenciamento, protagonizada tanto por agentes particulares como por representantes do Estado. Tanto em termos físicos e materiais como em termos cognitivos e simbólicos. Extinção de gente e de conhecimento entrelaçadas. Como resumiu uma vez o pensador e liderança indígena Ailton Krenak, os povos indígenas são "sobreviventes de uma guerra de ocupação".[2] Guerra essa que, de tantos modos, está ainda em curso e cujas causas não poderiam ser mais óbvias: o interesse pelas terras que pertencem por direito aos povos indígenas e às quais, por sua vez, estes povos pertencem, de acordo com suas cosmogonias ancestrais. Interesse pelos minérios que essas terras guardam, pelas águas que as cortam, pelas árvores que as cobrem, pelo potencial econômico de sua biodiversidade e por serem potencial território para plantio de grãos ou pasto de gado. É esse interesse patrimonialista e fundiário que, cego e violento, tem dizimado povos inteiros originários dos territórios que formam hoje o país.

Tais ações predadoras do "homem branco" estiveram sempre associadas à imposição de crenças religiosas pertencentes a tradições distantes e distintas daquelas dos povos indígenas, levando estes a uma situação de despossessão não somente física, mas também de espaços de vida simbólicos. No processo de colonização das terras e das mentes de povos nativos no Brasil, coube à Igreja Católica (e, em particular, aos catequizadores jesuítas) a consciente tarefa de enfraquecer — sempre que necessário, com recorrência à força — a ideia de universo que mantinha aqueles coesos. Estratégia de desmanche de cosmogonias que confirma a síntese feita por Frantz Fanon: "Uma Igreja nas colônias é uma Igreja de brancos, uma Igreja de estranhos. Ela não chama o homem colonizado para o caminho de Deus, mas para o caminho do branco, o caminho do senhor, o caminho do opressor".[3] Destruição de crenças que é ainda levada a termo no tempo presente, predominantemente por grupos religiosos neopentecostais.

A escravização de corpos negros na formação do Brasil está igualmente associada à constituição da empresa colonial no país, fundada na produção de açúcar em terras tomadas aos povos indígenas para atender o mercado consumidor europeu. É essa violência inaugural que molda, de modo gradual e firme, relações sociais e formas culturais que ainda vigoram. Em pouco mais de três séculos, foram quase 15 mil viagens oceânicas traficando gente entre território africano e terras brasileiras, fazendo desembarcar, na então colônia portuguesa, cerca de 4,8 milhões de pessoas roubadas de suas famílias e de seus lugares de origem. Perda irreparável que a travessia tornou irreversível. Para os escravizados, a terra nativa era terra para a qual jamais poderiam inteiramente retornar. Para além do afastamento físico, o deslocamento forçado pela empresa colonial cancela uma cena primária para onde seria supostamente possível voltar. O desejo do retorno, entendido como a vontade de ter novamente acesso a um conjunto de significantes lembrados de um lugar de origem, é sempre frustrado no contexto da diáspora. Uma vez desembarcado em território onde se vai ser escravizado, é-se obrigado a imediatamente traduzir, em termos novos, referências urdidas na vida pregressa, inclusive a noção de liberdade. Inversamente, contudo, transforma-se, também irrevogavelmente, o meio onde se passa a habitar. Mesmo que fosse materialmente viável voltar à África, não seria mais dada, aos homens e mulheres tirados à força de lá, a faculdade de enxergar, com olhos formados no exílio, aquilo que tanto ansiavam ver novamente. A violência colonial sequestra essa possibilidade.

Foi sobre essa superfície instável de trânsito que se consolidou o processo de racialização de parte dos habitantes de pele preta do mundo, destituindo-a da humanidade que passava a ser exclusiva de brancos. Por ter sido assim brutal e definitiva, a experiência de ter cruzado esse território oceânico tornou imprescindível, para aqueles obrigados a fazê-la, imaginar modos de existência que lhes permitissem estabelecer laços entre as memórias do que foi perdido e as expectativas sobre o que não se conhecia ainda. Diante do trauma da travessia, fez-se imperativo inventar estratégias de resistência e de manutenção da vida, construir formas novas e híbridas de pertencimento. Tarefa de restaurar algo que, de início, já havia sido construído como ruína.

*

Os processos de retomada estão associados à recuperação de coisas materiais e simbólicas roubadas pela empresa colonial e seus desdobramentos; de territórios tirados à força e de formas de vida extintas. Entre essas coisas, algumas podem ser reconquistadas efetivamente, embora outras estejam irremediavelmente perdidas. É da lógica das retomadas, contudo, que mesmo estas precisem ser de algum modo recuperadas. Por proporem reversões de histórias de expropriação e aniquilamento, as retomadas raramente são movimentos pacificados e lineares. São processos atravessados por desvios e recuos táticos, apoiados em séculos de resistência e em variadas formulações políticas, jurídicas e artísticas, muitas vezes articuladas em grupos. Processos que, por implicarem recuperação não somente de terras, mas também do direito de existências singulares narrarem a si próprias, são permanentemente combatidos, tendo, por isso, duração indefinida para serem completados. É por serem expressão visível de uma conta aberta dos haveres e possibilidades cabíveis a diferentes parcelas da população que não se pode saber quando as retomadas findam. Mesmo motivo que torna instável cada reconquista feita, posto que resultados obtidos em um campo aberto de disputas são necessariamente provisórios. Acordos que transferem riqueza acumulada e poder de arbitragem — frutos de lutas de várias ordens — estão sempre sujeitos, afinal, a contestações de quem sempre se beneficiou das violências que fundaram o lugar em que esses embates são travados.

Entre o final da década de 1980 e o início da de 2010, os movimentos de retomada gradualmente ganharam momento e tração no Brasil, fruto da conjunção de acúmulo de forças internas e da construção partilhada de um arcabouço institucional que reconhecia legitimidade nas demandas de recuperação neles inscritas. Movimentos que explicitaram as consequências contemporâneas de subtrações passadas, associando-as à distribuição brutalmente desigual de possibilidades de vida entre habitantes de um mesmo país: de acesso à moradia ao direito à saúde e à educação; do direito à terra para

1 Denise Ferreira da Silva. *A dívida impagável.* São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

2 Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

3 Fanon, Frantz. *Os condenados da terra.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

produzir ao reconhecimento de uma humanidade autônoma. As retomadas explicitaram, no campo ruidoso da manifestação política dos corpos, o racismo e os abismos de classe que formaram e que ainda movem o Brasil. Expuseram os danos causados por um extrativismo colonial entranhado no tempo e apresentaram demandas que buscam seu estanque e sua reversão. Não foi à toa que um dos pilares da emergência do aberto fascismo no país em finais da década de 2010 tenha sido a negação tanto dos danos quanto das demandas apresentadas anteriormente por esses movimentos.

Por tais motivos, retomar não é processo que se move unidirecionalmente no tempo. É ação feita de contínuas reelaborações; é disputa que mede forças a todo instante e que busca a produção de alianças (duradouras ou não) para apresentar litígios e buscar resoluções inequívocas. Inclusive em campos que podem representar e repercutir, como texto ou imagem, posições não hegemônicas: não apenas o parlamento ou a rua, mas a universidade, a mídia e os meios de difusão artística. E são nestes últimos que tal embate emerge como novidade evidente no Brasil, posto que o seu campo da arte quase sempre ignorou a existência e os pleitos de populações subalternizadas por quem possui poder de mando no país. Comunidades definidas por interdições ou lacunas e que querem retomar o que lhes foi subtraído desde a invenção do Brasil. Além das populações indígenas e afrodescendentes aqui destacadas (de fato, sobrepondo-se e misturando-se a elas), foram também por muito tempo excluídos das representações feitas por museus e galerias (em suas coleções e exposições temporárias) aqueles que, diante da violência desregulada no campo ou da voracidade especulativa sobre o espaço urbano, terminam sendo retirados à força de seus lugares de vida e destituídos dos meios de moradia e sobrevivência. Ou os tantos de quem o Estado suspende seus direitos mais básicos mesmo sob um regime democrático (evocando atos da polícia política de um passado de exceção no país), perseguidos por serem homossexuais, travestis ou apenas por serem muito pobres.

São pessoas e grupos não contabilizados no cálculo produtivista que rege e que mede o chamado desenvolvimento. E que, por serem excedentes nessa conta, por muito tempo estiveram ausentes das representações legitimadas pelo campo das artes visuais. Representações que não comportavam ou suportavam os indícios das exclusões que desde sempre marcaram a dinâmica da sociedade brasileira. Nesse contexto, o fato de ter havido, notadamente a partir da década de 2010, inclusão de obras de arte em acervos (institucionais e comerciais) e realização de exposições que tornam visíveis as retomadas em curso (e que de algum modo as fortalecem) deve ser celebrado. Tanto mais quando implicam o protagonismo de artistas e/ou curadores indígenas, afrodescendentes e/ou que afirmem dissidências de gênero. O enfrentamento do quase banimento daquelas populações dos espaços de representação visual — como objeto e, principalmente, como sujeito de representações em acervos e exposições — não deve, contudo, ofuscar o reconhecimento de que essa inclusão nunca está assegurada. Ou mesmo de que, em alguns contextos, representatividade em acervos e exposições pode apenas ser estratégia de regular a potência transformadora das retomadas. A natureza processual das retomadas é alerta para a possibilidade de reversão de ganhos já obtidos, ainda que o custo político e social de retroagir seja cada vez mais elevado para quem se opõe a elas.

*

Retomar é movimento sem fim certo. É expressão de desentendimentos que não acabam, que perturbam a ordem das coisas, tornando-a frágil e refazendo-a de outros modos. Mais inclusivos e mais ruidosos. É imaginar que se pode banir o sofrimento e acolher a possibilidade da felicidade, termo impreciso que cada pessoa que a busca sabe precisamente o que significa. É saber que é possível inventar outras paisagens de mundo, distintas das existentes. Retomar é, por tudo isso, gesto imparável que esboça e anima um tempo que não existe ainda.

CURADORIA PARA A EMANCIPAÇÃO: PROCESSOS COLETIVOS DE ESCUTA E VIDA. CURADORIA A SERVIÇO DA VIDA

LUCIARA RIBEIRO

Não sei muito bem como a curadoria entrou na minha vida, só sei que, em algum momento, ela passou a me dizer algo, a me instigar e auxiliar a refletir o mundo. Não acredito na exclusividade da curadoria aos espaços expositivos dedicados às artes visuais, a vejo como uma forma de pesquisa e organização de ideias, objetos, relações, imagens, desejos. Como um modo de gerar relações entre pessoas por via de partilhas, debates e ações coletivas. Foi assim que a curadoria começou a fazer sentido pra mim.

Entendo a curadoria como um processo capaz de motivar e transformar por via da experiência, do debate, da escuta e do propósito de mudança social. Afirmar isso não significa romantizar o processo ou negar suas divergências. Não é um fácil fazer curadoria, é confuso, arriscado, lento, frenético, angustiante, desgastante. No entanto, mesmo imersa em atritos, há uma experiência que se constrói ali, no embate, no enfrentamento, na busca por caminhos alternativos. Há um custo ao corpo, à mente, à vida. Um consumo que esfacela, que cansa, que diminui a potencialidade dos envolvidos. Curadoria não precisa ser fonte de adoecimento, de corpos cansados e amedrontados, de falsas promessas, de sorrisos de canto. Curadoria pode gerar vida, precisa gerar vida.

A curadoria que não está alinhada com a vida talvez sirva para alimentar os desgastes do sistema social atual, fortalecendo uma sociedade que valoriza o ataque e a competição por via de interesses individuais. Entendo essa função de "vida" como o comprometimento em gerar impactos que modifiquem as pessoas, que as emancipem e fortaleçam em todas as dimensões.

Entre as referências que carrego, o museólogo e professor Mário Chagas tem sido uma das primordiais. Segundo Chagas, quando se pensa no museu, um dos espaços de acolhimento das curadorias, é fundamental que se tenha a vida como objetivo. Em suas palavras, "Se o museu não serve para vida, ele não serve pra nada". O mesmo serve para pensar a curadoria. Quando ela não fomenta a vida, ela não serve para muita coisa. A curadoria nunca foi o meu único campo de desejo, mas um ponto

fundamental no grande leque das coisas que me movem e me inspiram. Nesse conjunto se encontra a museologia comunitária, com a qual aprendo constantemente sobre a possibilidade de pensar a partir de modelos institucionais abertos, de poderes descentralizados e de bases reais de comunicação.

A museologia comunitária tem nos apresentado novas formas de pensar as artes por meio de relações atravessadas pela memória viva, pela efetivação da importância dos espaços na vida. Como exemplo de algumas instituições que têm cumprido este papel, podemos citar: Museu Afro Amazônico Josefa Pereira Laú (Macapá/AM), Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão (Lauro de Freitas/BA), Ecomuseu da Comunidade Quilombola de São Pedro de Cima (Divino/MG), Museu Quilombola do Ipiranga (Conde/PB), Museu Comunitário da Serra do Evaristo (Baturité/CE), Museu Comunitário da Cultura Popular Tambores e Maracás (São Luís/MA), Museu Arqueológico e Comunitário de Cumbe e Canavieira (Aracati/CE). Estas instituições são exemplos de projetos que começam pelo desejo de seus grupos sociais e territoriais, que constantemente o ativam com ações educativas e curatoriais.

Do mesmo modo que o museu tem se reinventado, se afastando do significado colonial, hierárquico, distante e classificatório para se tornar um espaço vivo e comunitário, a curadoria também pode adotar este caminho. Uma curadoria comunitária coloca as pessoas em primeiro plano, se afirma a partir da contribuição que pode oferecer para o mundo.

Não é nenhuma novidade encontrar propostas curatoriais envolvidas com a educação e o ativismo, no entanto, propô-las e realizá-las ainda é desafiador. Ao longo da história da curadoria encontramos diferentes processos empenhados em desmascarar as amarras coloniais e excludentes do campo. A pesquisadora e curadora Maura Reilly nomeia tais intentos de "Ativismo curatorial" e para os quais dedicou um livro, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Ativismo curatorial: rumo a uma ética da curadoria) lançado em 2018 nos Estados Unidos, com apenas o primeiro capítulo traduzido para o português através dos esforços da Profa. Dra. Ana Avelar e a pesquisadora Marcella Imparato, que também têm apresentado importantes críticas para o campo curatorial.

O ativismo curatorial não é um movimento, tema ou escola, mas uma postura perante a vida, com imperfeições e contradições. Não é parte do desejo ou idealização rasa e romantizada, mas com base na coragem e na luta. É perceber que o processo de construção de uma exposição pode ser espaço para reafirmar posicionamentos políticos em defesa da vida e da liberdade. Para isso, a minha estratégia tem sido articular caminhos que visem a transformação por via coletiva, usando como base as possibilidades educativas e emancipatórias, buscando justiça social. Atuar em projetos que contribuam para questionar o sistema, para reformulá-lo. É ter ação, é ser ativa. Uma postura ativista diante da curadoria não mudará o mundo, mas contribuirá para alterações ao nosso redor, que podem ser estendidas a diferentes zonas e fluxos.

Em 2010, durante o meu segundo ano como estudante da graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo, organizei aquele que entendo ser um dos meus primeiros projetos em autonomia, a Semana para as Artes Africanas. Para muitos, este projeto pode soar distante do campo da curadoria, mas, como já dito aqui, não acredito na exclusividade da curadoria aos espaços dedicados às artes visuais, a vejo como uma forma de pesquisa e organização, de modo a gerar relações entre pessoas e um processo de partilha coletiva. E foi assim, aquela semana para as Artes africanas e suas intersecções, composta por duas exposições, mostra de filmes, seminário e um grupo de estudo.

Aquela foi a primeira vez que entendi o desafio de apresentar uma pesquisa em formato expositivo. Em parceria com o Fórum África, entidade fundada e gerida pela professora Vanderli Salatiel e o professor Saddo Ag Almouloud, que fomentaram importantes debates e contribuições na formação dos movimentos negros universitários, principalmente naquele momento. Organizar aquela Semana foi um marco pra mim.

Primeiro, porque me vi na posição de pensar e articular um evento, tendo que compreender todas as dimensões necessárias para a sua realização, uma posição que até então não parecia pertencer a mim, jovem de origem periférica. Em segundo lugar, porque foi ali que entendi a importância de pensar o processo emancipatório por via da educação e os estudos dedicados às artes não ocidentais, que naquele momento se apresentavam por via das africanas. Para além do evento, a curadoria foi um campo de diálogo. Foram dias de conversas com colegas de sala e professores que contribuíram para a realização do evento, com os parceiros, com os visitantes, com os funcionários do *campus*. Enfim, foi ali que entendi a curadoria como processo envolvente e coletivo, capaz de motivar e transformar por via da experiência.

Outra experiência que gostaria de partilhar se deu com a exposição Diálogos e Transgressões, exibida no Sesc Santo Amaro, em 2017. Uma oportunidade de participar do processo curatorial coletivo. Desde o desenvolvimento, execução e realização da mostra, as colaborações e contribuições foram participativas e contaram com a presença de artistas visuais, coletivos de diversos setores sociais, educadores, produtores e parceiros. Um dos pontos que esta experiência trouxe e que mantenho em constância diz respeito à participação de coletivos que visam à emancipação para ocupar os espaços expositivos.

A referida mostra, contou com o encontro entre seis coletivos (Visto Permanente, Mapa Xilográfico, Kilombagem, Rádio Yandê, AfroEscola e Lanchonete.org) com quatro artistas visuais (Moisés Patrício, Bianca Leite, Edgar Calel, Talita Rocha), promovendo espaços de articulação e formação. Cada coletivo colaborou apresentando suas formas de atuação, conhecimentos e estratégias de luta. Os artistas, além de colaborar com seus conhecimentos e debates visuais, auxiliam os coletivos a projetarem suas ações como ocupação do espaço expositivo. Os encontros também eram frequentados pelas equipes de produção, arquitetura e design, de forma que todos os trabalhos fossem discutidos transversalmente, sendo representativos para todos. O resultado foi uma exposição de livre trânsito, ocupando espaços internos e externos da sala expositiva da unidade do Sesc, promovendo fluxos de liberdade na entrada e saída do público.

Quero seguir lutando por uma sociedade justa e pautada na igualdade, quero manter o fôlego de vida e de chama coletiva acesa. Desde que iniciei a minha atuação nas artes, escutei diversas vezes falas ameaçadoras que visavam matar qualquer manifestação de ação coletiva. O medo é a principal ferramenta utilizada no meio artístico para conservar o modelo hegemônico sob o qual se configura. Medo da denúncia, do desconforto, da diluição dos poderes. Ouvi inúmeras vezes frases como: "Se você continuar assim, você não será curadora", "É preciso manter o silêncio e a frieza", "Se desagradar alguém, haverá consequências", "Você perderá seus contatos", "Acho que você não tem perfil de curadora, pois é preciso jogar o jogo", "A curadoria precisa resolver os problemas das artes e não das pessoas". Enfim, infelizmente, são falas comuns dentro do campo.

A ameaça de isolamento é uma das principais formas de promover medo, silenciamento e morte pelo sistema e seus agentes. Não é à toa que se privilegia o individualismo e fragiliza as formas coletivas de organização. Lembro de uma conversa com a pesquisadora e intelectual Sueli Carneiro, em 2020, em plena pandemia da covid-19, um momento em que o vírus aterrorizava nossas vidas com rígidos isolamentos e altos números de mortalidade. Mesmo diante daquela possível ameaça global à vida, assistimos a cenas absurdas de violência policial contra corpos negros, indígenas, pobres etc., como as do assassinato cruel e desumano de George Floyd, que nos matou na alma. Diante das manifestações do *Black lives matter*, que, mesmo sob a ameaça do vírus, reuniu milhares de pessoas na rua. Diante daqueles fatos, Carneiro foi certeira ao afirmar que o mais importante para aquele momento era se manter isolado fisicamente, mas mentalmente unidos em coletividades, em ações que projetassem um futuro possível para todes. Segundo ela, mesmo em isolamento, era possível mantermos a coletividade presente, que isolamento não poderia ser sinônimo de individualismo na luta pela vida e sobrevivência. Sueli complementou dizendo que era perigoso exacerbar o sentimento de luta exclusivamente individual, pois esse processo faz os demais parecerem ameaça, aumentando o medo e a solidão. Se sentimos que estamos em grupo, movidos pela mesma força vital, o medo não nos atinge, ao contrário, a coragem floresce.

Fiquei dias com essa fala ecoando em mim e a relacionando com vivências nas artes. Algumas das vezes que presenciei ameaças e amedrontamento no campo foram por desejo de romper com ações emancipatórias e de fortalecimento coletivo. Realizadas das mais variadas e elaboradas formas, de julgamentos, culpabilização à centralização dos ódios, perversamente promovida com o propósito de nos tirar do chão, de violência como lâmina que adentra e rasga. Não se render a essa morte requer luta e resistência, exige manter o horizonte expandido para o mundo das mazelas da arte.

Voltando a Sueli Carneiro, nesses momentos, o mais importante é entender que não se está sozinho/a, que há redes de apoio e outros profissionais empenhados em promover relações de trabalho distintas. Fortalecer-se junto às bases, aos afetos, às escutas e acolhimentos. Alicerçar a curadoria na construção de fontes básicas para a vida, reafirmando que a vida não se negocia, que a arte precisa se fazer para a vida.

QUEM ESCREVEU — BIOGRAFIA DOS AUTORES

@NEWMEMESEUM | Perfil de Instagram criado no final de julho de 2020. Atualmente, conta com mais de 440 mil seguidores. Uma das principais motivações foi o desejo de refletir, com humor e ironia, sobre os mecanismos adotados para sobreviver no/ao mundo da arte e, também, sobre os mecanismos que o mundo da arte nos impinge. O perfil realizou a ocupação virtual Combater ficção com ficção no projeto ofício:web do Sesc Pompéia, São Paulo, que ficou em cartaz de julho a agosto de 2021. Participou da terceira edição do programa Pivô Satélite, São Paulo, intitulada Sexo, Mentiras e Videotape, com curadoria de Raphael Fonseca, com a proposta "Panorama Botijão da Arte Brasileira". Além disso, o trabalho do perfil já foi destacado pelos jornais Folha de São Paulo e O Globo.

ACERVO JOÃO ZINCLAR | Organização coletiva sem fins lucrativos que preserva uma importante coleção de imagens da história dos movimentos sociais brasileiros. As imagens do Acervo João Zinclar são parte da ação de um fotógrafo inserido nas lutas sociais, que soube identificar as transformações na cultura visual e sua importância na vida política, em especial no período 1993-2013.Criado em 2013, após o falecimento do fotógrafo, tem como propósitos preservar o acervo de mais de 200 mil imagens e realizar ações de difusão e debates sobre a memória visual dos movimentos sociais latino-americanos. Mais informações em https://ajz.campinas.br/.

ALINE ALBUQUERQUE | Artista visual, mãe, professora. Graduada em Artes Plásticas pela Unicamp, mestra em Artes pela Universidade Federal do Ceará. É pesquisadora do Laboratório Arte e Micropolíticas Urbanas (Lamur - UFC). Sua produção e interesse compreendem temas relacionados à arte e política, arte e educação, ativismos, processos de criação coletivos e colaborativos. Coordena o Laboratório de Artes Visuais da Escola de Formação e Criação do Ceará - Porto Iracema das Artes, em Fortaleza, desde 2019. Movimenta a instalação coletiva Agitprop desde 2016.

ANA LIRA | Artista visual, fotógrafa, curadora, rádio host, escritora e editora baseada no Brasil. É especialista em Jornalismo Cultural pela UFPE com ênfase em Teoria e Crítica de Cultura. Possui uma prática baseada em processos coletivos e parcerias há mais de duas décadas. Nestas iniciativas dedica-se a fortalecer práticas colaborativas de criação, as escutas das coletividades em que está envolvida, as dinâmicas culturais relacionadas com as sensibilidades cotidianas e as entrelinhas das relações de poder que afetam nosso processo de comunicação e a forma como produzimos conhecimento no mundo.

ANDRÉ VILARON | Fotógrafo, curador, editor e gestor público federal. Com formação em Cinema e Fotografia, desde 1993 participa de diversas exposições, individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. Foi bolsista da Fundação Guggenheim – John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2002-2003) e sócio-diretor da galeria Câmara Clara, com Cinara Barbosa, especializada em Fotografia (Rio de Janeiro, 1999-2003). Em 1998, recebeu Menção Especial no Prêmio Nacional de Fotografia, da Funarte. Em 2004, recebeu o prêmio de Melhor Portfólio no Encuentros Abiertos – Festival de La Luz-Festival Internacional de Fotografia da Argentina. Foi idealizador e curador da exposição Amrik – presença árabe na América do Sul, inaugurada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Brasília, em 2005, e que foi apresentada em diversos países. Foi também chefe da área de publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e editor da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasília, 2018-2020). Possui trabalhos em coleções como Museu AfroBrasil (São Paulo); Fundação Cultural da Fotografia de Curitiba; Museu da República (Rio de Janeiro); Fundação Cultural Palmares (Brasília); e coleção Joaquim Paiva de Fotografia Contemporânea – Museu de Arte Moderna (MAM, Rio de Janeiro).

ÁTILA B. TOLENTINO | Sociólogo e pesquisador do campo dos museus e patrimônio, com ênfase em museologia social e educação patrimonial. Já atuou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde coordenou as atividades da Casa do Patrimônio da Paraíba – programa de educação patrimonial vinculado à Superintendência do Iphan na Paraíba (2009-2018) – e assumiu a Coordenação de Gestão Museológica do Departamento de Museus e Centros Culturais (2004-2008). É professor convidado da Especialização em Museus, Identidades e Comunidades da Fundação Joaquim Nabuco - Fundaj. Participa da coordenação da Rede de Educadores em Museus da Paraíba-REM/PB. Pesquisador na Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus), da UFPB, e no Grupo de Pesquisa Museologias Insurgentes en Nuestra América - MINA, da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Autor de diversos artigos e organizador de livros no campo da educação patrimonial, patrimônio cultural e museus. Autor do livro Espaços que suscitam sonhos: narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo.

BRUNO BROULON SOARES | Museólogo e antropólogo, professor na University of St Andrews, na Escócia, e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Brasil. Entre 2019 e 2022, foi Presidente do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM) e do Comitê Permanente para a Definição de Museu do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Possui diversas publicações com enfoque na história dos museus e da museologia, em museologias experimentais e nos usos políticos dos museus e do patrimônio.

CAROLINA RUOSO | Mãe do Rudá. Traz consigo as águas do Rio Jaguaribe e o vento do Aracati. A sua árvore preferida é o cajueiro. Aprendeu a ler o mundo à nordeste. Fez ensino médio na ETFCE, curso técnico de Turismo, desde lá se encontra com as questões do patrimônio cultural. Cursou graduação em História na Universidade Federal do Ceará (UFC) e neste período participou do Laboratório de Museologia do Museu do Ceará (Lamu). Fez o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História do Norte e Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde desenvolveu a pesquisa que resultou no livro O Museu do Ceará e a linguagem Poética das coisas, (1971-1990), publicado pela Coleção "Outras Histórias", editado pelo Museu do Ceará em 2009. Concluiu o doutorado em História da Arte na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne em 2016, com orientação do professor Dr. Dominique Poulot, defendendo a tese intitulada: Casa de Marimbondos. Nove tempos para nove atlas. História de um museu de arte brasileiro (1961 -2011). Atuou como coordenadora de curadoria do Museu do Homem do Nordeste da Fundaj (2014- 2015 - Recife) e curadora do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, Secult-Ce (2016 - 2017, Fortaleza). Atualmente é professora de Teoria e História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

CAYO HONORATO | Professor no Departamento de Artes Visuais (VIS) do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB), na área de História e Teoria da Educação em Artes Visuais; docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UnB, do qual é atualmente coordenador. Possui experiência e pesquisa sobre a atuação dos públicos e a mediação cultural, no âmbito das relações entre as artes e a educação; as conjunções e disjunções entre as artes e a educação; as relações entre arte, educação e política. Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, com projeto intitulado Educação Pós-crítica em Museus de Arte.

CASA DE CULTURA TAINÃ | A Casa de Cultura Tainã é um território de luta de matriz africana localizado em Campinas-SP, fundada em 1989 por Antônia Frutuosa Felisbino e outros integrantes da Associação de Moradores da Vila Castelo Branco e região. Criada como uma entidade cultural e social sem fins lucrativos, através de um concurso, teve seu nome definido como Tainã (caminho das estrelas em tupi-guarani). Sua atual sede fica na Vila Padre Manoel da Nóbrega, região noroeste do município de Campinas, na qual as ações desenvolvidas têm foco nas lutas pela memória, comunicação popular e por tecnologias livres e sem vínculos com o mercado, sempre embasadas nos valores da ancestralidade africana.

CLARISSA DINIZ | Curadora, escritora e professora na área de artes visuais. Mestre em história da arte pela UERJ e doutoranda em antropologia pela UFRJ, é atualmente professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foi editora da revista Tatuí e publicou inúmeros catálogos e livros, a exemplo de Crachá – aspectos da legitimação artística (2008) e Gilberto Freyre (2010; em coautoria com Gleyce Heitor). Entre as curadorias e cocuradorias mais recentes, destacam-se Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena (MAR, 2017); À Nordeste (Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2019) e Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil (Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2022).

CLÁUDIA ROSE DE OLIVEIRA | Nasceu na favela da Maré, no Rio de Janeiro. É graduada em História pela UERJ; mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo Programa de Pós-graduação em História da FGV-RJ; e professora de História na Rede Pública do município do Rio de Janeiro. É cofundadora do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm) e do Museu da Maré. Entre 2009 e 2011, foi chefe do Núcleo de Museologia Social do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Atualmente, é coordenadora do Museu da Maré e integra o grupo de Articulação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA | Pesquisador, curador e artista visual. Realizou entre outras, a exposição Sidney Amaral O Banzo, o amor e a Cozinha, 1º prêmio Funarte para artistas e curadores negros – Museu Afro Brasil, a 13ª Bienal Naïfs do Brasil no Sesc Piracicaba e a série Pretatitude. Insurgências, emergências e afirmações. Arte afro-brasileira contemporânea para várias unidades do Sesc São Paulo. É curador convidado para o projeto de "Pesquisa MAC USP Processos Curatoriais – Curadoria Crítica e Estudos Decoloniais em Artes Visuais: Diásporas Africanas nas Américas".

DE OLHO NOS RURALISTAS | É um observatório do agronegócio no Brasil. De seus impactos sociais e ambientais. Do desmatamento à expulsão de camponeses, da comida com agrotóxicos à violação de direitos dos povos indígenas. Fundado em 2016, enquanto site, e formalizado como associação em 2017, o observatório é coordenado pelo jornalista Alceu Luis Castilho, autor de O Protegido – Por que o país ignora as terras de FHC (Autonomia Literária, 2019) e Partido da Terra – como os políticos conquistam o território brasileiro? (Contexto, 2012). O projeto parte da convicção de que o jornalismo crítico é vital para a construção de um novo país, com um tratamento mais humano às pessoas e ao meio ambiente.

DEISE OLIVEIRA | Arte Educadora, atuou por mais de vinte e cinco anos como professora. Acredita que a educação seja o caminho para a transformação social, principalmente através da arte. Museóloga, trabalhou como formadora de programa educativo e público no Museu Casa Fritz Alt onde pode ampliar sua experiência como educadora museal, exercitar a curadoria e o desenvolvimento de estratégias de diálogos entre a comunidade e o museu. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação da Universidade Tecnológica do Paraná, pesquisa a curadoria e seus enfrentamentos políticos, sociais e artísticos e a importância desta prática na contemporaneidade no Brasil. Por conta de sua trajetória pessoal como mulher negra no sul do Brasil e profissional, seus interesses transitam entre a sustentabilidade, a pesquisa em educação e curadoria, arte brasileira e território.

DENILSON BANIWA | Nascido em Barcelos, no interior do Amazonas, é indígena do povo Baniwa. Vive e trabalha em Niterói, Rio de Janeiro. Ativista pelo direito dos povos indígenas, realiza, desde 2015, palestras, oficinas e cursos, atuando fortemente nas regiões sul e sudeste e na Bahia. Em 2018 realizou a mostra Terra Brasilis: o agro não é pop!, na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói, parte do projeto "Brasil: A Margem", promovido pela universidade. Em 2018, participou da residência artística da 4ª edição do Festival Corpus Urbis, realizada no Oiapoque, Amapá. Esteve em exposições no CCBB, Pinacoteca de São Paulo, CCSP, Centro de Artes Hélio Oiticica, Museu Afro Brasil, MASP, MAR e Bienal de Sidney. Além de artista visual, é publicitário, articulador de cultura digital e hackeamento, contribuindo na construção de uma imagética indígena em diversos meios como revistas, filmes e séries de tv. Em 2019 venceu o Prêmio Pipa na categoria online e em 2021 foi um dos vencedores indicados pelo júri.

DIRCE JORGE LIPU PEREIRA | Liderança na Terra Indígena Vanuíre, na região de Arco-Íris (SP), é Kujã (pajé Kaingang). Atua na gestão do Museu Worikg, onde também desenvolve curadorias.

DOUGLAS ESTEVAM | Integrante do Coletivo Nacional de Cultura do MST e da Brigada Nacional de Teatro, a Patativa do Avaré. Formado em Direção teatral, História pela (UFFS) e Economia Política (Enff) e mestrando em Filosofia (USP), é membro do coletivo nacional de cultura do MST. Como coordenador de teatro participou do processo de formação com Augusto Boal. Também é co-organizador de Agitprop: Cultura Política, Lunatchárski: Revolução, Arte e Cultura e Teatro e Transformação Social.

DORA LONGO BAHIA | Artista multimídia, com uma obra iniciada nos anos 1980 que trata de temas como violência, sexo, morte e crítica institucional. Nos últimos anos, sua produção se aproximou mais de uma crítica social e política, integrando projetos de criação coletiva que se apropriam de imagens como forma de militância. Também passou a atuar no cinema com o longa-metragem O Caso Dória (2016), filme-ensaio sobre uma interpretação da histeria, o papel da arte e o lugar do artista. Em Brasil x Argentina (2016), a artista filmou e fotografou os efeitos do aquecimento global nas regiões da Amazônia e Patagônia, evocando um jogo da Copa do Mundo de 1978 para associar a violência e o desastre das políticas ambientais nos dois países ao contexto das ditaduras militares. É professora na ECA/USP, onde também fez um doutorado em poéticas visuais. Possui pós-doutorado em Filosofia pela FFLCH/USP. Expõe regularmente no Brasil e no exterior, tendo participado de importantes exposições como 28ª Bienal Internacional de São Paulo (2008); Panorama da Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna (2005) e VI Bienal de Havana (1997). Tem obras em coleções como Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM SP], Masp e Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO).

EDGAR KANAYKÕ XAKRIABÁ | Originário da Terra Indígena Xakriabá, compreendida entre os municípios de São João das Missões e Itacarambi, no estado de Minas Gerais. É fotógrafo do povo indígena Xakriabá, que pertence ao segundo maior tronco linguístico indígena do país o Macro-Jê da família Jê, subdivisão Akw⊠. Possui graduação na Formação Intercultural para Educadores Indígenas (Fiei/UFMG) e mestrado em Antropologia Social (Visual) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua dissertação, Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente (2019), é uma discussão acerca da utilização da fotografia pelos povos indígenas como instrumento de luta e resistência e o conceito de imagem, e é a primeira realizada por um pesquisador indígena em um programa de pós-graduação da UFMG. Sua composição se baseia em registros fotográficos de sua comunidade Xakriabá, de outros povos, assim como de manifestações do movimento indígena no país.

GERALDO GASPARIN | Bacharel em Filosofia pela Universidade Franciscana (1992) e mestrado em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2017). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia.

GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO | Professor Livre Docente do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes - Unicamp. Tem artigos, capítulos e livros publicados em vários segmentos, sobre cinema ficcional, experimental e documentário, além de estudos da TV e do vídeo. Tem interesse nas relações entre as poéticas audiovisuais e as relações entre arte e política. Atualmente é bolsista PQ CNPq com pesquisa sobre Abdias Nascimento e o campo da visualidade e atua como assessor docente na diretoria executiva de Direitos Humanos, da Unicamp.

GLEYCE KELLY HEITOR | Educadora, pesquisadora e museóloga. Licenciada em História (UFPE), mestra em Museologia e Patrimônio (Unirio-Mast) e doutora em História (PUC Rio) com período sanduíche no Centre Maurice Halbwachs (CNRS, ENS e EHESS - Paris) e doutora em História Social da Cultura (PUC Rio). Atualmente é diretora de educação em Inhotim (MG). Foi diretora de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand (PE). Foi diretora do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake (SP - 2021), gerente de Educação e Participação do MAM Rio (RJ - 2020-2021), coordenadora pedagógica da Elã - Escola Livre de Artes (Galpão Bela Maré - Observatório de Favelas - RJ - 2019, 2020/21), coordenadora de ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ - 2019) e assessora e coordenadora pedagógica da Escola do Olhar - Museu de Arte do Rio (RJ - 2012-2017).

FABIANA MORAES | Jornalista, doutora em Sociologia e professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisa jornalismo, subjetividade, pobreza e celebrificação. É vencedora dos prêmios Esso, Petrobrás de Jornalismo, Embratel, Cristina Tavares e Comissão Europeia de Turismo. É autora dos livros Os Sertões: um livro reportagem (2010) e O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem (2017), entre outros.

FABIO CYPRIANO | Jornalista, crítico de arte e professor associado no departamento de Comunicação da PUC-SP, onde atualmente é diretor da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. É do conselho editorial de ARTE!Brasileiros e autor de Histórias das Exposições: casos exemplares (EDUC, 2016), de Pina Bausch (Sesc, 2018) e organizador de Histórias das Exposições. Debates urgentes (Estação, 2018), entre outros.

JADE PERCASSI | Bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2001), licenciada em Sociologia pela Faculdade de Educação da USP (2004). Mestre em Educação (2008) e Doutora em Educação (2015) pela Universidade de São Paulo. Foi extensionista no Projeto Piá de Educação Popular Infantil, na Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares e no Núcleo de Economia Solidária, além de projetos interdisciplinares como Laboratório de Cortiços e Cidade de Areia. Atuou como Técnica Social e Coordenadora Operacional da Usina centro de trabalhos para o ambiente habitado e contribuiu por dez anos como pesquisadora do Centro de Estudo, Pesquisa e Ação em Educação Popular (Cepaep) da Feusp.

JOÃO ZINCLAR | De origem negra e família operária, passou a juventude trabalhando na construção civil. Depois, entre 1976 e 1980, percorreu o Brasil, viajando de carona e dormindo em acampamentos em beiras de estradas; assim conheceu as contradições sociais, políticas e econômicas impostas pela ditadura militar. Nas décadas de 1980 e 1990 vivenciou ainda mais de perto a opressão capitalista enquanto operário metalúrgico e dirigente sindical. Sua trajetória o tornou, portanto, profundamente atento aos movimentos e às caminhadas do povo em luta por direito à terra, moradia e liberdade. Como fotógrafo, dedicou-se intensamente às lutas políticas dos trabalhadores do Brasil e publicou o livro autoral O Rio São Francisco e as Águas no Sertão (2010). Recebeu premiações: Medalha Hércules Florence/ Mérito Fotográfico, concedido pela Câmara Municipal de Campinas, SP (2005), Prêmio Luta pela Terra/ Categoria fotografia/ MST 25 anos – 1984-2009, em Sarandi, RS (2009), Prêmio Amigos das Águas/ I Encontro dos Atingidos(as) pela transposição do Rio São Francisco, em Campina Grande, PB (2010) e Prêmio Pequi de Ouro, pela defesa do cerrado na Bacia do Rio Grande, em Barreiras, BA (2012).

JOTA MOMBAÇA | Jota Mombaça é uma artista e escritora indisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance. Sua prática está relacionada à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Através da performance, da ficção visionária e de estratégias situacionais de produção de conhecimento, pretende ensaiar o fim do mundo tal como o conhecemos e a figuração do que vem depois de desalojarmos o sujeito colonial-moderno de seu pódio. Já apresentou trabalhos em diversos contextos institucionais, como as 32ª e 34ª Bienal de São Paulo, 10ª Bienal de Berlim, 22ª Bienal de Sydney e 46ª Salão Nacional de Artistas da Colômbia. É autora do livro NÃO VÃO NOS MATAR AGORA, publicado em Portugal em 2019 pela EGEAC e no Brasil em 2021 pela Editora Cobogó.

JOTABÊ MEDEIROS | Se formou em 1986, em Comunicação, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), no Paraná. Em três décadas de profissão, ele já atuou na CNT/Gazeta, na revista Veja São Paulo e nos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo. Em 2004, Jotabê Medeiros foi finalista do Prêmio Comunique-se de Jornalismo e em 2014, lançou seu primeiro livro, "O Bisbilhoteiro das Galáxias". Repórter e Crítico Musical, recentemente ele lançou o livro "Raul Seixas: Não Diga Que a Canção Está Perdida", uma biografia do saudoso cantor e compositor. É também colaborador da revista Arte!Brasileiros.

JULLYANA DE SOUZA | Mestra pelo programa de História Econômica da Universidade de São Paulo. Possui graduação pela mesma instituição, concluída em 2014. Desenvolveu pesquisa com financiamento da CAPES na área de história do brasil republicano; história das indústrias; burguesia industrial paulista. Possui experiência em gestão de arquivos populares. Mestranda em Memória e Acervos na Instituição Casa de Rui Barbosa.

KULUMYM–AÇU | Originário de mangue do Rio Siará-Mirim e brincante a ocupar linguagens artísticas. Geralmente essa ocupação é subtexto para contação de história nos gêneros literários, nas artes visuais, nas artes cênicas e no cinema. Seu princípio vital é o Rito da Arraia. Formado nos Curso Princípios Básicos de Teatro (CPBT 2017-2018) e Curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes, Fortaleza/CE (2019/2022), também é ator, preparador de elenco, pesquisador da cena, diretor e dramaturgo. Concentra-se nos acontecimentos cênicos em ação e palavra, deslocando o sentido inicial de dramaturgia para oraliturgia, pensando o riscar da contação no espaço da cena, força da voz falada como ritualidade, ação oral de construção vernacular. Atualmente, media seus fazeres criativos dentro do projeto em curadoria, arte e educação: Olhos de répteis pela vereda que se trifurca. Colabora com o Grupo Tamain de Arte Indígena (CE).

LEEA — LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÕES EM AUDIOVISUAL | Coordenado pela Profa. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado, com a colaboração do Prof. Henrique Codato (vice-coordenador), o Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Audiovisual – LEEA da Universidade Federal do Ceará (UFC) funciona regularmente desde 2009. O laboratório tem encontros semanais, abertos ao público, quando funciona como grupo de estudos e debates sobre as pesquisas realizadas por seus membros. Tem um longo currículo de organização de mostras de cinema, montagem de exposições fílmicas, dentre outras atividades realizadas pelo Laboratório.

LUCIARA RIBEIRO | Educadora, pesquisadora e curadora. Mestra em história da arte pela Universidade Federal de São Paulo e pela Universidade de Salamanca. Tem graduação em história da arte também pela Universidade Federal de São Paulo. Interessa-se por questões relacionadas à decolonização da educação e das artes e pelo estudo das artes não ocidentais, em especial as africanas, afro-brasileiras e ameríndias.

LUCIMEIRE BARRETO | Historiadora e militante do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, integrando a equipe de Arquivo e Memória Nacional do MST.

MARCELO CAMPOS | Possui graduação em Comunicação Social – Faculdades Integradas Hélio Alonso (1994), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Atualmente é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professor efetivo do Programa de Pós Graduação em Artes/UERJ e do Programa de Pós-graduação em História da Arte/PPGHA/UERJ. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Crítica da Arte e Curadoria, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea brasileira, artes visuais, história e teoria da arte, antropologia da arte e afrobrasilidade. Foi curador de inúmeros projetos, como Dos Brasis (2023) e À Nordeste (2019). Atualmente, é curador-chefe do Museu de Arte do Rio – MAR.

MAURA SILVA | Jornalista, atua na comunicação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e da Editora Expressão Popular foi responsável pela coordenação de comunicação e arrecadação do projeto Retomadas.

MARCO ANTONIO TEOBALDO | Jornalista, curador e pesquisador. Mestre em Curadoria em Novas Tecnologias pela Universidad Ramón Llull, em Barcelona, Espanha. Desde 2007, vem trabalhando como pesquisador e curador de Artes Visuais, com especial atenção à memória e patrimônio. É curador do Museu Memorial Iyá Davina, localizado no Ilê Omolu Oxum, onde vem realizando o trabalho de pesquisa e inventário sobre patrimônio e resgate de memórias desta comunidade tradicional de terreiro. Faz parte do conselho da Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente e do Comitê de Gestão Compartilhada da coleção Nosso Sagrado, no Museu da República. É membro da Rede de Museologia Social – Remus, a qual é representante eleito junto à Comissão dos Sistema de Museus – Sim, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro.

MARIA HELENA VERSIANI | Historiadora, doutora em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV), com Pós-Doutoramento em História (UFF). Integra o Setor de Pesquisa do Museu da República e coordena, na instituição, a documentação histórica do Acervo Nosso Sagrado. Uma das participantes do processo curatorial participativo das exposições: Laroiê: Caminhos abertos para o Nosso Sagrado (Museu da República/2021) e Nosso Sagrado: a construção de uma herança fraterna (Google Arts & Culture/2021). Professora convidada no Mestrado Profissional em Ensino de História da UFF. Pesquisadora do Observatório de Estudos sobre o Rio de Janeiro (UFRJ/CNPq) e do Instituto de Estudos sobre o Rio de Janeiro. Desenvolve estudos nas áreas de História Cultural, História do Brasil República e História do Rio de Janeiro, especialmente no campo das relações entre história, memória e patrimônio cultural.

MÁRIO CHAGAS | Poeta, museólogo, doutor em Ciências Sociais (UERJ) e ativista da Museologia Social, por meio da Remus-RJ. Um dos criadores do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) , do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Programa Pontos de Memória, do Programa Nacional de Educação Museal (Pnem) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Atualmente é diretor do Museu da República/Ibram, presidente do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), professor de museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), na Universidade Federal da Bahia (Ufba) e na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT).

MAXWELL ALEXANDRE | Criado em berço evangélico, ele também atuou como patinador profissional e cumpriu serviço militar, dados que alimentam fundamentalmente a sua produção. Graduou-se em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), em 2016. Em 2018, recebeu o Prêmio São Sebastião de Cultura da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, na categoria Artes Plásticas, mesmo ano em que participou da residência artística na Delfina Foundation, Inglaterra. Em 2020, foi vencedor do Prêmio PIPA e participou de residência artística no Al Maaden Museum of Contemporary African Art (Macaal), em Marrakech, Marrocos. No ano seguinte, foi eleito artista do ano pelo Deutsche Bank e listado como um dos 35 artistas de vanguarda pelo Artsy. Em 2023, inaugurou o 1º Pavilhão Maxwell Alexandre em São Cristóvão.

MOACIR DOS ANJOS | Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães –Mamam (2001-2006). Também foi curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e das exposições Cães sem Plumas (2014), no Mamam, A Queda do Céu (2015), no Paço das Artes, São Paulo, Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas (2016), no SESC Pinheiros, São Paulo, e Travessias 5 – Emergência (2017), no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro. É autor, entre outros, dos livros Local/global. Arte em trânsito (Zahar, 2005) e ArteBra crítica (Automática, 2010).

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA | Movimento social, de massas, autônomo, que procura articular e organizar os trabalhadores rurais e a sociedade para conquistar a Reforma Agrária e um Projeto Popular para o Brasil.

NAIR BENEDICTO | Fotógrafa, formou-se em Rádio e Televisão pela Universidade de São Paulo em 1972, ano em que iniciou sua carreira de fotógrafa profissional trabalhando para a Alfa Comunicações junto com Suzana Amaral e Débora Annemberg. Em seu trabalho como fotógrafa, modificou com enorme sensibilidade a visão que se tinha das classes operárias, fotografando a cultura popular, embrenhando-se em forrós nas periférias. Também denunciou as violências contra as mulheres na sociedade patriarcal. Em 1979, funda a Agência F4 de Fotojornalismo, junto com Juca Martins Delfim Martins e Ricardo Malta. A F4 foi uma das primeiras agências do país. Iniciando pelos indígenas e continuando pelos trabalhadores sem-terra, tem prosseguido seu trabalho progressista que permite uma nova visão da população brasileira, e, uma nova visão do fotojornalismo. Foi contratada pela Unicef, durante 1988 e 89, para registrar a situação da mulher e criança na América Latina. Seus trabalhos foram publicados nas revistas: Veja, IstoÉ, Marie Claire, Claudia, Ícaro, Vaccance, Stern, Paris-Match, BBC-Ilustré, Zoom, NewsWeek, Time, GeoMagazinbe, SouthMagazine, Nuova Ecologia, Ecos, Science, Figaro Magazine. Suas fotografias integram os acervos do MoMa, de Nova Iorque, do Smithsonian Institute, em Washington, do MAM/RJ e da Coleção Masp-Pirelli. Está na última edição francesa de 300 nomes de fotógrafas registradas no livro Une histoire mondiale de femmes photographers e também na edição Americana A world history of women photographers. Realizou exposições em diversos países.

NATÁLIA QUINDERÉ | (Fortaleza, 1982) pesquisa, faz curadorias, traduz textos de arte etc. e dança. É coeditora de teteia.org. No primeiro semestre de 2023, organizou uma série de três performances coletivas no xow.rumi, na cidade do Rio de Janeiro — Dobra na Reta, Corpo de Baile e Circuito. A tríade continua a pesquisa da movimentação de pessoas nos espaços expositivos, fora deles.

PABLO LAFUENTE | Curador, professor, editor e pesquisador. Foi professor na Central Saint Martins (2008-13) e na Universidade Federal do Sul da Bahia (2015-16). Foi coordenador do programa educativo do CCBB no Rio de Janeiro (2018-20) e editor da Afterall e da Afterall Books (2005-13). Foi curador da 31a Bienal de São Paulo (2014). Atualmente, é diretor artístico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

PEDRO MARCO GONÇALVES | Museólogo, curador e pesquisador. Bacharel em Museologia pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio. Pesquisador no Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (Grupo de Pesquisa MEI). Desenvolve pesquisas com ênfase em museologia experimental, descolonização nos museus, expografias contra-coloniais e museus de terreiro.

SANDRA BENITES | Curadora, educadora e pesquisadora Guarani-Nhandeva. De 2010 a 2013, foi professora de guarani na Associação Indígena Guarani e Tupinikin – AITG, escola indígena na aldeia Três Palmeiras, no município de Aracruz, no Espírito Santo. Benites é doutoranda em antropologia social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Como curadora, se dedica à arte indígena – conceito bastante amplo, que engloba a produção de diferentes povos, etnias e culturas. Em 2017, juntamente com José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz, foi curadora da exposição Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena, no Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro. Atuou como curadora do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e do Museu das Culturas Indígenas, ambos em São Paulo. Atualmente, é diretora de artes visuais da Funarte.

SILVILENE MORAIS | Possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2009). Realizou o Curso de Especialização em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde, na Fundação Oswaldo Cruz (2010). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013), desenvolveu como tema de dissertação parcerias entre museu e escola como recurso para a inclusão educacional. Concluiu pesquisa para o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio -UNIRIO/MAST, com ênfase em inclusão, diversidade e interculturalidade. Possui experiência na área de Educação, com ênfase em Inclusão, pesquisando sobre os seguintes temas: educação e inclusão em espaços formais e não formais, parceria entre museus e escolas, diversidade e interculturalidade e acessibilidade.

SÔNIA FARDIN | Doutora em Artes Visuais (IA-Unicamp - 2016) e mestre em História Social (IFCH- Unicamp - 2001). Atua em pesquisa e curadoria de acervos visuais e museologia social. Foi diretora do Museu da Imagem e do Som de Campinas (1995-2002), diretora do Departamento de Memória, Patrimônio e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas (2002-2004), curadora do Acervo Thomaz Perina (2007-2011), curadora do acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas (2013 - 2017). Atualmente é curadora do Acervo João Zinclar (GT-AJZ) e membro do Grupo Gestor do Acervo Nair Benedicto.

SUSILENE ELIAS DE MELO | Terceira geração de mulheres líderes da Cultura Kaingang. Gestora e curadora do Museu Worikg. É assistente de pajé (Kujã na língua kaingang), artesã e lidera o grupo cultural Kaingang da T.I. Vanuíre. Curadora da exposição Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP. Fez o curso Museologia para Indígenas em 2017. Participa anualmente do Encontro Paulista para Questões Indígenas e Museus, da Semana do Índio de Tupã e da Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas, entre outras ações do Museu Índia Vanuíre.

SUZENALSON DA SILVA SANTOS | Indígena Kanindé. Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Mestre em Humanidades – MIH pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro Brasileira – UNILAB Redenção – Ceará. Coordenador do Ponto de Memória: Museu Indígena Kanindé. Membro da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória – GEPPM – UFC. mkindio@gmail.com.

TASSIANA BARRETO | Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Pós-graduada em Educação do Campo e Agroecologia pela Universidade de São Paulo. Mestranda no Programa Desenvolvimento Territorial da América Latina do IPPRI - UNESP

FICHA TÉCNICA

EDIÇÃO
Editora Expressão Popular

ORGANIZAÇÃO
André Vilaron
Clarissa Diniz
Deise Oliveira
Lucimeire Barreto
Pedro Marco Gonçalves
Sandra Benites
Sônia Fardin

PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL
Milla Serejo
Priscila Gonzaga
Rafael Olinto

REVISÃO DE TEXTO
Dulcinéia Pavan

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS
Adriano Bueno
João Henrique de Oliveira
Viviane Sena Alves Mendes

PARTICIPANTES DO NÚCLEO RETOMADAS
Agrippina R. Manhattan
Alberto de Noronha Torrezão
(Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)
Allan Weber
André Vargas
André Vilaron
Arissana Pataxó
Bezerra da Cruz
(Museu Internacional de Arte Naif do Brasil)
Carmelita Lopes dos Santos
- Náma Telikóng Pury
Clóvis Irigaray
(Universidade Federal do Mato Grosso)
Cristal
Curt Nimuendajú
(Instituto do Patrimônio Artístico
e Histórico Nacional)
Denilson Baniwa
Diambe
Edgar Kanaykõ Xakriabá
Eduardo Navarro
Estação Primeira de Mangueira
Fefa Lins
Felismar Manuel Nhamanrurí Schuteh Pury
João Zinclar
José Mariano da Conceição Velloso
(Biblioteca da Universidade Federal da Bahia)
Jota
Jovanna Cardoso
(ASTRAL – Associação de
Travestis e Liberados)
Lampião da Esquina
(Acervo Bajubá)
Lourival Cuquinha
Lucílio de Albuquerque
Marçal de Souza Tupã-i Guarani
(MAPA Filmes e Armazém Memória)
Marcelino Freire
Marcelo Sant'Anna Lemos
Mário Juruna
(Rodrigo Arajeju, 7G Documenta
e Machado Filmes)
Movimento de Ressurgência Puri
Movimento dos Trabalhadores
Rurais Sem Terra – MST
Naruna Costa
Nídia Aranha
Osvaldo Carvalho
Oswald de Andrade
Paulo Jares
Paulo Nazareth
Pisco del Gaiso
Podeserdesligado
Randolpho Lamonier
Rosana Paulino
Sallisa Rosa
Sebastião Salgado
Sidney Amaral
Tuíra Kayapó
Ventura Profana
Xadalu Tupã Jekupé
Yhuri Cruz

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Alayde Alves
Cildo Meireles
Edgar Kanaykõ Xakriabá
Escola Nacional Florestan Fernandes (MST)
Francisco Gracindo
GT Acervo João Zinclar
Jullyana Luporini
Nair Benedicto
Montez Magno
Movimento dos Trabalhadores
Rurais Sem Terra – MST
Pedro Barbosa
Stefania Paiva
Victoria Ferraro Lima Silva
(Acervo João Zinclar)
Sílvia Santiago e
Gilberto Alexandre Sobrinho
(Diretoria Executiva de Direitos
Humanos, Unicamp)

AGRADECIMENTOS MÍSTICA
Andréia Ribeiro da Conceição
Antônia Vanderlúcia de Oliveira Simplício
Brigada de Audiovisual Eduardo
Coutinho (MST)
Carina Ortega Faia de Souza
Carolina Cascaes
Douglas Estevam
Douglas Mansour
Fedra Candida Corrales
Gilmar Mauro
Guilherme Gandolfi
Isabella Rjeille
Jullyana Luporini de Souza
Kaleb Fernandes Sobrinho
Kallebe Kauã Soares dos Santos
Lays da Cunha Camargo Furtado
Lucimeire Barreto Rocha
Maria Rosineide Pereira
Nair Benedicto
Nelson Rodrigues Junior
Nilton Viana
Rosana Cebalho Fernandes
Sônia Aparecida Fardin
Suélen Vitória Siqueira dos Santos
Thiago de Freitas Innwinkl
Wesley Oliveira Lima
Yuri Gringo de Assunção
Zildinete de Fátima santos da Silva

AGRADECIMENTOS CAMPANHA DE FINANCIAMENTO COLETIVO

COORDENAÇÃO
Maura Silva

PLATAFORMA
Catarse

ARTISTAS COLABORADORES
Aline Albuquerque
André Vilaron
Andrea Mendes
Bruno Vilela
Denilson Baniwa
Diambe
Edgar Kanaykõ Xakriabá
Gustavo Speridião
Gustavo Torrezan
Isabela Prado
Ismael Monticelli
João Zinclar
Juliana Notari
Osvaldo de Carvalho
Paulo Nazareth
Rosângela Rennó
Xadalu

APOIO
Este livro não teria sido possível sem o apoio de todos aqueles que colaboraram com a campanha de financiamento coletivo realizada no segundo semestre de 2022, aos quais reiteramos nossos agradecimentos.

Adelly Vinhaes Costantini ||| Ademir Augusto Giorni ||| Alayde Alves ||| Alberto Molnar ||| Alex de Oliveira Filho ||| Aline Albuquerque ||| Aline Motta ||| Aline Mourão Albuquerque ||| Amanda Melo da Mota Silveira ||| Amanda Souza de Paula ||| Ana Carla Villa Lobos Teixeira ||| Ana Claudia Rocha Araújo ||| Ana Cunha ||| Ana Gabriella Aires ||| Ana Linnemann ||| Ana Luiza Braga de Faria Mello ||| Ana Luiza Pinheiro Sá Fonseca ||| Ana Magna Silva Couto ||| Ana Maria Maia ||| Ana Miguel ||| Ana Videla ||| Analice Uchoa cavalcanti ||| André Stock ||| André Vilaron ||| Andréa Maria Zabrieszach Afonso dos Santos ||| Andrea Mendes ||| Angelina Gavrilyuk ||| Antonia Bergamin ||| Antônio Cândido Simões junior ||| Aparecida Maria Alves dos Santos ||| Augusto de Oliveira Miquelon ||| Bárbara Wagner ||| Benedito Ferreira ||| Bernardo Marques ||| Beth da Matta ||| Bianca Bernardo ||| Bianca Soares Ramos ||| Bruna Araújo ||| Bruna Bailune de Vasconcelos ||| Bruna Camargos ||| Bruno Fernando ||| Bruno Vilela ||| Camila Campelo ||| Camila Cavalieri ||| Carla Guagliardi ||| Carmelita Lopes ||| Caroline Soares de Souza ||| Catarina Duncan ||| Célia Margit Zingler ||| Chico Santos ||| Clarissa Diniz ||| Claudia Amaral ||| Cláudia P. Vasconcelos ||| Conceição Aparecida da Silva ||| Conrado Ramos ||| Cristiane Silveira ||| Cristina Machado Maia ||| Daniele Motta ||| Danilo Pêra ||| Dayane Santiago Nascimento ||| Deca Farroco ||| Denilson Baniwa ||| Diambe ||| Edgar Godoi Gabriel ||| Edgar Kanaykõ Xakriabá ||| Eduardo Sarquis Soares ||| Efrain Almeida ||| Eliana Finkelstein ||| Elizabeth Larkin Nascimento ||| Elsje Maria Iagrou ||| Elton Hipolito ||| Elton Silveira ||| Ema Elisabete Rodrigues Camillo ||| Eneida Filocre ||| Ernesto Neto ||| Fabio Arevalo ||| Fabio Tavares ||| Felipe Caruso ||| Felipe Garofalo Cavalcanti ||| Felipe Scovino ||| Fernanda Búrigo Lima ||| Fernanda Lopes ||| Fernanda Martins de Andrade ||| Fernanda Morais ||| Fernanda Pitta ||| Fernando H. A. Nascimento ||| Fernando José Praxedes Coelho ||| Flávia Fernandes Torres ||| Flávia Lacerda ||| Flávia Meireles ||| Flavio Francisco de Morais ||| Francisco Alves Soares ||| Francisco Gracindo ||| Francisco José Lima Sales ||| Francisco Ricardo Marajó de Sousa ||| Franz Manata ||| Frederico Benevides ||| Gabriel Franco ||| Gabriel Henrique Macedo Guedes ||| Gabriel Menotti ||| Gabriel Vituri ||| Gabriela Di Battista Mureb ||| Gabriela Motta ||| Gedida Correia Alves ||| Georgia Kyriakakis ||| Gerson Sabchuk ||| Gilberto Maia ||| Gilson Plano ||| Gisella Chinelli ||| Giselle Beiguelman ||| Gláucia Regina Cornelio ||| Glenda Vicenzi ||| Graziela dos Santos Furlan ||| Graziela Kunsch ||| Guilherme de Moraes Mendonça Filho ||| Gustavo Silva Santos ||| Gustavo Speridião ||| Gustavo Torrezan ||| Hannah Drumond ||| Heloisa Ferreira Filizola ||| Herbert Bruggemann ||| Iago Ramos ||| Inteligência Sensível ||| Irene Nardi ||| Isabel Kastrup Lobato ||| Isabela Prado ||| Isabela Prado ||| Isadora Jochims ||| Ismael Agliardi Monticelli ||| Ismael Monticelli ||| Ivan Franca Junior ||| Ivan Lastebasse ||| Ivan Pedro Muricy ||| Jessica Maria Ávila dos Santos ||| João Paulo Lima e Silva Filho ||| João Zinclar ||| Jorge Eduardo Costa do Nascimento ||| José Ignacio Gomeza ||| Jose Pereira Lopes Leal ||| Joyce Delfim ||| Juliana Loureiro ||| Juliana Mannel ||| Juliana Monachesi ||| Juliana Notari ||| Juliana Okuda Campaneli ||| Juliana Ziebell ||| Kathleen Cristina Aires de Jesus ||| Keyna Eleison ||| Laurinda Aparecida Maiorquim Gomes da Silva ||| Lays da Cunha Camargo Furtado ||| Léa Wanderley ||| Leandro Guedes Nóbrega de Moraes ||| Lêo Bosco Griggi Pedrosa ||| Leonardo Moura ||| Leticia Petribu ||| Lília Mercedes Magalhães Moraes ||| Lilian Soares ||| Lívia Flores ||| Lorena de Paula Perassoli ||| Lorena Pazzanese ||| Lorena Vicini ||| Lou Soares ||| Luana Damásio ||| Luciana Paiva ||| Ludwig Danielian ||| Luisa Duarte ||| Luise Malmaceda ||| Luiz Carlos Pizzolo da Silva ||| Luiz Danielian ||| Luiz Guimarães ||| Luiz Zerbini ||| Luzia F. Ribeiro Doyle Maia ||| Malu Loeb ||| Marcella Araujo ||| Márcia Maria A. dos Santos Carneiro ||| Marcia Quariguasi ||| Marcia Ribeiro ||| Maria Beatrice Trujillo ||| Maria de Fátima Alves da Silva ||| Maria de Fatima Ferreira Prazeres ||| Maria de Lourdes da Costa e Silva ||| Maria do Carmo de Siqueira Nino ||| Maria Doria ||| Maria Helena Pereira ||| Maria Nylza Araujo ||| Maria Socorro Ramos Militão ||| Mariana Mazo ||| Mariana Upegui Rigoli ||| Mariana Varzea ||| Mariane A. do N. Vieira ||| Marilia Furman ||| Marília Palmeira ||| Marília Panitz ||| Mário Pizzi ||| Márion Strecker ||| Maristela Pessoa Ramos ||| Marta Vicente Egrejas ||| Martha Niklaus ||| Matheus Tonon Ronchi ||| Mauricio Xavier Coutrim ||| Mauro Eduardo Pestana de Castro ||| Miguel Chaia ||| Moira Adams ||| Mônica Maia ||| Natália Quinderé ||| Natan Bastos ||| Nathalie Nery ||| Orlando Maneschy ||| Osvaldo de Carvalho ||| Pablo Lafuente ||| Pablo Lobato ||| Paula Alzugaray ||| Paula Lobato ||| Paulo Nakatani ||| Paulo Nazareth ||| Paulo Nazareth ||| Pedro Amparo ||| Pedro Antonio Candido ||| Pedro Barbosa ||| Pedro Silva ||| Rafael Simões ||| Ramon Merzvinskas ||| Raphael José ||| Raquel Garbelotti ||| Rayssa Veríssimo ||| Renata Azambuja ||| Renata Delfiol ||| Rita Almeida ||| Robeni Costa ||| Roberta Lira dos Santos ||| Rodrigo Machado Maia ||| Rodrigo Mitre ||| Ronaldo A. Carvalho ||| Rosana Palazyan ||| Rosana Paulino ||| Rosângela Rennó ||| Rubens Takamine ||| Sabrina Parracho ||| Samantha Moreira ||| Sandra Leibovici ||| Sandra Meyer Nunes ||| Sandro José Ribeiro ||| Sath Ramos ||| Saulo Laudares ||| Sergio Klar Velazquez ||| Shana Emanuelle Soares ||| Silvia Gonçalves Paes Barreto ||| Simone Michelin ||| Solange Martins ||| Sonia Maria Barreira ||| Sophia Pinheiro ||| Suely Rolnik ||| Tainan Cabral ||| Talita Alessandra Tristão ||| Tamiris Almeida da Silva ||| Tania Queiroz ||| Tania Slonschi ||| Tatiana Altberg ||| Tatiana da Costa Martins ||| Teruco Mikai Nakamura ||| Thais Rivitti ||| Thiago Porto Horta ||| Thomas Beltrame ||| Vaneli Figueiredo de Assis ||| Vânia Souza e Silva ||| Vicente Baltar ||| Vidal da Rocha ||| Viviana Gelado ||| Viviane Feijó Machado ||| Wilson da Costa ||| Xadalu ||| Yana Tamayo Sotomayor ||| Yannick B. Carvalho ||| Yuri Firmeza |||

TIPOGRAFIA
Le Murmure de Jérémy Landes,
publicada por Velvetyne Type Foundry
http://velvetyne.fr/fonts/le-murmure/
Merriweather de Eben Sorkin,
disponibilizada por Google.
Helvetica de Max Miedinger
publicada por Linotype.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Capa Cartão 300g
Miolo Polén Bold 70g
Impressão Gráfica Printi, Barueri-SP

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)

R438
Retomadas: memória debate
atravessamentos
São Paulo : Expressão Popular,
2025.
260 p.: il.

ISBN: 978-65-5891-160-9

1. Museus de arte e questões
específicas. 2. Censura e liberdade
de expressão. I. Expressão Popular.

CDD: 630
CDU: 631.1

André Felipe de Moraes Queiroz –
Bibliotecário – CRB-4/2242

9 786558 911609

Atribuição - Sem Derivações - Sem Derivados

Se autoriza a reprodução parcial ou total
sempre e quando seja sem fins lucrativos e a
fonte seja citada.

1ª edição: janeiro de 2025

EDITORA EXPRESSÃO POPULAR
Alameda Nothmann, 806,
01216-001 – Campos Elíseos – SP
livraria@expressaopopular.com.br
www.expressaopopular.com.br
ed.expressaopopular
editoraexpressaopopular

RETOMADAS foi um dos núcleos curatoriais de Histórias Brasileiras, exposição realizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) em 2022. Aproximadamente dois meses antes da abertura da mostra, o Museu impediu as curadoras do *RETOMADAS*, Clarissa Diniz e Sandra Benites, de incluírem, na exposição, fotografias de André Vilaron, Edgar Kanaykõ Xakriabá e João Zinclar, bem como documentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

Com o veto, o Masp impossibilitava a auto representação dos sujeitos históricos das lutas que emprestavam não só título ao núcleo curatorial, como, fundamentalmente, o dotavam de sentido social e político: a retomada dos territórios ancestrais dos povos originários e a reforma agrária que, no Brasil, tem o MST como ícone. Em reação, as curadoras optaram pelo cancelamento do *RETOMADAS*.

O que se seguiu foi um grande debate público que, contando com o apoio e a mobilização de grupos e pessoas diversas, forçou o Masp a retirar o veto e, assim, retomar o *RETOMADAS*, atendendo também a algumas das proposições de reparação em relação à violência produzida, pelo Museu, contra os artistas, as curadoras e, de modo mais amplo, contra os movimentos sociais e as lutas populares em curso no país.

Desafiando o sistemático silenciamento e invisibilização das histórias contra-hegemônicas, este livro documenta e reflete sobre esse processo de resistência, luta e diálogo. Viabilizada através de uma campanha de financiamento coletivo e da preciosa e voluntária contribuição de seus autores e editores, a publicação reúne dezenas de documentos, textos, entrevistas e ensaios que nos oferecem perspectivas críticas e urgentes sobre questões como representatividade, memória social, política cultural, direitos sociais, território, gênero, colonialidade, museus, curadoria, arte, dentre outras.

Em seus três blocos — *MEMÓRIA, DEBATE e ATRAVESSAMENTOS* —, o livro acompanha a marcha do *RETOMADAS*, explora as discussões do calor da hora e expande suas filiações e problemáticas para além do Masp, orquestrando vozes que se afetam com os embates de seu tempo.

expressão
POPULAR